

*Siegfried Kracauer*

# ESTÉTICA SIN TERRITORIO

Edición y traducción de  
VICENTE JARQUE

COLEGIO OFICIAL DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS  
TÉCNICOS DE LA REGIÓN DE MURCIA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
DE LA REGIÓN DE MURCIA  
FUNDACIÓN CAJAMURCIA

MURCIA 2006



**Región de Murcia**  
Consejería  
de educación  
y Cultura



**FUNDACIÓN CAJAMURCIA**

© De esta edición: José López Albaladejo, 2006  
Avda. Teniente Montesinos, 8, Torre Z, 9ª planta  
30100 Murcia  
(Tel.: 968 21 02 44)

Ilustración de la cubierta: *Berliner "Film-Kurier"*, 13 de diciembre, 1930.

Traducción de Vicente Jarque

PRINTED IN SPAIN

IMPRESO EN ESPAÑA

I.S.B.N.: 84-89882-28-2

DEPÓSITO LEGAL: v. 5.081 - 2006

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. L. - LA OLIVERETA, 28 - 46018 VALENCIA - 2006

# ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCIÓN	
Siegfried Kracauer en tierra de nadie .....	11
Cronología .....	39
Bibliografía .....	43

## ESTÉTICA SIN TERRITORIO

Cambio de destino del arte .....	49
Georg Simmel .....	59
Nietzsche y Dostoievski .....	107
La <i>Teoría de la novela</i> de Georg von Lukács .....	131
Los que esperan .....	141
La crisis de la ciencia .....	157
¿Decadencia? .....	173
Aburrimiento .....	181
El viaje y la danza .....	187
El artista en nuestro tiempo .....	201
Culto de la distracción .....	215
Las lámparas Júpiter siguen encendidas .....	225
Las pequeñas dependientas van al cine .....	231

	<u>Pág.</u>
Publicidad luminosa .....	251
El ornamento de la masa .....	257
La fotografía .....	275
Sobre los escritos de Walter Benjamin .....	299
La biografía como arte neoburgués .....	309
Franz Kafka .....	317
¿Un experimento sociológico? .....	335
La tarea del crítico cinematográfico .....	347
¿Figura o política? .....	351
Viaje al fin de la noche .....	361
Visto con ojos europeos... ..	369

# INTRODUCCIÓN

*Vicente Jarque*

## SIEGFRIED KRACAUER EN TIERRA DE NADIE

### I

DESDE que Benjamin, en su elogiosa recensión de *Los empleados* —una pieza típicamente inclasificable, en la encrucijada que formarían los caminos de la investigación sociológica, el reportaje periodístico y el ensayo hermenéutico—, hablase de su autor como un ejemplar paradigmático del tipo de individuo “descontento” y “aguafiestas”, de *Aussenseiter (outsider)*, voluntario habitante de los márgenes, al que veía como una suerte de “traperero madrugador” que trabajaba recogiendo desperdicios “al alba del día de la revolución”<sup>1</sup>, la mayor parte de las caracterizaciones de la figura de Kracauer tiende a presentarlo tomando como punto de partida esa clase de imágenes y asociándolas a su propio concepto de *extraterritorialidad*, es decir, a su permanente experiencia de hallarse dirigiéndose al mundo desde una especie de tierra de nadie que, precisamente por ello, no podía tampoco ser la suya.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, *Die Angestellten*”, en *Gesammelte Schriften*, III (ed. de Hella Tiedemann-Bartels), Suhrkamp, Frankfurt, 1980, pp. 219 ss.

Ciertamente, Kracauer fue siempre un tipo raro. Ya en *Ginster*, novela autobiográfica escrita en 1928, se describía a sí mismo en los términos de la ginesta o retama, ese arbusto amargo de alegres flores amarillas que prolifera en los márgenes de las vías de tren o las carreteras<sup>2</sup>. Joseph Roth compararía al protagonista con el inepto soldado Schweik y con Charlot: algo parecido a un paria, una figura ingenua y poco aprovechable que se ve inmersa en dimensiones y procesos históricos que se le escapan, cuando no es que le pasan por encima<sup>3</sup>. Alguien que, en efecto, durante la guerra (frente a la cual abrigaría sentimientos confusos) no pudo servir para otra cosa que para la tarea poco gloriosa –pero, por otro lado, tan digna como necesaria– de “pelar patatas contra el enemigo”<sup>4</sup>.

Con esa extraterritorialidad programática se vincula, sin duda, su indefinición disciplinaria, la imposibilidad de

---

<sup>2</sup> *Ginster* fue publicada por primera vez en francés (*Genêt*, Gallimard, París, 1933), y actualmente se la encuentra, junto con *Georg* (1928-1934), otra novela autobiográfica, ésta inédita en vida del autor, en el tomo 7 de los *Schriften* (ed. de Karsten Witte), Suhrkamp, Frankfurt, 1973.

<sup>3</sup> Cfr. Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada* (1994), Alfons el Magnànim, Valencia, 1998, pp. 15 ss. Por cierto, que también Adorno le parangonaba con Chaplin, y en particular con la imagen de Chaplin ofrecida por el propio Kracauer como un personaje de “mente dividida”, un sujeto como “un agujero” profundo que, no obstante, podía esconder auténtica “dinamita”. Cfr. Th. W. Adorno, “Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer” (1964), en *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt, 1981, p. 393. El texto de Kracauer sobre Chaplin se encuentra traducido, junto a otros escritos de Adorno y Benjamin al respecto, en *Archivos de la Filmoteca*, 34, Valencia, febrero 2000.

<sup>4</sup> Cfr. Enzo Traverso, op. cit., p. 20.

ubicarle plenamente en ningún lugar teórico ni práctico. Kracauer no quiso ser un filósofo profesional (estudió arquitectura, aunque apenas la ejerció, y sólo como empleado en un estudio, durante unos pocos años)<sup>5</sup>, pero no dejó de ocuparse de la filosofía en sus aspectos más profundos (fue él quien introdujo a Adorno en Kant, en largas sesiones sabatinas en las que se dedicaban a comentar la *Crítica de la razón pura*<sup>6</sup>). No fue un auténtico sociólogo (pese a los tempranos influjos de Simmel, cuyos seminarios berlineses frecuentó), pero sus textos quedaron impregnados de una innegable orientación sociológica. Hizo teoría, his-

---

<sup>5</sup> Kracauer se doctoró en arquitectura en Berlín, en 1914, con una disertación sobre *El desarrollo del arte de la forja en Berlín, Potsdam y algunas ciudades de la Marca del siglo XVII al XIX*, que sería publicada en Worms un año después. El mero sesgo de esa tesis ya resulta bastante significativo.

<sup>6</sup> Así lo cuenta el propio Adorno en “Der wunderliche Realist”, op. cit., p. 388. Por un lado, Adorno reconoce haber descubierto en Kracauer “el momento expresivo de la filosofía” (ibid., p. 389); por otro, Adorno concuerda con Benjamin en su calificación de Kracauer como un “enemigo de la filosofía” (ibid., p. 390). En general, le consideraba como un firme resistente a la teoría pura y, por ende, al desarrollo de mediaciones dialécticas al estilo de Hegel (ibid., pp. 394-5). Sobre las relaciones entre Adorno y Kracauer, un tanto complejas tanto en Alemania como durante su exilio en los Estados Unidos, e incluso después, cfr. el enorme trabajo de Stefan Müller-Doohm, *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, Herder, Barcelona, 2003, pp. 66 ss., 265 ss. o 333 ss., por ejemplo. Por cierto que, si el subtítulo de la presente introducción (*En tierra de nadie*) coincide con el del libro sobre Adorno, la verdad es que se trata de eso, de una coincidencia. Pero, por otro lado, si no lo he corregido es porque me parece que, en el fondo, sigue resultando más apropiado para Kracauer que para Adorno, cuya eventual *extraterritorialidad* no ha sido nunca el rasgo más definitorio de su trayectoria ni de su pensamiento.

toria y crítica de cine, pero apenas desde el punto de vista que formalmente cabría esperar del verdadero especialista. Escribió dos novelas de corte más o menos autobiográfico y, por supuesto, centenares de artículos y ensayos breves, de miniaturas acerca de los temas más dispares. Su último trabajo, inacabado, iba a ser una monografía sobre la historia (*History: The Last Things before the Last*<sup>7</sup>), que, junto a la también tardía y no menos inopinada *Teoría del cine. La redención de la realidad física*<sup>8</sup>, puede complementar la noticia de su efectiva extraterritorialidad con un vislumbre del carácter eventualmente intempestivo de algunos registros de una trayectoria que él mismo caracterizó, por cierto, como la de alguien situado en “la retaguardia de la vanguardia”<sup>9</sup>.

En cualquier caso, esa condición extraterritorial es la que tal vez se ha revelado como la más idónea de cara al cumplimiento del empeño que habría de determinar las líneas principales de su itinerario. El propio Kracauer venía a definirlo retrospectivamente como el de una búsqueda en pos de “vistas” (*views*) que habrían de servir para “la rehabilitación de realidades objetivas y modos de ser a los que todavía no se ha dado nombre y que, por tanto, son pasados por alto o erróneamente juzgados”<sup>10</sup>. Esa tarea de dar “nombre” a las cosas, renuente por necesidad a la prosecu-

---

<sup>7</sup> *History: The Last Things before the Last* (ed. de Paul Oskar Kristeller), Markus Wiener, Princeton, 1995.

<sup>8</sup> En *Schriften*, 3, Suhrkamp, Frankfurt, 1973. Trad. cast. en Paidós, Barcelona, 1989.

<sup>9</sup> Adorno, op. cit., p. 393.

<sup>10</sup> *History: The Last Things before the Last*, op. cit., p. 4.

ción del orden estricto del discurso argumental, no sólo le aproximaba a Benjamin, sino que se asentaba quizás sobre ese rasgo suyo que Adorno definió como una especie de “primado de lo óptico”, de la imagen pregnante frente al desarrollo lógico de los conceptos<sup>11</sup>.

Finalmente, en efecto, parece que su especialidad sería la que derivaba de ese empeño en el *rescate* de fenómenos marginales de la cultura, de manifestaciones efímeras, bien aparentes en la superficie pero, justamente por eso, apenas reconocibles sin más en cuanto que configuraciones en absoluto banales, sino portadoras de un significado profundo. En lugar de hacia la elaboración de una teoría social o filosófica plenamente desarrollada, hacia lo que se orientó en general fue hacia la práctica de una “ensayística fisiognómica” destinada a interpretar los “fenómenos de la superficie como cifras históricas” y, por ende, como instancias fundamentales de toda crítica de la cultura contemporánea<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Adorno, op. cit., pp. 392, 408.

<sup>12</sup> Sobre la determinación *fisiognómica* de su hermenéutica de la “industria cultural” y del mundo de la vida cotidiana, cfr. las observaciones de Adorno en “Nach Kracauers Tod”, *Gesammelte Schriften*, 20 (ed. de Rolf Tiedemann et al.), Suhrkamp, Frankfurt, 1986, pp. 194-6, así como las de Inka Mülder-Bach, en el “Nachwort der Herausgeberin”, en su edición de los *Schriften*, 5.3, Suhrkamp, Frankfurt, p. 364.

## II

El contexto contra el que se tuvo que recortar su perspectiva *extraterritorial* no era, en efecto, particularmente confortable. Podría quedar definido, por un lado, por la atmósfera enrarecida del final del Imperio alemán, la catastrófica experiencia de la gran Guerra y las pulsiones reactivas del nacionalismo de tendencias antisemitas. Kracauer pasó por todo ello inmerso en una perceptible confusión de la que no logró deshacerse hasta bien entrado en la treintena. Por otro lado, sus orígenes judíos, en su momento realzados por el influjo de su tío Isidor, historiador y profesor en la *Philantropin* (importante institución docente del judaísmo liberal de Frankfurt, en donde el propio Siegfried estudió) adquirieron durante la primera mitad de los años veinte unos tintes particulares en su desarrollo intelectual. Entre 1921 y 1924 Kracauer tomó parte en las iniciativas de la *Freie Jüdische Lehrhaus*, centro fundado en Frankfurt en 1920 bajo los auspicios del rabino Alfred Nobel y desde el principio bajo la égida de Martin Buber y Franz Rosenzweig, los dos grandes recuperadores, junto a Gershom Scholem, de la tradición mesiánica del pensamiento judío, y frecuentado por figuras tan eminentes como Leo Löwenthal, Erich Fromm o Ernst Simon. En todo caso, y con ocasión de la publicación de la primera entrega del proyecto de una nueva traducción de la Biblia al alemán, una versión que se pretendía purista y restauradora, pero que tanto Kracauer como Benjamin o Bloch juzgaron anacrónica y artificiosa<sup>13</sup>, no sólo se consumiría su ruptura

---

<sup>13</sup> Cfr. "Die Bibel auf Deutsch", en *Schriften*, 5.1, op. cit., pp. 355 ss.

con la *Lehrhaus*, sino su distanciamiento respecto de la teología judía en general.

No obstante, este alejamiento del judaísmo no le llevó sin más a un olvido de la dimensión teológica o religiosa del pensamiento filosófico. De algún modo hizo suya la idea negativa del “desamparo trascendental” del que hablaba Lukács en su *Teoría de la novela*, aparecida en 1920, y de la que se ocuparía en la recensión que incluimos en este volumen. Ese *desamparo* afectaba al individuo aislado, perdido en un mundo desencantado y racionalizado (Weber) en donde quedaba cerrado el acceso a toda plenitud de sentido, a toda forma de trascendencia. La manera en que trataba de responder a esta situación comenzó a formularla en *Die Wartenden (Los que esperan)*, texto de 1922 asimismo incluido en esta edición, en donde se distanciaba no sólo de los que, anhelantes de tradición religiosa, se entregaban a la teosofía o a la fe ciega, sino también de los “hombres-cortocircuito” que sustituían la fe por la magia estética (el peculiar Círculo de George) o por la inoperante esperanza utópica (Rosenzweig o Bloch), así como de los escépticos desesperados (Weber) que de la “imposibilidad de creer” hacían una “voluntad de no creer”. Por su parte, él prefería mantenerse en una actitud de “apertura” o “disponibilidad vacilante” (*ein zögerndes Geöffnetsein*), esto es, en una posición tan abierta como desasosegada e inconcreta.

De hecho, esa posición venía a ser un reflejo bastante preciso de la incierta situación que bien podía reconocerse en la bastante “vacilante” realidad de la República de Weimar, cuya “apertura” o “disponibilidad”, sin embargo, se experimentaba en general no tanto como una coyuntura

esperanzadora, cuanto seriamente amenazante. Kracauer discurrió durante esos años atendiendo cada vez menos a los influjos del judaísmo, y cada vez más a las tentativas de integración de las concepciones marxistas en el marco de una especie de metafísica humanista y existencial empeñada en “abordar la teología en lo profano”<sup>14</sup>, en una dirección, por cierto, en la que también se internaría Benjamin. Desde esta perspectiva hay que entender sus reflexiones metodológicas sobre la sociología, en las que, partiendo de las propuestas antipositivistas de Simmel (véase al respecto el texto de 1920 incluido en este mismo volumen), vislumbraba la posibilidad de una teoría de la sociedad enemiga de la especulación abstracta, aunque orientada hacia la exposición del conjunto de la realidad histórica en los términos de una suerte de “constelación” panorámica (otro motivo explícito de coincidencia con Benjamin y Adorno) basada en una experiencia concreta, pero no de un carácter primordialmente inductivo, sino más bien entre fenomenológico y hermenéutico, tal como lo formuló en 1922 en *La sociología como ciencia*<sup>15</sup>.

En cualquier caso, donde con mayor acuidad se manifestaría su particular visión de las tareas de la investigación sociológica sería en sus aplicaciones concretas, esto es, en

---

<sup>14</sup> Carta a Bloch, 27 de mayo de 1962, *Nachlass*, Deutsche Literaturarchiv; cfr. David Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* (1985), Visor, Madrid, 1992, p. 228.

<sup>15</sup> Ahora en *Schriften*, 1, Suhrkamp, Frankfurt, 1971. Cfr. los comentarios al respecto de Gertrud Koch en *Kracauer zur Einführung*, Junius, Hamburgo, 1996, pp. 21 ss.

sus artículos y ensayos en los que confrontaba aquellos “sótanos y buhardillas [teóricamente] deshabitados”<sup>16</sup> en donde su sensibilidad, su acusado olfato para el reconocimiento de fenómenos sintomáticos conseguía desplegarse en forma de iluminadora interpretación. Antes de ocuparnos de los textos más significativos aquí reproducidos, podemos hacernos una idea de sus estrategias confrontando un par de contribuciones suyas fundamentales, pero cuyo carácter o extensión desaconsejaba incluir en este volumen. La primera es su curioso trabajo sobre *La novela de detectives*, escrito entre 1922 y 1925; la otra es su estudio, de un corte más rigurosamente *sociológico*, sobre *Los empleados*, de 1930<sup>17</sup>.

*La novela de detectives* puede ser aproximadamente descrito como un ensayo hermenéutico (inédito, por cierto, hasta 1971, salvo el capítulo dedicado a *Los vestíbulos de hotel*) en donde Kracauer procede a una audaz extrapolación del universo narrativo del relato policíaco (en el sentido *clásico* de la novela de intriga o *suspense* criminal a la manera de Conan Doyle y su Sherlock Holmes, o de otros célebres detectives, y no en el de la *novela negra* al estilo de, por ejemplo, Dashiell Hammett y su *Cosecha roja*, o de las historias de *gangsters* en general) a fin de presentarlo como manifestación “desfigurada” de una “sociedad totalmente racionalizada y civilizada”, a su vez trasunto negativo de un mundo *verdadero* dominado por la Ley divina. En

---

<sup>16</sup> Carta a Bloch, 27 de mayo de 1962, *Nachlass*, op. cit.

<sup>17</sup> Ambos recogidos en los *Schriften*, 1, op. cit.

una clave sorprendentemente kierkegaardiana<sup>18</sup>, en virtud de la cual contrapone su imagen de una auténtica “comunidad” espiritual a la sociedad de individuos atomizados (i.e.: los creyentes en el templo vs. los extraños en el vestíbulo de hotel<sup>19</sup>), Kracauer ve al detective como “representante de la *ratio*”, como el “sacerdote secularizado” de la racionalidad con que una “sociedad sin realidad” –es decir, sin trascendencia o fundamento– encubre su sinsentido. La tarea del detective es el “desciframiento” de unos materiales fácticos que se presentan siempre desordenados, aparentemente ininteligibles; sólo que ese desciframiento no conduce finalmente a una verdadera Revelación, sino al restablecimiento de una Ley que no procura salvación alguna (y cuya ejecución deja el detective, siempre investido de la “ironía” que le presta su carácter soberano, en manos de la fuerza abstracta de la legalidad que representa la policía)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Aunque no tanto, si se recuerda que el propio Kierkegaard se definía a sí mismo como una especie de “*espía en un supremo servicio*”, como “policía secreto” al servicio del Absoluto. Cfr. Adorno, *Kierkegaard. La construcción de lo estético* (1933), trad. cast. en Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 23. De hecho, el ensayo de Kracauer estaba dedicado a Adorno, el cual, a su vez, dedicaría a Kracauer su trabajo sobre Kierkegaard. El propio Kracauer recuerda esa autoconcepción de Kierkegaard aplicándosela a Benjamin en la reseña de sus escritos, incluida en la presente selección.

<sup>19</sup> Sobre esta estructura de contraposiciones, cfr. Rainer Rochlitz, “Avant-propos”, prólogo a su edición francesa del texto, *Le Roman policier*, Payot, París, *passim*.

<sup>20</sup> Tanto en el texto de David Frisby (op. cit., pp. 231 ss.) como en el de Gertrud Koch (op. cit., pp. 15 ss.) encontramos iluminadores análisis de este ensayo de Kracauer.

Esta manera de confrontar un género literario (un género que Kracauer, por cierto, encuadraba un tanto precipitadamente en la dimensión del *kitsch*) nos ofrece algunas pistas sobre la clase de intereses que le movían. Por entonces aún entremezclaba bastante abruptamente los motivos metafísico-teológicos con los histórico-sociales. Pocos años después, sus planteamientos discurrirían ya en unos planos bastante más próximos a la realidad empírica, y su orientación crítica, en lugar de remitir a ninguna clase de añorada trascendencia o reminiscencias de Absoluto, se articularía en función de unos análisis más inmediatamente políticos.

Es esto lo que se reconoce en su elaborado trabajo sobre *Los empleados*, de 1930. Tras haber acumulado una ya larga experiencia como observador e intérprete de la vida cotidiana que le rodeaba, de la que había dado testimonio en los numerosos artículos que desde 1921 había ido publicando en la *Frankfurter Zeitung*, Kracauer se embarcó en un proyecto especialmente ambicioso tanto desde el punto de vista temático como metodológico. *Los empleados* no era un estudio de sociología empírica (ni siquiera, y pese a lo sostenido por Adorno, un producto de la llamada “observación participante”<sup>21</sup>), no era tampoco un “reportaje”, aun cuando se basase en entrevistas, ni menos todavía el resultado de una elaboración especulativa sobre la “conciencia de clase”, al estilo de Lukács. Kracauer lo pre-

---

<sup>21</sup> Cfr. Adorno, op. cit., p. 399. En cuanto a las reseñas, cfr. W. Benjamin, “Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar” y “S. Kracauer, *Die Angestellten*”, en *Gesammelte Schriften*, op. cit., pp. 219-28; Ernst Bloch, “Künstliche Mitte” (1929), en *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Suhrkamp, Frankfurt, 1981, pp. 33-5.

sentaba como un “mosaico” (algo parecido a una “constelación” terrenal), una imagen *construida* a partir de una serie de contactos directos, pero luego desarrollado en forma de libre interpretación de los mismos. Lo que a Kracauer le interesaba poner de relieve era un asunto que, por lo demás, le afectaba directamente como intelectual: la situación peligrosamente ambigua de quienes vivían en los límites —en una especie de *limes*— entre los estratos detentadores del poder y sus víctimas más inmediatas.

Los “empleados”, los que pronto serían identificados como *white collars*, los oficinistas, administrativos anónimos de las empresas poseídas por la burguesía y sustentadas por el proletariado, se encontraban, como él mismo, en una especie de tierra de nadie. Por un lado, esos pulcros empleados de oficina aspiraban a diferenciarse de los meros trabajadores menos limpios y cualificados; por otro, esas aspiraciones tenían mucho de ilusorio. Entretanto, su nebulosa identificación con la “clase media” —ni arriba ni abajo, sino todo lo contrario, bajo “una piel moralmente rosa”— les ubicaba en un contexto un tanto extraño, relativamente nuevo, que Kracauer había descubierto en Berlín. Esos empleados representaban para él la imagen más precisa y peligrosa del desclasamiento. Hasta cierto punto, su trabajo les permitía disfrutar de un ocio que demasiadas veces confundían con la cultura. Para eso se habían construido los correspondientes “palacios” (cines, teatros, cabarets) y se publicaban las revistas ilustradas, todas ellas llenas de sugestivas fotografías y de interesantes informaciones de actualidad: ese inmenso universo de lo que más tarde Adorno condenaría como *Halbbildung*, de

cultura sucedánea, y de cuya exploración fue Kracauer pionero.

*Los empleados* puede entenderse como una de las piezas básicas de la trayectoria de Kracauer. Y no sólo porque en su momento mereciera los comentarios de Benjamin y de Bloch, sino porque, retrospectivamente, se nos ofrece como toda una declaración de principios a la vez que como un excelente ejemplo de su aplicación. De hecho, se diría que Kracauer andaba buscando pistas, elementos justificativos de su vieja “disponibilidad vacilante”, en los lugares menos obviamente determinados. Poco tenía que decir sobre la vida burguesa, y menos aún sobre la del proletariado, que no se supiese ya. Entretanto, lo que más le interesaba eran los espacios liminares, indefinidos, y sobre todo los estratos intermedios, descolocados, los enclaves de cuya interpretación pudiera surgir algo hasta entonces desapercibido.

En realidad, como ya he sugerido, la incierta situación de la nueva clase media, con su entrega a la pseudocultura y su acomodo a la falsa conciencia con que pretendían encubrir su proletarización efectiva, pronto explotada como pasto del fascismo, no era sino la otra cara o el *pendant* de las condiciones en que habían de moverse los intelectuales en aquel mismo contexto histórico. La posición de Kracauer en la *Frankfurter Zeitung* no dejaba de ser paradójica: nunca un *Aussenseiter* había ocupado un lugar tan relevante en una de las más prestigiosas publicaciones de la época. El periódico, fundado en 1856 por el banquero Leopold Sonnemann y mantenido por sus hijos y por el editor Heinrich Simon, era uno de los emblemas de la prensa ju-

día de signo liberal. Hacia 1927, sin embargo, la empresa entró en crisis y pasó a ser controlada por el magnate Carl Bosch, uno de los propietarios de la corporación IG-Farben. Desde ese momento, paulatinamente, y al hilo de los acontecimientos políticos, el diario fue inclinándose hacia una suerte de “realismo” cada vez más obsecuente con el ascenso del nazismo. Varios redactores y editorialistas fueron despachados.

Kracauer, que venía trabajando en la *Frankfurter* desde 1921, y que a mediados del decenio había pasado de la categoría de redactor local a la de colaborador del *feuilleton* cultural, fue *ascendido* a jefe del suplemento cultural berlinés y, por tanto, alejado de la sede principal del diario. Después de todo, también él era un *empleado*. Y, además, un intelectual en tiempos letalmente conflictivos. Sus apelaciones al compromiso racional con la libertad democrática, en el marco de un nazismo cuyo auge se consideraba ya imparable, fueron apareciendo como cada vez más incómodamente izquierdistas. Al poco de llegar a Berlín, su sueldo se le redujo; se le desalojó de su despacho; sus textos eran con creciente frecuencia rechazados o censurados. En 1933, con Hitler ya en el poder, no tuvo otro remedio que optar por exiliarse. Como Benjamin, eligió París. Entretanto, lógicamente, fue despedido.

### III

Se diría que, a partir de ese momento, el exiliado Kra-  
cauer había por fin alcanzado efectivamente, aun cuando  
*malgré lui*, aquella posición *extraterritorial* en la que desde  
siempre se había sentido. En sus años de París pudo arre-  
glárselas para malvivir, a semejanza de tantos otros intelec-  
tuales alemanes en análoga situación (como el propio Ben-  
jamin) colaborando en diversas revistas. Mientras tanto se  
ocupó de una monografía, *Jacques Offenbach y el París de  
su tiempo* (1937)<sup>22</sup>, en donde trataba de exponer la reali-  
dad social del Segundo Imperio a la luz de la estética de la  
opereta. Tomando a Offenbach como hilo conductor, y re-  
mitiendo en todo caso a su orientación ambivalente, a la  
vez conformista e irónica, complaciente y burlesca, Kra-  
cauer lograba ofrecer una imagen de época en la que, por  
otro lado, tendía a subrayar los aspectos en donde podían  
reconocerse paralelismos con el presente de Weimar. En  
una dirección análoga a la que Benjamin apuntaba también  
por esos mismos años en su proyecto de los *Pasajes* (aun-  
que, por cierto, desde un punto de vista metodológico con-  
siderablemente alejado), el libro evocaba el *humus* del que  
se nutrían las abigarradas *fantasmagorías* de Offenbach: la  
atmósfera de los bulevares, el mundo del *flâneur*, la bohe-

---

<sup>22</sup> En *Schriften*, 8 (ed. de Karsten Witte), Suhrkamp, Frankfurt, 1976. Cfr. al respecto la reseña de Adorno, "Siegfried Kra-  
cauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*", en *Gesammelte Schriften*, 19 (ed.  
de Rolf Tiedemann y Klaus Schultz), Suhrkamp, Frankfurt, 1984, pp.  
363-5: "Su método no es tanto el análisis crítico como la construcción  
de una armonía preestablecida entre sociedad y autor".

mía, los salones, los cafés, la vida económica, “la alegría para embriagar, la luz para deslumbrar” propiciadas por el régimen autoritario de Luis Napoleón.

Este modelo de *historia social* del arte —o de sus manifestaciones colaterales— volvería a aplicarlo, esta vez con mayor fortuna crítica, en su célebre estudio sobre el cine alemán de la época de Weimar. *De Caligari a Hitler*<sup>23</sup> lo escribió ya en los Estados Unidos, última etapa de su itinerario como exiliado. Cuando lo publicó en 1947 hacía un año que había conseguido la nacionalidad estadounidense, sólo cinco después de su llegada a América, en donde se instalaría hasta su muerte en Nueva York, en 1966.

De hecho, el libro por el que Kracauer sería más conocido lo concibió (según rezaba el subtítulo) como “una historia psicológica del cine alemán”. La idea consistía en interpretar el cine de la época de Weimar, o mejor, cierto cine “expresionista” (cuya manifestación más emblemática sería el llamado “caligarismo”) determinado por la reiterada preferencia por argumentos morbosos, de corte fantástico y delirante, de un pesimismo patético, neorromántico, así como por sus decorados siniestros y desconcertantes, formalmente artificiosos (en los que Kracauer, por cierto, no insiste demasiado) y, en suma, su énfasis en la capacidad de una ciencia desbocada, de la técnica, para manipular irresponsablemente las voluntades y establecer relaciones perversas de poder, todo ello presentado como trasunto de una mentalidad o “disposición” colectiva en la que

---

<sup>23</sup> En *Schriften*, 2 (ed. de Karsten Witte), Suhrkamp, Frankfurt, 1979. Trad. cast. en Paidós, Barcelona, 1985.

anidaban pulsiones regresivas y autoritarias que pronto se revelarían como las más propicias al ascenso del nazismo.

Por lo demás, los vínculos entre *Caligari*, *Mabuse*, *Nosferatu*, *Metrópolis*, *El ángel azul*, etc. y el nazismo son algo tan imposible de establecer o, cuando menos, delimitar de un modo rigurosamente científico, como los que pudieran darse entre el cine de Eisenstein y la Revolución rusa o entre el de Buñuel y el surrealismo. Es evidente que esas relaciones existen, pero también lo es que no bastan para explicarlos plenamente. Y al revés: no está claro que una disposición anímica temerosa y regresiva más o menos generalizada hubiera de expresarse por necesidad en una *pantalla demoníaca* (Lotte H. Eisner) como la que representaba el “caligarismo”, con su ambigua estética, tan distante, por ejemplo, de la de Leni Riefensthal en *El triunfo de la voluntad*.

En cualquier caso, *De Caligari a Hitler* no era técnicamente un libro de historia del cine, ni de sociología del cine, ni de historia social o política. Era, como casi siempre sucedía en Kracauer, un ensayo hermenéutico acerca de ciertos asuntos que le interesaban en cuanto que síntomas significativos o “jeroglíficos visibles” de una condición humana de rasgos muy concretos, determinada por una situación histórica. No analizaba las películas desde un punto de vista rigurosamente formal (como tampoco se había ocupado, dicho sea de paso, de las partituras de las operetas de Offenbach) y por eso no las tenía a todas en cuenta, sino sólo a aquellas que ilustraban su tesis: la de que ese tipo de cine hipnótico y alucinógeno no podía concebirse salvo en un contexto específico, en absoluto ajeno a la rea-

lidad social que iba a conducir poco después a la guerra y a los campos de concentración. A pesar de todas las limitaciones del libro, hablar de determinismo o de simplificación sociologista en este caso parece, por tanto, un poco fuera de lugar. Kracauer trazaba una línea que llevaba de Caligari a Hitler después de la derrota de Hitler: como muchos otros por aquel entonces, igualmente heridos y perplejos, además de exiliados, seguía buscando interpretaciones *retrospectivas*: dado el *factum* Hitler, y ya muerto ¿cómo no reconsiderar aquellas imágenes a la luz de lo que más tarde sucedería?<sup>24</sup>

A lo largo de los años cincuenta, Kracauer pudo sobrevivir en América a base de becas para investigaciones cinematográficas y de colaboraciones en revistas y en diversos proyectos sociológicos. El resultado más ambicioso y relevante de su trabajo durante aquella década es, sin duda, su *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, aparecido en 1960<sup>25</sup>. En una dirección un tanto intempestiva, en un

---

<sup>24</sup> Para una revisión actualizada de las tesis de Kracauer desde el punto de vista de la historiografía del cine, cfr. Vicente Sánchez-Biosca, *Sombras de Weimar*, Verdoux, Madrid, 1990, pp. 19 ss.

<sup>25</sup> En *Schriften*, 3, Suhrkamp, Frankfurt, 1973. Trad. cast. en Paidós, Barcelona, 1989. Por lo demás, no deja de ser curioso que el proyecto del libro lo vislumbrase Kracauer durante su estancia en Marsella, en donde se encontró con Benjamin, a la espera de un visado para poder emigrar a los Estados Unidos, cuando la situación era tan desesperada que, según confesaría luego, llegó a pensar en la posibilidad del suicidio. Él la desechó y consiguió cruzar el océano; como es notorio, su amigo Walter no tuvo la misma suerte. Cfr. Klaus Michel, "Vor dem Café. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille", en M. Opitz/E. Wizisla (eds.), *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her*, Reclam, Leipzig, 1992.

momento en el que los estudiosos del cine se hallaban a punto de abandonar el paradigma clásico (en el que, de hecho, se inscribía Kracauer junto a Bálasz o Bazin) y abrirse a las nuevas perspectivas estructuralistas o semiológicas, psicoanalíticas o tardomarxistas, el libro se presentaba como una “estética *material*” (no formal) del cine, con vistas a fundamentar su carácter esencialmente “realista” como “extensión de la fotografía” en el tiempo, y sus potencialidades en cuanto que lugar de una “revelación” de la “realidad física”, esto es, de restitución concreta, bajo una nueva luz, del entorno perceptivo cotidiano, de tal modo que esa superficie de propiedades corpóreas pudiera reaparecer bajo una perspectiva que la hiciera visible, por así decir, en profundidad.

En efecto, Kracauer insistía en la condición primariamente somática de la experiencia del espectador cinematográfico, en los aspectos fisiológicos y sinestésicos de su reacción a las imágenes, atribuyéndole como prioritaria una dimensión muy distinta a la que le había guiado antes en su *Caligari*: una dimensión de un orden más antropológico que estético o histórico y, en última instancia, más ontológico y hasta teológico, que crítico o político. Lo que trataba de poner de relieve en el cine en su conjunto en cuanto que fenómeno cultural era, por así decir, el goce del reconocimiento, la productividad de la *mimesis* técnicamente articulada como recreadora de un sentido de otro modo inaprehensible y como *redentora* de una “realidad física” que Adorno, a propósito de Kracauer, identificaba como un “mundo cósmico” artísticamente residual, del que el cine no podía librarse, por cierto, recurriendo al viejo principio

—siempre subjetivo— de la “estilización”<sup>26</sup>, y cuyo *rescate* cinematográfico, al fin y al cabo, sólo sería necesario o simplemente concebible en función de su caracterización como realidad *humana* reinvestida del encanto perdido.

La imagen que nos ofrece este Kracauer de la *Teoría del cine* es, sin duda, bastante diferente de la del colaborador de la *Frankfurter Zeitung* en que nos centramos en la presente edición, pero tal vez no se contradicen. Obviamente, los tiempos habían cambiado, y aquel exiliado alemán pronto naturalizado estadounidense no podía ya, en vísperas de los años sesenta, y desde tan lejos, pensar en los mismos términos interventivos en los que se empleaba en la época de la República de Weimar. Entre 1963 y 1964, y en parte por mediación de Adorno, comenzó recuperarse en Europa al brillante ensayista y articulista que Kracauer había sido, mientras que él, por su parte se dedicaba a la redacción de un libro que quedaría inacabado y que sólo se publicaría en 1969, tres años después de la muerte del autor, y ello por iniciativa del perspicaz Paul Oskar Kristeller: *Historia. Las últimas cosas antes de lo último*, un texto que iba a tener, en efecto, algo de testamentario.

En conjunto, la orientación del libro quedaba determinada por el característico punto de partida de rasgos autobiográficos, es decir, en la idea de que la posición del historiador es esencialmente la del “exiliado”: un lugar “extraterritorial” desde donde el sujeto, mirando más allá del

---

<sup>26</sup> Cfr. Adorno, “Die Kunst und die Künste”, de *Ohne Leitbild*, ahora en *Gesammelte Schriften*, 10 (ed. de Rolf Tiedemann), Suhrkamp, Frankfurt, 1977, pp. 451-2.

presente, no puede confrontar el pasado sino desde el “modo de existencia” del “extranjero”. A esta metáfora añade otra: la del punto de vista de Ahasverus, el Judío Errante, condenado a deambular por la historia hasta el fin de los tiempos. En este marco, nada tiene de sorprendente su crítica radical de cualquier forma de historicismo, y no sólo en sus versiones relativistas o positivizantes (Ranke, Comte), sino en las dialécticas (tanto Hegel como Marx).

En el trasfondo de esta actitud se encuentran no sólo las ideas de Bloch acerca de la “no contemporaneidad” de los fenómenos históricos simultáneos, sino, sobre todo, la visión benjaminiana de la historia como una sucesión desordenada de catástrofes, y de su representación como una colección de imágenes fragmentarias, o como una “catarata”, más que como un desarrollo cronológico progresivo. En este mismo sentido apunta su remisión a la estrategia de Proust, en donde la memoria se desgrana en “un farrago de mutaciones caleidoscópicas”, en lugar de como una narración lineal. No obstante, Kracauer insiste en la imposibilidad de trasladar ese modelo a la escritura de la historia, dado que “la historia no tiene fin y no puede gozar de la redención estética”.

Pero ¿puede entonces remitir a la *redención* en general? En este punto se hace evidente la recuperación de los motivos teológicos que había presidido el pensamiento temprano de Kracauer, y que durante la mayor parte de su trayectoria habían permanecido latentes o relegados a un segundo plano. De hecho, y en la medida en que seguía sin asumir el optimismo utópico de Bloch; ni el mesianismo revolucionario de Benjamin; ni la solución adorniana en

forma de una “dialéctica desbocada”, “infinita”, que hacía del concepto de utopía un mero expediente formal, tan abstracto como un *deus ex machina*; ni tampoco el criticismo práctico, interventivo, del Marcuse americano, que hubiera podido resultarle más próximo. Kracauer no podía sino permanecer, por así decir, en la cima de la irresolución, en aquella actitud de quien se encuentra a la “espera” sin abrigar una auténtica esperanza, en algún lugar de la “antecámara” de la verdad histórica, empeñado en el rescate de fragmentos del mundo de la vida (“nada debe perderse”) pretéritos o presentes, y ofreciendo apenas “una mirada provisional” sobre las cosas no “últimas”, sino tan sólo penúltimas.

Finalmente, Kracauer se había adaptado a su exilio americano, pero tal vez “el crítico, el sociólogo, el escritor que había en él se habían quedado en Europa”<sup>27</sup>. Puede que este juicio resulte un poco duro. Pero sí puede ser aceptado en un sentido: que su escritura no volvió a ofrecernos aquellos ejemplos de penetración hermenéutica, tan crítica como reveladora, de ensayismo conciso y brillante, acerca de fenómenos a los que pocos prestaban por entonces la debida atención, la necesaria, al menos, para reconocerlos como tales y darles un “nombre”, situándolos en el horizonte de la experiencia histórica. Como ha señalado Enzo Traverso, sus “miniaturas” sobre la vida en Berlín, sobre la cultura cotidiana de masas, sobre los fenómenos

---

<sup>27</sup> Karsten Witte, “Siegfried Kracauer im Exil”, *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, vol. 5, 1987. Cfr. Enzo Traverso, op. cit., pp. 219-20.

efímeros y “superficiales” que actuaban como trasfondo de la alta cultura, no fueron seguidas por contribuciones semejantes, por ejemplo, acerca de análogos aspectos de Nueva York o de la cultura americana en general. Una vez instalado en el exilio real, se diría, el viejo “trapero” del espíritu, el *Aussenseiter* extraterritorial decidió acomodarse, al fin resignado, a aquella misma distancia, a aquel extrañamiento del que años antes, aún sobre el terreno, tantos frutos había obtenido.

#### SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN

El peso específico de los artículos de prensa en la obra de ciertos autores sobrepasa con mucho las motivaciones por las que fueron escritos. Basta pensar en el caso de Walter Benjamin, cuyas contribuciones a las más diversas revistas, concebidas a veces en circunstancias en verdad pésimas, no pueden hoy entenderse como una actividad meramente determinada por la necesidad de ganarse un sustento (que lo era), sino como una fuente ineludible para cualquiera que se interese por la evolución de su pensamiento. El propio Kracauer, en carta a Adorno de 1930, sostenía que “una parte esencial de los artículos periodísticos está redactada desde puntos de vista unitarios, de modo que no se echa a perder con el día”<sup>28</sup>. Por eso podía abrigar la esperanza de verlos juntos en forma de recopilaciones. De he-

---

<sup>28</sup> Cfr. Inka Mülde-Bach, “Nachwort der Herausgeberin”, en *Schriften*, 5.3, Suhrkamp, Frankfurt, 1990, p. 361.

cho, no lo consiguió hasta los años sesenta, cuando por fin se reunió parte de ellos en sendas ediciones: en *Das Ornament der Masse* (1962), por mediación de Adorno, aparecieron algunos de los más significativos, y en *Strassen in Berlin und anderswo* (1964), los diversos textos que en los años veinte había dedicado a las ciudades, Berlín sobre todo, y también París. Ya póstumamente se publicaron otras recopilaciones. Por ceñirnos a las ediciones en alemán: *Über die Freundschaft* (1971), *Kino. Essays, Glossen zum Film* (1974), en donde, obviamente, se recogen sus escritos breves sobre cine y, por fin, *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (1992).

Para la presente edición nos hemos basado ampliamente en el tomo 5 de los *Schriften* (a cargo de Inka Mülder-Bach), salvo en los casos de algunos textos extraídos directamente de *Das Ornament* o de *Kino*. Nuestra selección comienza en 1920, cuando Kracauer, a la edad de 31 años, comenzó a escribir en la *Frankfurter Zeitung* y, como él mismo referiría en su segunda novela autobiográfica, *Georg*, vio satisfecho su deseo de *darse a la publicística*<sup>29</sup>. El escrito sobre Simmel, ensayo preparatorio para un libro inconcluso al respecto, ha sido incluido no sólo por su inteligente presentación de los rasgos generales de la metodología del pensador, sino también por las evidentes afinidades existentes entre ella y los puntos de partida epistemológicos del propio Kracauer en aquellos primeros años de la década. Éstos pueden reconocerse asimismo, matizados de diversas maneras, en *Cambio de destino del arte* (acerca de

---

<sup>29</sup> Cfr. *ibid.*, p. 363.

la crisis del expresionismo), así como en *La Teoría de la novela de Georg von Lukács* (sobre un libro de enorme influencia en aquellos años), *Nietzsche y Dostoievski* (en donde el cotejo del “alma alemana” y la “rusa” venía a encubrir sus vacilaciones entre el individualismo y el colectivismo) o *La crisis de la ciencia* (sobre Troeltsch y Weber) y *¿Decadencia?* (Spengler).

De entre los artículos anteriores a 1926, año de su definitivo distanciamiento de la *Freie Jüdische Lehrhaus* de Buber y Rosenzweig, es preciso destacar *Los que esperan*, en donde, como antes hemos comentado, formulaba las bases de su actitud de “disponibilidad vacilante” como provisoria alternativa a otras posiciones extremas, contemporáneas, determinadas por la inmediatez y la irreflexión en materia de experiencia del absoluto. *El artista de nuestro tiempo* nos habla de la necesidad de un enraizamiento auténtico del arte en la sociedad de la que nace y a la que se debe, anticipando motivos a los que siempre se mantendría fiel. *Aburrimiento, El viaje y la danza* y *Culto de la distracción* pueden ser considerados como tempranos, pero ya maduros ejemplos de la que más tarde sería calificada como “sociología figurativa”<sup>30</sup>, de la que se haría maestro Kracauer, dirigida hacia la exposición e interpretación de esos fenómenos sociales aparentemente “superficiales” en los que sólo una mirada bien atenta como la suya reconocía síntomas característicos del *mundo de la vida* definitorio de una situación histórica. El texto sobre el *Acorazado Potemkin* (*Las lámparas Júpiter siguen encendidas*) se in-

---

<sup>30</sup> Enzo Traverso, op. cit., p. 9.

cluye a título de recordatorio de las posiciones que por entonces defendía, con admirable resolución, como crítico cinematográfico.

Los cuatro textos de 1927 aquí seleccionados nos muestran a un Kracauer en la cima de su trayectoria como ensayista-articulista e intérprete de los enclaves liminares de la cultura, y en particular de la de masas. *Las pequeñas dependientas van al cine* es una bastante conmovedora serie de brillantes fragmentos en donde el autor trata de ponerse en el falso, pero a su manera gratificante lugar de las jóvenes asalariadas víctimas del cine como fábrica de ensueños. Aquí, desde luego, no se trata tanto de valorar en Kracauer el esfuerzo de resaltar los aspectos ideológicos, bien conocidos, del cine entendido como expediente de evasión a unos mundos irreales ofrecidos como verosímiles, sino de apreciar, por debajo de la crítica, la ironía y el sarcasmo, el significativo tono de inmenso respeto, de simpatía e incluso de sintomática ternura con que nuestro autor se emplea a este propósito. Una actitud a la que no son ajenos, a pesar de las apariencias, *Publicidad luminosa*, *El ornamento de la masa* y *La fotografía*. El título del primero de estos textos casi lo dice todo (también Benjamin escribió sobre ello en *Calle de dirección única*) y nos ofrece una muestra excepcional de un ensayismo “en el cruce entre el poema en prosa y el registro etnográfico” del universo urbano<sup>31</sup>, que tan brillantemente desarrolló en sus textos sobre las

---

<sup>31</sup> Philippe Despoix, “Avant-propos”, en Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1996, p. 14.

ciudades. En cuanto a los otros dos, se hallan, sin duda, entre las principales contribuciones de Kracauer. *El ornamento de la masa* toma como pretexto el fenómeno de las *Tiller Girls*, grupos de muchachas dedicadas a espectáculos de danza sincrónica, a una disciplinada y reiterativa composición de figuras geométricas, que él interpretaba como expresión del culto al cuerpo y de la desindividualización a que conducía por necesidad la creciente, pero errada, y por tanto insuficiente, racionalización del mundo. El texto tenía, además, mucho de declaración programática. Finalmente, *La fotografía* recogía buena parte de estos motivos y la trataba como un fenómeno característico de la sociedad de la comunicación de masas y de la técnica, de las revistas ilustradas y la pseudocultura, con la que, según decía, venían a coincidir los ideales del historicismo. Un punto de vista, por cierto, mucho más crítico respecto de los usos de la fotografía que el mantenido por el propio Kracauer muchos años después en su *Teoría del cine*, en donde el “método fotográfico” sería presentado como la base de la “redención de la realidad física”, del flujo de la vida que, de otro modo, pasaría inadvertido y perdido para siempre. Por lo demás, estos escritos pueden servirnos como modelo en la medida en que en todos ellos se hace manifiesta aquella “primacía de lo visual” que Adorno supo reconocer como el impulso fundamental que habría guiado la obra de Kracauer.

El resto de los artículos aquí reunidos tienen que ver más con la literatura y el pensamiento estético en general. No podía faltar, desde luego, su reseña *Sobre los escritos de Walter Benjamin*, ni tampoco su brillante confrontación de

*Kafka* (no muy lejana, de hecho, a la que por entonces ocupaba al propio Benjamin). *La biografía como forma de arte neoburguesa* remite a una instancia o género literario de carácter sucedáneo. *Sobre la tarea del crítico cinematográfico* nos informa de su idea del especialista en cine como bastante más que *especialista*. Por último, sus textos sobre Brecht (*¿Un experimento sociológico?*), Jünger (*¿Figura o política?*), Céline (*Viaje al fin de la noche*) y Malraux (*Visto con ojos europeos...*) los hemos incluido en razón del indudable interés de los autores a quienes se dedican, así como por la notable perspicacia crítica con que Kracauer aborda los temas.

En la antes citada edición del tomo 5 de los *Schriften* hay una última sección en la que se recogen apenas unos 14 artículos de Kracauer publicados entre 1934 y 1965 (frente a los 227 de entre 1915 y 1933). Ya esta consideración de su escasa cantidad nos da una idea de lo mucho que habían cambiado las cosas. Por lo demás, no creemos que ninguno de ellos aporte demasiado a la visión que pretendemos ofrecer de Kracauer como autor de *miniaturas* para la prensa. Por eso hemos cortado en 1933, cuando Hitler tomó el poder y Kracauer dejó de ser un mero *Ausenseiter* para convertirse en un auténtico *exiliado*: un *extraterritorial*, un pensador *en tierra de nadie*, un escritor voluntariamente deambulante en un *Zwischenzeit*, un extraño *Grenzgänger* siempre descolocado, y, por cierto, sin remedio.

## CRONOLOGÍA

- 1889 Nace el 8 de febrero en Frankfurt, hijo único de Rosette y Adolf Kracauer, comerciante de tejidos.
- 1898 Ingresa en la *Philantropin*, institución educativa de la comunidad judía de Frankfurt, donde enseñaba historia su tío Isidor.
- 1904 Estudia en la Klinger-Oberrealschule de Frankfurt.
- 1907 Comienza sus estudios de arquitectura en la Technische Hochschule de Darmstadt. Aparece su primer artículo en la sección de arte de la *Frankfurter Zeitung*.
- 1908-11 Prosigue sus estudios de arquitectura en Berlín y en Munich, donde se gradúa.
- 1911 Trabaja en un estudio de arquitectos.
- 1914 Se doctora con una tesis (publicada el año siguiente en Worms) sobre *El desarrollo de la forja en Berlín, Potsdam y algunas ciudades de la Marca desde el siglo XVII hasta comienzos del XIX*.
- 1916 Conoce a Max Scheler.

- 1917 Es llamado a filas, al destacamento de artillería en Maguncia. Conoce a Georg Simmel.
- 1919 Amistad con Theodor W. Adorno. Escribe un estudio sobre Simmel.
- 1920 Contactos con Ernst Bloch y Leo Löwenthal.
- 1921 Comienza su etapa como redactor en la *Frankfurter Zeitung*. Conoce a Franz Rosenzweig y frecuenta la *Freie Jüdische Lehrhaus*.
- 1922 Publica *Soziologie als Wissenschaft*. Se reconcilia con Bloch, con quien había roto a causa de su recensión del libro sobre Thomas Münster.
- 1924 Se le nombra editor en la *Frankfurter Zeitung*.
- 1925 Termina *Der Detektiv-Roman*, comienza *Ginster*.
- 1926 Conoce a Elisabeth Ehrenreich, su futura esposa, bibliotecaria del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt. Rompe con la *Freie Jüdische Lehrhaus*.
- 1927 Publica “El ornamento de la masa” y “La fotografía”.
- 1928 Publica *Ginster*.
- 1929 Comienza a trabajar en *Georg*, su segunda novela autobiográfica.
- 1930 Publica *Los empleados*. Se casa con Elisabeth Ehrenreich.
- 1933 El 28 de febrero, al día siguiente del incendio del Reichstag, emigra con su esposa a París, donde ya se encontraba Benjamin.
- 1934 Termina *Georg*. Empieza a trabajar en su libro sobre Offenbach.
- 1936 Trabaja como crítico de cine en la *Neue Zürcher Zeitung* y en la *Basler National-Zeitung*, ambas

- suizas, y colabora con la *New School for Social Research* y el *Institut* de Frankfurt en el exilio.
- 1937 A instancias de la *Library* del *Museo de Arte Moderno* de Nueva York, empieza a trabajar en un estudio sobre el cine alemán, del que resultaría *De Caligari a Hitler*.
- 1939 En septiembre es internado en un campo de concentración para “extranjeros indeseables”, del que saldría dos meses después por mediación de Adrienne Monnier y Daniel Halévy.
- 1940 Se traslada a Marsella, con vistas a emigrar a los EE.UU. a través de España y Lisboa. Coincide de nuevo con Benjamin.
- 1941 Gracias a la mediación de Meyer Schapiro y de Leo Löwenthal, el matrimonio Kracauer consigue llegar a Nueva York.
- 1941-45 Trabaja como asistente de Iris Barry en la *Library* del *Museo de Arte Moderno*. Prosigue su *Caligari*, mientras se dedica a estudios de encargo: *Propaganda and the Nazi War Film* y *The Conquest of Europe on the Screen – The Nazi Newsreel, 1939-1940*.
- 1946 Se nacionaliza estadounidense.
- 1947 Publicación del *Caligari*, en la Princeton University Press, con el apoyo de Edwin Panofsky.
- 1949 Comienza a trabajar en la *Teoría del cine*, con la ayuda de una beca, a partir de ideas esbozadas en Marsella.
- 1950 Inicia su colaboración con la *Voice of America* (que duraría hasta 1952) y con *Cinema Nuovo*.

- 1951 Es nombrado director de investigación en el *Empirical Social Research Department* de la *Columbia University*. Trabaja con Paul Lazarsfeld.
- 1959 Primer viaje a Europa tras la guerra. Termina su *Teoría del cine*, que se publicaría el año siguiente.
- 1960-66 Se publican las recopilaciones *Das Ornament der Masse* y *Strassen in Berlin und anderswo*.
- 1966 Muere de neumonía en Nueva York el 26 de noviembre.

# BIBLIOGRAFÍA

## 1. OBRAS DE KRACAUER

EXISTE una bibliografía exhaustiva de su obra elaborada por Thomas Y. Levin: *Siegfried Kracauer. Eine Bibliographie seiner Schriften*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, 1989. Es en Marbach, en el Deutsche Literaturarchiv, donde hoy se encuentra todo el legado documental de Kracauer.

Los *Schriften*, publicados en Suhrkamp, Frankfurt, constan de ocho volúmenes:

Vol. 1. *Soziologie als Wissenschaft; Der Detektiv-Roman; Die Angestellten*, 1971.

Vol. 2. *Von Caligari zu Hitler*. Ed. de Karsten Witte, 1979.

Vol. 3. *Theorie des Films. Die Erretung der äusseren Wirklichkeit*. Ed. revisada por el autor, 1973.

Vol. 4. *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Ed. de Karsten Witte, 1971.

Vol. 5. (1,2,3). *Aufsätze (1915-1926, 1927-1931, 1931-1965)*. Ed. de Inka Mülder-Bach, 1990.

Vol. 6. *Aufsätze zum Film* (en preparación. Incluirá *Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film*). Ed. de Karsten Witte.

Vol. 7. *Ginster*, Georg. Ed. de Karsten Witte, 1973.

Vol. 8. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Ed. de Karsten Witte.

Otras publicaciones, recopilaciones, correspondencia y traducciones al castellano:

*Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einige Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Wormser Verlag und Druckereigesellschaft, Worms, 1915.

"The Conquest of Europe on the Screen. The Nazi Newsreel 1939-1940", *Social Research*, n° 3, 1943.

*Satellite Mentality. Political Attitudes and Propaganda Susceptibilities of Non-Communists in Hungary, Poland and Czechoslovakia*. Frederick A. Praeger, Nueva York, 1956 (en colaboración con Paul L. Berkman).

*Das Ornament der Masse. Essays*. Ed. de Karsten Witte. Suhrkamp, Frankfurt, 1963.

*Strassen in Berlin und anderswo*. Suhrkamp, Frankfurt, 1964.

*History. The Last Things Before the Last*. Ed. de Paul Oskar Kristeller. Oxford University Press, Nueva York, 1969.

*Über die Freundschaft. Essays*. Ed. de Karsten Witte. Suhrkamp, Frankfurt, 1971.

*Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Ed. de Karsten Witte. Suhrkamp, Frankfurt, 1974.

"Briefwechsel Siegfried Kracauer-Ernst Bloch 1921-1966", en Bloch, E., *Briefe 1903 bis 1975*, vol. 1. Ed. de Inka Mülder-Bach. Suhrkamp, Frankfurt, 1985.

*De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Trad. de H. Grossa. Paidós, Barcelona, 1985.

Benjamin, Walter. *Briefe an Siegfried Kracauer*. Ed. Archivo Theodor W. Adorno. Stuttgart, 1988.

*Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Trad. de J. Hornero. Paidós, Barcelona, 1989.

- Breidecker, Volker (ed.). *Briefe Panofsky-Kracauer*. Berlín, 1996.
- Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken*. Ed. de Johanna Rosenberg. Reclam, Leipzig, 1992.
- Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*. Ed. de Philippe Despoix. Presses Universitaires de Vincennes, París, 1996.
- “El ornamento de la masa”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, Valencia, octubre 1999.
- “Chaplin”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 34, Valencia, febrero 2000.

## 2. ESCRITOS SOBRE KRACAUER

- Adorno, Theodor W. “Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer” (1964). En *Noten zur Literatur*. Suhrkamp, Frankfurt, 1981.
- Adorno, Theodor W. “Nach Kracauers Tod”, en *Gesammelte Schriften*, 20, ed. de Rolf Tiedemann et al. Suhrkamp, Frankfurt, 1986.
- Adorno, Theodor W. “Siegfried Kracauer. Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit”, en *Gesammelte Schriften*, 19, ed. de Rolf Tiedemann y Klaus Schultz. Suhrkamp, Frankfurt, 1984.
- Benjamin, Walter. “Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, *Die Angestellten*” (1930). En *Gesammelte Schriften*, 3, ed. de Hella Tiedemann-Bartels. Suhrkamp, Frankfurt, 1982.
- Benjamin, Walter. “S. Kracauers *Die Angestellten*. Aus dem Neuesten Deutschland” (1930). *Ibid.*
- Bloch, Ernst. “Künstliche Mitte” (1929), en *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Suhrkamp, Frankfurt, 1981.
- Cunico, Gerardo (ed.). *Siegfried Kracauer. Il riscatto del materiale*. Marietti, Génova, 1992.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la moder-*

- nidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin (1985). Visor, Madrid, 1992.
- Jay, Martin. *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. Columbia University Press, Nueva York, 1985.
- Kessler, M./Levin, Th. (eds.). *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen. Akten des Internationalen interdisziplinären Kracauer-Symposiums*. Stauffenburg Verlag, Tübinga, 1990.
- Koch, Gertrud. *Kracauer zur Einführung*. Junius, Hamburgo, 1996.
- Mueller, Axel. "Teoría autocrítica. Sobre el desarrollo de la teoría en la obra de Siegfried Kracauer". En Jarque, Vicente (ed.), *Modelos de crítica: la Escuela de Frankfurt (Teoría/Crítica, 4)*. Universidad de Alicante/Verbum, Alicante/Madrid, 1997.
- Mülder, Inka. *Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine Frühen Schriften 1913-1933*. Metzler, Stuttgart, 1985.
- Traverso, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada* (1994). Alfons el Magnànim, Valencia, 1998.
- VV.AA. *New German Critique. Special Issue on Siegfried Kracauer*, n° 54, 1991.
- VV.AA. *Text+Kritik. Siegfried Kracauer*, n° 68, 1980.

ESTÉTICA SIN  
TERRITORIO

## CAMBIO DE DESTINO DEL ARTE

QUIEN posea un olfato lo suficientemente fino para la vida espiritual del presente no podrá ya seguir ocultándose por mucho tiempo: el movimiento expresionista en el arte, propio de nuestra época, se encuentra maduro para el ocaso. Por muy imperecederos que sean los grandes ideales humanos súbitamente aireados por él, las maneras particulares en que experimentamos y deseamos expresar esos ideales cambian de época en época. Prescindiendo por completo de que el lenguaje formal de esa orientación artística, todavía hoy dominante para muchos, se ha entumecido ya en el manierismo, y de que una profusa plétora de talentos mediocres se sirve de las formas recientemente conquistadas para fines mediocres y, de este modo, no deja de despojarlas de su carácter originario; prescindiendo también de que el teórico aprovechado pisa demasiado los talones del artista expresionista y le rodea de continuo desde una cercanía que a muchos despierta una seria sospecha, los propios contenidos sacados a relucir por el expresionismo, como consecuencia de la forma en que se ofrecen, empiezan a perder poco a poco su significación para

nosotros; un ligero olor a moho que, acaso perceptible por unos pocos todavía, se expande desde las obras apenas nacidas, indica que las vivencias en ellas incorporadas no son ya nuestras vivencias. No hay remedio; hay que tener coraje y reconocer que el expresionismo ha agotado sus posibilidades; que, tras un breve período de florecimiento, se ha convertido en un fenómeno histórico de contornos agudamente pronunciados. Para fundamentar y justificar de algún modo este juicio se requiere antes haber concebido el expresionismo en su *necesidad*. Finalmente, el conocimiento de su esencia arroja una cierta claridad sobre por qué empezamos a cansarnos de él y hacia dónde apunta propiamente nuestro anhelo de superación.

La situación general de los últimos decenios anteriores a la Guerra Mundial, es decir, aquella época en la que se inserta el movimiento expresionista, puede caracterizarse brevemente más o menos como sigue. Esta época está dominada sobre todo por el espíritu de las ciencias naturales y el espíritu del sistema económico capitalista. Ambos poderes, de consuno, consiguen producir una realidad vital tan objetiva y tan consolidada en sí como tal vez no lo haya estado ninguna otra realidad anterior. Todas las cosas tienen en ella un valor expresable en números; sus relaciones las regulan leyes objetivas e intocables. El entero entorno del ser humano se ha convertido en una formación de espantosa despersonalización, en donde uno sólo aparece superfluamente y casi como un accidente: el ser humano mismo y su alma. De una manera brutal y autocrática, los elementos de esta realidad se van acumulando unos sobre otros hasta sepultar a aquellos que originariamente la han

engendrado. Una naturaleza mecanizada se enfrenta al hombre; tensiones y fines económicos, que hace tiempo han dejado de ser alimentados por las más íntimas fuerzas pulsionales inherentes a su esencia, la subyugan, transfiguran la comunidad ligada a la unidad viviente en una sociedad atomizada y, en virtud de su legalidad autónoma, configuran todas las relaciones humanas. Desprendido del fundamento originario de la comunidad, esclavizado a un despiadado sistema económico, enganchado a una invisible red de relaciones nacionales y objetivamente técnicas, el individuo humano sólo puede aún afirmarse como yo privado, como individualidad aparte. Los puentes entre él y los demás hombres han sido derribados; en todas las cosas esenciales permanece él mismo abandonado y espantosamente solo; allí adonde mire, siempre se le enfrenta riendo con escarnio la mueca de una fría, rígida realidad desprovista de alma. Puesto que no puede ser su señor, su esfuerzo, incluso en el arte, estriba en entregarse a ella. El naturalista se empapa por completo de la realidad ahora mismo dada, mientras que el impresionista busca atrapar sus momentos singulares y materializarlos puramente; para ambos, sin embargo, esa realidad rige como un *factum* inmodificable, al que renuncian a penetrar con el hálito de su ser. La realidad extraña a Dios pesa en el alma como una opresión de pesadilla, como una muralla de hierro que se cerrase en torno al ser humano.

Un mérito histórico del expresionismo es el de haber abierto una brecha en ese muro, el de haberlo derribado. Antes de la guerra emerge ya como un relámpago lejano, como un presentimiento de acontecimientos venideros,

cumpliendo en los dominios del arte lo que las grandes revoluciones sociales del presente se plantean como tarea en los dominios de la vida real: la aniquilación de los poderes existenciales hasta ahora vigentes. Ante todo, es innegable la toma de posición del expresionismo contra la realidad que en general le circundaba. El artista no sólo se defiende contra la posibilidad de caer presa de las confusas impresiones que le acosan, como un aparato receptor de los miles de estímulos que le son enviados por un entorno odiado a causa de su contingencia; más aún: niega en general esta funesta realidad, y lo que más le gustaría es eliminarla por completo, a fin de expresar su interior sin envolturas ni mediaciones. De ese modo puede sentirse enseñoreado de ella; despedaza las formaciones habituales que nos rodean, desgarras las formas en que lo múltiple nos parece conjurado, y se sobrepone a las necesidades a las que ya nos hemos rendido demasiado. Su aspiración apunta a hacer públicas libremente sus visiones sin ninguna clase de consideración con la materia del mundo que se nos ofrece. Ahora bien ¿cómo está constituido ese yo que tan incondicionalmente aspira a manifestarse? Se reconoce sin más que no se corresponde con el yo del hombre individual diferenciado y altamente refinado, sino que es producto y reflejo de aquella misma realidad contra la que se vuelve el expresionismo. El artista expresionista siente y piensa más bien, en cierta medida, como un proto-yo al que llenan vivencias de una clase totalmente elemental. Es el alma derramada por una civilización hipócrita la que lucha en él por la expresión y quiere conquistar de nuevo el camino hacia Dios. Gritando de indignación, hace rodar con gi-

gantesco y fatigoso esfuerzo el grosero, pesado bloque de la realidad hasta apartarlo, para finalmente poder desplegarse sin obstáculos. En tanto que se yergue, con el mundo fenoménico se hunden también en la nada los individuos recíprocamente apartados que han vivificado, vivenciado y sustentado este mundo; sus complejidades, sus autotorturas, sus acertijos devienen carentes de significado. Atrás queda, en medio de una montaña de ruinas, el hombre embriagado de sentimientos primigenios, el hombre por antonomasia, que se sabe uno con sus hermanos en el anhelo de Dios y de una verdadera comunidad del espíritu. La vía está libre para él, pero todavía vacila en entrar en ella y poner nuevas configuraciones al servicio de su propia voluntad, después de que durante tanto tiempo ha padecido la opresión de la realidad ahí desvanecida. Su desasimiento le lleva al éxtasis, le sobrecogen espasmos extáticos y, balbuceando sonidos primitivos, en una única embriaguez de su valor de destrucción, se decide por sus ideales, en una embriaguez que a la vez le preserva de quedar retenido a la fuerza en la violencia de lo existente.

La actitud expresionista fundamental se acuña claramente en las creaciones del arte nuevo. Las pinturas que surgen apenas siguen remitiendo al mundo de nuestros sentidos. Abolen el espacio que nos es familiar y la simultaneidad de los fenómenos, y comprimen fragmentos de nuestras percepciones en un ordenamiento de líneas y figuras corpóreas cuya estructura queda casi exclusivamente determinada por las necesidades internas del hombre transformado en proto-yo. Pintores y poetas rivalizan en despojar a la realidad presente de su poder y en descubrir-

la como lo que efectivamente es: una engañosa vivencia sombría, un caos sin alma, sin sentido. Ahí emergen cosas y hombres de forma aparentemente conocida, pero su forma exterior es sólo una máscara vacía que el artista arranca o hace transparente, con lo que se hace manifiesta la verdadera faz que había detrás. Una multiplicidad mundanal sin forma se aglomera en estas cosas y estos hombres, en cuyos rasgos anida no se sabe qué tristeza inasible; ellos, que participan del acontecer cósmico, sufren por la necesidad de estrecharse a cierta esencia individual delimitada, y porque la máscara en que están cautivados la toman por su realidad. En las piezas de los poetas hablan y actúan seres sin nombre que ya no tienen que representar a uno u otro individuo existente para sí, sino corporeizar las vivencias de un yo que lucha apasionadamente contra la realidad que se pone fuera de él y que ya sólo hace valer las exigencias de su alma revuelta hasta lo más profundo. Estas figuras no son las de un ser humano pleno y redondo, sino símbolos de acontecimientos que se desarrollan en el propio poeta. Aparecen como típicos representantes de una realidad existencial envilecida como fantasmagoría nocturna cuyo sinsentido nos es presentado una y otra vez en forma de caricatura; lanzan la tea incendiaria en el edificio de nuestra existencia tradicional e inflaman los espíritus para la revolución. Con frecuencia, en el fantasmal personaje del "Padre" adquiere forma la entera esencia de la época fenecida, y frente a él, el portador de la tradición, el sustentador de lo existente, se erige el "Hijo" preparado para el asesinato. Así, todos los poderes dominantes son atacados por todas partes, los ídolos desde antaño venerados se precipitan de

sus alturas, y lo que resta no es sino un único montón de escombros que rebosa de una cisterna de desechos putrefactos.

Finalmente, este colapso sin igual es portador de la hora de la liberación. Pues ahora, dado que el espectro de la realidad no nos estrangula ya con sus dedos huesudos, de los estratos ocultos del interior prorrumpen las llamadas de la nostalgia, conocimientos conmovedores y visiones de un porvenir mejor. Los artistas sueñan con el encuentro de una existencia de inocencia paradisíaca; sublevándose contra la usurpadora violencia, anuncian la pacífica reunión de los hombres de sentimientos fraternos. Así como les conmueve la pura interioridad del medievo gótico, así mismo el *ethos* ruso ejerce en ellos una irresistible fuerza de atracción; el *ethos* del hombre cristiano primitivo no se aísla en la individualidad autosuficiente, de duros contornos y ávida de poder, sino que siempre está preparado para el sacrificio de su personalidad por mor de la comunidad. Estos himnos expresionistas, estos manifiestos en palabras y colores apuntan todos, a la postre, a uno y el mismo fin: el triunfo del alma sobre la realidad. Por encima de toda realidad va errando el artista utópico hacia una tierra deseada en donde, libre de coacción exterior, pueda el alma expandirse sin medida. Sin embargo, mientras la sigue de este modo en su vuelo por regiones que ya sólo llega a alcanzar un grito de nostalgia, se hunde tras él, como en un mar de niebla, la multiplicidad de lo existente y la plenitud de la vida humana.

A quien se propone abarcar el movimiento expresionista de una mirada, se le hace totalmente manifiesta su nece-

sidad, a la vez que reconoce que su misión ya está cumplida. Ha colaborado en lo que le tocaba en la aniquilación de un mundo internamente podrido, y, en lo sucesivo, ha despertado en muchos hombres la urgencia de una nueva configuración del mundo. Finalmente, considérese que quizás se le ha de agradecer una nueva ornamentística y, en todo caso, un enriquecimiento de nuestros *medios de expresión* artísticos, de modo que difícilmente se le atribuirá una significación de orden menor. No obstante, para todo movimiento espiritual que responda a ciertas necesidades anímicas de una época, llega el tiempo a partir del cual su efecto inicial se invierte en su justo contrario. Precisamente porque ha correspondido a esas necesidades, lo que genera en los hombres son nuevas exigencias que él mismo no puede ya seguir satisfaciendo. Esto es también lo que sucede con el expresionismo. A quienes desde el principio lo han experimentado como la expresión artística de sus necesidades esenciales, les ha dado todo lo que podría darles. Sin embargo, cuando luego es proseguido en línea recta, se convierte en una noble mentira, en estéril autoengaño. ¿Debe entonces petrificarse el grito y eternizarse la rabia? El grito y la rabia han durado ya casi demasiado tiempo para resultarnos todavía *dignos de mención*: uno acaba por insensibilizarse frente a una catástrofe declarada permanente. En verdad que ha llegado la hora en que por fin se ha puesto en obra aquello para lo que el expresionismo nos ha hecho maduros: *la construcción de una nueva realidad en el arte*.

Las viejas formaciones culturales han muerto; lo que una vez creíamos que significaba la realidad, se extiende

ahora ante nosotros como una multiplicidad informe, como un yermo campo en barbecho. Pero el expresionismo ha descuidado cultivar estos campos en barbecho; ciertamente, ha proclamado el espíritu nuevo, pero lo ha condensado en creaciones huera de cualquier contenido de realidad. Ahora toca de nuevo acoger plenamente la multiplicidad en nosotros y elaborarla tal como entretanto hemos aprendido a hacerlo. Así pues, en lugar de meramente invocar a Dios, debemos tratar de *realizarlo*; sólo de ello espera el desierto del mundo que lo recorramos y lo transformemos en un jardín frutal. El arte no pone límite alguno a la voluntad creadora; puede, por tanto, ofrecer aquel cumplimiento que la existencia vivida todavía nos reserva, acaso, a largo plazo.

¿Qué caminos podría hollar este arte que sería el disolvente del expresionismo? Lo que se espera es aquello de lo que se está privado, y, a la postre, no es demasiado temerario prestar expresión a tales esperanzas. Sobre todas ellas, hay una evidente: una nueva configuración de la realidad debe ser sinónima de un pleno dominio de la *vida*. Esa vida está ahí revolcándose en todo momento en un ancho río; en esencia, es más que una secuencia de sacudidas, de estallidos volcánicos y convulsiones espasmódicas. De modo inadvertido, un suceso se adhiere al otro, y unos movimientos apenas perceptibles en la profundidad conducen paulatinamente a unas en adelante visibles transformaciones en la superficie. Los destinos humanos se encadenan lentamente y por doquier se entremezclan en silencio las cosas muertas de la tierra. Que, sin embargo, ese precipitado *presto prestissimo*, este ruidoso retumbar del expresio-

nismo se modere, y surja un arte que intente de nuevo capturar el inconcebible reino de la vida juntamente con sus escurridizas transiciones, que penetre amorosa y universalmente lo existente, en lugar de triturarlo y así, propiamente, empobrecerlo, un arte que sepa a la vez producir como por encanto aquel gran silencio de los bosques y de las calurosas tardes de verano, por cuyos secretos sentimos –¡y por cuánto tiempo ya!– doloroso anhelo. Y, por otra parte ¿no habría que esperar también de los creadores de una nueva realidad la configuración expresa del hombre individual?

Ha sido el espíritu alemán el que ha generado la doctrina de que mundo y personalidad son conceptos recíprocos, y el que ha venido demostrando desde siempre una profunda comprensión del desarrollo del individuo y de su particularidad. Lo que anhelamos es confrontar un arte que se adhiera de nuevo a este espíritu y que, por tanto, a diferencia del expresionismo, no siga ya defendiendo los asuntos de una humanidad abstracta a través de tipologías igualmente abstractas, sino que, experimentando lo universal en lo particular, encarne la esencia humana de una manera completa, en el colmo de su plenitud.

*(Frankfurter Zeitung, 18/8/1929)*

## GEORG SIMMEL

REPETIDAS veces se ha calificado a Simmel de filósofo de la cultura. Igualmente se le podría designar como el filósofo del alma, el del individualismo o el de la sociedad. Todas estas fórmulas, sin embargo, son inexactas y unilaterales, y ni con mucho suficientes para delimitar siquiera aproximadamente su campo temático. ¿Cuál es entonces la auténtica materia de su pensamiento?

Desde el principio, hay una serie de tareas y problemas fundamentales que nunca se ha esforzado Simmel en llevar a cabo y que queda excluida del ámbito de consideraciones del filósofo. Si se prescinde de los esfuerzos de su período tardío, le es totalmente lejana la pretensión de comprender el mundo a partir de una idea metafísica elevada, como, por ejemplo, a la manera de Spinoza, los idealistas alemanes o Schopenhauer. No ha descubierto ninguna palabra de conjuro para el macrocosmos al que se someten todas las configuraciones de la existencia; una cosa que nos ha dejado a deber es un concepto ampliamente comprensivo del mundo. Asimismo carece de una concepción de la historia, por así decir, en gran estilo; la interpretación del

acontecer histórico le es ajena; la situación histórica en la que respectivamente se encuentran los hombres no la toma en cuenta en su esencia. Acerca de las ciencias naturales carece casi de cualquier referencia. Ni sus pensamientos resultan de la ocupación con problemas de orden biológico, como es el caso de Bergson, por ejemplo, ni se sirve jamás de investigaciones psicológico-experimentales. El ámbito de los fenómenos puramente espirituales no lo recorre, ni con mucho, en toda su extensión. Así pues, deniega su atención a las condiciones estructurales universales de la conciencia y, por tanto, por ejemplo, a los sentimientos, los actos del representar, del amar y odiar, etc. Aun cuando estas esencialidades son frecuentemente rozadas en sus escritos, y uno se encuentra con una serie de discusiones que se refieren a ellas, sin que jamás configuren el objeto de una investigación teórica específica. Sin embargo, esta recusación de la fenomenología en sentido estricto no lleva a Simmel, en absoluto, al campamento de esa clase de psicólogos empiristas que, según el modelo de los grandes ensayistas franceses (como La Rochefoucauld, Chamfort, etc.), se complacen en la pintura de caracteres típicos, ponen de relieve afectuosamente rasgos anímicos singulares y emprenden la descomposición de los atributos morales. Allí donde se encuentra en Simmel descripciones y análisis semejantes, y a pesar de su ineludibilidad de cara a la coherencia de su pensamiento, no les es inherente ningún valor autónomo. El camino del filósofo no termina en ellos, sino que los transita camino de otras metas que los trascienden.

Trataré de esbozar primeramente un contorno aproximativo del mundo con el que Simmel se ha familiarizado.

El material bruto de su pensamiento lo forma una inagotable multiplicidad de situaciones espirituales, maneras de ser, acontecimientos del alma que son importantes tanto dentro de la vida de la sociedad como de la íntima vida personal. Y por cierto, que los hechos en los que el filósofo funda sus reflexiones proceden, en incontables casos, del ámbito de la experiencia y la vivencia del individuo fuertemente diferenciado. En el punto central del campo de su mirada se erige siempre el hombre como portador de cultura y esencia espiritual madura, que actúa y valora en plena posesión de sus potencias anímicas, unido a los demás hombres para un obrar y sentir común. Este mundo tiene un cierre superior e inferior. Por arriba limita con el reino de lo cósmico; está recortado a partir de él y, por ello, es por él abrazado; por expresarlo de otro modo: es la contraimagen de una filosofía terrestre, no astronómica. Hacia abajo limita con el reino del acontecer elemental, no espiritual, del hombre pulsional; todo lo que es sólo naturaleza y no irradiación de un alma desplegada, queda desterrado de él.

Una más precisa visión de conjunto enseña pronto a separar los diferentes círculos temáticos en cuya multiplicidad se mueve Simmel. Por de pronto, parece que son las situaciones y formaciones sociales, así como el comportamiento de los hombres en ellas, lo que ha reclamado con mayor fuerza su atención. Sus investigaciones sociológicas se extienden casi a lo largo de su vida entera, y sólo en la vejez se orienta más y más hacia nuevos objetos. Ya el primer escrito del filósofo sobre la *Diferenciación social* trata acerca de ciertas regularidades de la vida colectiva. En dos de sus obras principales, la *Filosofía del dinero* y, sobre to-

do, en su *Sociología*, prosigue estas investigaciones guiado por el empeño de hacer plenamente visible el tejido de las relaciones sociales. Profundiza en la estructura de todos los enlaces humanos posibles, expone la peculiar condición de los menores y mayores cuerpos sociales, muestra la influencia de un determinado grupo en los otros, la necesaria conexión entre los más diferentes elementos del acontecer social. Dedicó una serie de tratados al conocimiento de fenómenos sociales singulares; así, Simmel describe la esencia de la moda, de la coquetería, de la sociabilidad, etc. Con particular profundidad se ocupa del proceso de la división del trabajo, tan importante para el presente. Persigue su significación para la colectividad a través de todos los estratos del ser social, y, no en último lugar, muestra cómo este proceso, que en la época del capitalismo regula la relación exterior de los individuos entre sí, influye también en su vida interior y la acuña de manera característica.

El segundo círculo temático que Simmel recorre incluye todo lo que tiene relación con el hombre individual que existe para sí. Al pensador le cautiva lo anímico en todas sus formas; sus escritos son una verdadera mina de hallazgos para los psicólogos. Dotado de una extraordinariamente fina capacidad de observación y de una sensibilidad sin igual, se sumerge en las profundidades del ser humano y arroja luz sobre los acontecimientos que suceden en nuestro interior y a menudo bajo la superficie de la conciencia. Cuidadosamente, con dedos delicados, pone la mano a tientas en el alma, libera lo oculto, hace manifiesta la más secreta emoción y desenreda el más urdido trenzado de nuestros sentimientos, anhelos y afanes. A este respecto,

las constataciones de Simmel conciernen tanto al hombre en general como a los individuos singularmente determinados. En el primer caso, el filósofo esclarece circunstancias psíquicas de una universalidad, cuando menos, típica, circunstancias que, con sólo darse los presupuestos apropiados para su aparición, tienen lugar en el alma de cualquier hombre. Descompone, por ejemplo, la esencia de la femineidad, o describe la constitución interna de ciertos tipos, como el del avaro o el del aventurero. En el segundo caso, penetra el mundo espiritual de algunas grandes personalidades, la iluminación de cuyo ser y crear, por razones que aún habrá que discutir, resulta importante para su propio desarrollo. Lo que siempre le interesa investigar es el curso regular de lo humano universal tanto como de las transformaciones del alma individual, dirigir su mirada a los necesarios encadenamientos de nuestras potencias interiores; nunca contempla como tarea suya la de tomar nota de la casual conjunción de rasgos ópticos individuales, como la que ofrece el investigador meramente empírico.

En fin, el tercer círculo temático del pensamiento simmeliano, que no se puede separar del todo nítidamente del que acabamos de comentar, abarca los dominios de los valores objetivos y los logros de los hombres en el marco de estos dominios. Casi todas las obras del filósofo han manado del fondo de investigaciones de teoría del conocimiento, y por cierto, que en sus escritos se orienta principalmente hacia *Kant* y hacia los *Problemas de la filosofía de la historia*. La *Diferenciación social* y la *Sociología* van precedidas de una exposición de los fundamentos epistemológicos de su método de investigación sociológica, como en ge-

neral sucede en Simmel, que siempre aparta la mirada de los contenidos de su pensamiento para dirigirla al proceso del pensamiento mismo, sólo cuya comprensión, en efecto, hace explicable la adquisición de contenidos obtenidos de uno u otro modo. La relación entre el sujeto del conocimiento y el objeto conocido forma parte directamente del problema nuclear del filósofo, y es sumamente instructivo observar cómo sus intuiciones sobre este objeto ganan en plenitud en el curso de su evolución y, en parte, se corrigen recíprocamente. Una y otra vez lucha por hallar un concepto de verdad capaz de cimentar su relativismo. El tratamiento de estas cuestiones tiene lugar, con frecuencia, en forma de discusiones de transición; de una manera muy característica en él, interrumpe su estancia en los primeros planos de lo existente, se aparta del fenómeno individual en el que un momento antes se detenía y se sumerge en la consideración teórica de las condiciones del conocer. —En el ámbito de la ética entró tempranamente, para ya nunca abandonarlo del todo. En su obra de juventud *Introducción a la ciencia moral* analiza los conceptos éticos fundamentales; en uno de sus últimos tratados, *La ley individual*, intenta demostrar que el contenido de la exigencia ética a la que el hombre singular ha de someterse en cada caso es fruto del proceso de su vida individual. En cierto modo, ambos escritos encuadran la producción del pensador y caracterizan principio y final del camino por él recorrido. Por muy de paso que se mencione, Simmel nunca ha manifestado su *ethos* de una manera directa. Sin embargo, sí saca a relucir las convicciones éticas de distintas grandes personalidades, como las de Kant, Schopenhauer, Nietz-

sche y Goethe, y raramente descuida poner de relieve también el significado ético de los múltiples estados anímicos y corrientes espirituales que describe. Es como a través de un espejo como nos irradia, bastante a menudo e inequívocamente, su propia y congénita concepción de la ética. –Las discusiones de Simmel sobre problemas estéticos no comienzan a adquirir una mayor extensión hasta la segunda mitad de su producción, sin que, sin embargo, lleguen a condensarse nunca en una teoría del arte. En contraposición a sus investigaciones epistemológicas, al pensador le interesa menos la investigación de las condiciones bajo las que se hace posible en general el sentimiento y el crear estéticos, que, más bien, la reproducción de las vivencias a partir de las cuales florecen ciertos logros artísticos típicos e individuales. Pone al desnudo los fundamentos anímicos en los que enraízan las creaciones de Miguel Ángel, Rodin y Rembrandt, y con ello desvela a la vez la esencia y el sentido del arte de cada uno de estos maestros. Su aspiración es siempre tirar del velo de la visión medular sobre la que se articula el crear de los artistas de los que trata directamente, o incluso de los de una época entera como, por ejemplo, el Renacimiento. En ocasiones imputa a ciertos productos que apreciamos estéticamente (como el asa o la ruina) una significación simbólica más profunda que nos explica de un golpe la clase de influencia que esos objetos ejercen en nuestro sentimiento. Con extrema flexibilidad se aclimata a los fenómenos estéticos y lucha en pos de fórmulas capaces de encerrar en sí el contenido característico de los fenómenos en cuestión. –En cuanto al amplio ámbito de las cuestiones y vivencias religiosas, Simmel apenas lo

ha examinado en profundidad. La razón podría estribar en la índole de su ser, que sin duda ha carecido de necesidades e instintos religiosos originarios. A pesar de todo, también a este respecto, allí donde, acaso desde fuera, se aproxima a su objeto más que de ordinario, acredita el pensador una incomparable fuerza de comprensión empática. Una y otra vez vuelve sobre el papel que desempeña el sentir religioso desde una perspectiva sociológica, en tanto que viene eventualmente a demostrar qué formas de la socialización son llevadas por el afán de un goce religioso de la vida. Luminosos claros se abren también (en el *Rembrandt*) sobre la esencia de la religiosidad, cuya sede se asienta tan profundamente en el alma, que ya no necesita el apoyo de ningún dogma, de ninguna religión positiva. Simmel ha creído reconocer esta devoción, que no necesita de ninguna vestidura particular y que es una propiedad de nuestro ser, en muchas figuras de Rembrandt.

Después de esta visión de la diversidad del mundo en la que el filósofo demuestra su capacidad creativa, lo que se impone ahora es conocer la índole de su configuración de los materiales. ¿Cómo elabora Simmel el material bruto con el que cuenta, qué camino sigue de uno a otro fenómeno a él accesibles, en qué unidades se condensa para él la multiplicidad de los fenómenos? Hay dos maneras de extraer el contenido de las realizaciones de un hombre. O bien se considera preferentemente aquello en lo que esos logros difieren entre sí, y, poniendo de relieve las transformaciones y los desplazamientos de los puntos de vista, se trata de comprender el desarrollo espiritual manifiesto en ellos, o bien se pone el acento en lo que tienen en común,

esforzándose en descubrir el hilo conductor que vibra a través del conjunto. La opción por este último proceder se recomienda sobre todo allí donde lo que importa es, ante todo, penetrar en el mundo espiritual de un pensador y obtener una intuición provisional de su peculiar condición. Si se presupone que toda alma forma una unidad viviente que muestra cualesquiera determinaciones generales, y aun cuando su despliegue consista en una sucesión de revoluciones violentas, sus exteriorizaciones, a pesar de las múltiples contradicciones que pueda haber entre ellas, deben entonces ser solidarias a través de un vínculo que las enlaza a todas entre sí y lleva aquella unidad del alma a una expresión objetiva. La esencia del hombre acaso se objetiva en una idea que atraviesa su creación como un hilo rojo, o se refleja contra una particularidad otra, siempre susceptible de cristalizar de nuevo a partir de sus manifestaciones. A menudo podría costar mucho descubrir la señal distintiva que caracteriza los actos y opiniones de muchos individuos en cuanto que irradiaciones de una única personalidad. Así, hay artistas que son tan variables, que su obra tardía parece proceder siempre de una constitución anímica totalmente distinta de la temprana. Entretanto, estas naturalezas de yo fugaz no pueden tampoco escaparse de su inclinación al cambio; su autotraición es todavía una revelación de su mismidad, y, de cualquier modo, al contenido de lo por ellos logrado se adhiere finalmente un rasgo esencial uniforme. El filósofo, en cuanto que hombre enfrentado a semejante tipo de artista, que aspira a lo definitivo y que, para alcanzarlo, debe arraigar firmemente en el punto central de su esencia, está cierto de la verdad sólo en

la medida en que está cierto de sí mismo –seguramente, a lo menos que se inclina el filósofo es al cambio anímico. Sea cual sea la clase de verdad obtenida, ésta debe ser eternamente una y la misma, pero al mismo tiempo es también la contraimagen de su ser espiritual, que en él, más que en otros tipos humanos, se resuelve en forma de principios conscientes, máximas, etc. Quien vive en el anhelo del absoluto revela directamente los contenidos de su interior, permanentes, invariables en medio de todos los cambios. –Todo aquel que se haya familiarizado sólo un poco con el mundo intelectual de Simmel, caerá pronto en la fascinación de una peculiar atmósfera espiritual que le abraza con una evidencia casi corpórea. La esencialidad del conjunto de las obras del pensador le importuna, llega a notar que los más variados problemas quedan resueltos de la misma manera. En esto le sucede como a aquel que visita países extraños y entra así en contacto con un grupo humano para él desconocido: por lo pronto, su mirada no le permite una diferenciación individual de los habitantes; sólo sus elementos colectivos, que le son inhabituales en su apariencia de conjunto, llaman su atención. Se conquista una nueva tierra espiritual sólo comprendiéndola primeramente como totalidad. Sólo cuando se ha palpado su silueta se pueden percibir con claridad las partes en que consiste y concebir en lo singular las relaciones que en ellas se traban. El hecho de que el carácter uniforme de las creaciones de Simmel se grave directamente en la memoria de manera tan profunda, tiene su fundamento en la esencia entera de su filosofía, y aún encontrará más adelante una ulterior explicación. Sin embargo, no es en absoluto necesario que la

fuerza de esta unidad sea un principio nítidamente extraíble en conceptos. Cuanto más asistemático es un espíritu –y Simmel pertenece plenamente a los pensadores asistemáticos– tanto menos arraigan sus logros en convicciones capaces de soportar toda la luz de la claridad conceptual; ciertamente, la viviente unidad de lo producido por él puede ser empáticamente revivida, pero nunca derivada de un concepto fundamental solidificado y enajenado de la vida. En todo caso, también en él es posible –aun a su modo, no deja de ser un filósofo– avanzar hacia una idea nuclear ubicada en la esfera conceptual y en la que están ancladas la mayor parte de sus creaciones, y de este modo establecer una especie de *corte transversal* a través de su filosofía, con el que, por cierto, no se corta mucho de la coherencia de su pensamiento. En más exacta analogía con esto, el corte transversal arquitectónico a través de un edificio cualquiera, sólo en los casos más raros descubre la estructura de la casa entera, el almacenaje de todos los espacios interiores. Algunos miembros del cuerpo de la edificación permanecen habitualmente invisibles; para descubrirlos hay que remitirse al corte longitudinal, o bien a otros cortes transversales. No obstante, uno de éstos adquiere siempre, acaso, la primacía sobre los demás, haciéndonos sensible la estructura de las masas principales de la construcción. El principio nuclear del pensamiento simmeliano que voy a desarrollar tiene la significación de ese corte transversal; nos introduce en la esencia de la filosofía de Simmel, sin, no obstante, llegar a fundarla del todo. *Todas las expresiones de la vida espiritual* –así podría formularse el principio en cuestión– *se encuentran en innumerables relaciones entre*

*sí, y ninguna puede ser separada de las conexiones en que se encuentra con las otras.* Esta intuición es una vivencia fundamental de Simmel, en la que descansa su comprensión del mundo; guiado por ella, a lo largo y través del laberinto de su pensamiento, con sus ramificaciones que irradian en múltiples direcciones, se encuentran pasos laterales y caminos secundarios (como las investigaciones epistemológicas sobre la relación entre sujeto y objeto) en los que, en todo caso, no podemos entrar aquí.

Hay dos clases de relaciones entre las cosas que son una y otra vez puestas de relieve por Simmel. En primer lugar me refiero a las relaciones de *correspondencia esencial* de los más diferentes fenómenos. A partir de la totalidad de la vida espiritual no se puede descortezar ningún ser ni acontecer singular de tal modo que pudiera en adelante ser considerado sólo por sí y para sí. Si, a pesar de ello, no dejan de aislarse partes del contexto de la diversidad en que se hallan entretnejadas, y se las concibe como entidades nítidamente perfiladas, esto es algo que, por un lado, se sigue de necesidades prácticas fácilmente comprensibles, y, por otro, lo autoriza la relativa clausura en sí de muchas de esas partes y grupos de partes (por ejemplo, de una época histórica o de cualidades anímicas). En su mayoría, sin embargo, los hombres siguen sin hacerse presente la íntima conexión recíproca existente entre los fragmentos desprendidos del todo de la vida. Éstos se declaran más bien independientes, y se condensan poco a poco en unidades rígidas cuya significación queda fijada de manera indisoluble a signos distintivos más o menos arbitrariamente entresacados de su totalidad de significado, en lugar de cumplirse

por respecto a la totalidad misma. Así, por ejemplo, de sentimientos o cualidades del carácter se hacen productos de riguroso contorno, cosas nítidamente aisladas entre sí, cortadas y retalladas de tal modo, que su concepto en nada remite ya a la diversidad del ser que, sin embargo, se daba con ellas. Un esfuerzo fundamental de Simmel es el de dispensar a cada fenómeno espiritual de su falso ser para sí y mostrar cómo se empotra en el gran contexto de la vida. Con ello hace actuar su pensamiento ejerciéndolo en unos términos tan vinculantes como disolventes. Vinculantes, en la medida en que por doquier descubre relaciones entre lo aparentemente separado; disolventes, en la medida en que nos hace conscientes de la complejidad de muchos objetos y problemas presuntamente simples. Con ejemplos de semejante enlace de los fenómenos se topa uno a cada paso en los escritos del filósofo. Con gran frecuencia se los encuentra en sus investigaciones sociológicas, que, en efecto, tienden a descubrir las conexiones necesarias entre incontables fenómenos sociales. Simmel demuestra, por ejemplo, cómo una economía marcadamente dineraria determina incluso el comportamiento extraeconómico del individuo, el entero estilo de vida de la época, y de este modo reconoce la situación de toda la diversidad social provocada por la irrupción de uno u otro acontecer social. O bien, en tratados como los que escribió sobre la sociabilidad, la coqueteería, etc., en donde libera de su aislamiento una serie de fenómenos, en tanto que pone al desnudo el sentido que subyace a todos ellos, o sea, la razón de su origen, a partir de la cual puede explicarse el ser propio de cada uno de ellos. Así es como lo escindido queda unido, lo disperso

unificado y reunido en grandes manojos, y rasgado el velo que, como un mar de nubes en la alta montaña, suele empañar tan densamente la concatenación de las cosas, que ya sólo sobresalen por encima de él las cimas aisladas, las cosas que son para sí. También a las relaciones puramente internas del alma dedica Simmel una atención permanente. Cuando, por ejemplo, plantea la cuestión de si la virtud y la felicidad se condicionan de algún modo —una cuestión que, por lo demás, es respondida negativamente—, éste no es sino uno de los muchos casos en los que quisiera obtener una certeza acerca de la relación entre los sentimientos, querencias, valoraciones, etc. del hombre. De vez en cuando describe algún todo anímico de peculiar constitución, nacido del engranaje de determinados rasgos esenciales; o esboza una descripción del avaricioso, del afectado, y de otros tipos humanos universales.

Las relaciones de correspondencia de los entes se enfrentan a las de la *analogía*. Así como el llano entendimiento ordinario lleva al olvido todas las transiciones fluidas entre los fenómenos, desgarrar el tejido de las apariencias y encierra en un concepto sus partes en adelante aisladas, cada una para sí, también estrecha nuestra conciencia de la diversidad del mundo en función de otra dimensión. De los recortes de la realidad que ha confiado a los diferentes conceptos, sólo hace visible lo más insuficiente, provee al concepto de algo así como de una marca de reconocimiento en la que únicamente se apunta lo que se tiene por digno de atención para la necesidad práctica ordinaria. En sus rígidos estuches conceptuales, las cosas pasan a poseer un sentido unilateral; siempre es sólo una de sus caras la que

se vuelve hacia nosotros, las concebimos tal como las usufructuamos. ¡Nada tiene de asombroso que se almacenen irreconciliablemente unas junto a otras! Su comparabilidad retrocede ante los muchos significados que poseen; sólo resta aquel que les confiere su finalidad de uso; se han hecho estrechas y de pecho angosto. Cuanto más se le abre al hombre la realidad, tanto más extraño se le hace el mundo ordinario con sus grotescas petrificaciones conceptuales. Reconoce que a todo fenómeno le es inherente una plétora infinita de atributos, que cada uno está sometido a las más diferentes leyes. Pero, en la medida en que se da cuenta de la multiplicidad de caras de las cosas, aumenta para él la posibilidad de ponerlas en relación mutua. De las variadas determinaciones de un fenómeno que se le desvelan, alguna corresponde también a un fenómeno diferente; mire hacia donde mire, se le agolpan las afinidades entre los fenómenos. Simmel es inagotable en la prueba de analogías. Nunca deja de mostrar que cualesquiera propiedades esenciales, formales o estructurales de un objeto no sólo se realizan a través del mismo en el que fueron halladas, sino también a través de toda una serie de objetos. Por ejemplo, pone de relieve la semejanza de las relaciones estructurales de la obra de arte con las de muchas organizaciones sociales, o bien expone cómo cualesquiera procesos de la vida social o de la vida anímica interior discurren según uno y el mismo esquema. El orden económico es cotejado con el orden jurídico, se hacen visibles analogías existentes entre el arte y el juego, la aventura y el amor. Con frecuencia, Simmel tiene que empezar por desmenuzar la imagen promedio, familiar, del objeto considerado, con lo cual se des-

taca en ella aquello en donde concuerda en general con otros objetos. En este punto, para el pensador se trata siempre de la liberación de la cosa respecto de su aislamiento. La vuelve de un lado para otro hasta que al fin reconocemos en ella el cumplimiento de una legalidad incorporada en muchos lugares, y de este modo la teje en amplios contextos. No obstante, este tan fino sentido para la uniformidad de los fenómenos está necesaria y esencialmente encadenado a un asimismo infalible sentido de las diferencias. Y así se presenta Simmel también como divisor de semejanzas de primer plano, como las que hay por todas partes entre las cosas, y demuestra lo errado de las muchas doctrinas que descansan en su tácito reconocimiento.

En este punto vale la pena dedicar unas pocas palabras a la diferencia entre *analogía* y *símil*. Aquella combina dos fenómenos que muestran, en algún respecto, el mismo comportamiento; éste quiere expresar sensiblemente, mediante una imagen, el significado que un fenómeno cualquiera tiene para nosotros. Una analogía es lo que se da, por ejemplo, cuando se compara la forma de vida de la antigüedad tardía con la civilización de la Europa occidental, o cuando se traza un paralelismo entre la reflexión de la luz y la del sonido. En ambos casos se asocian fenómenos en función de su desarrollo coincidente. Por el contrario, en un *símil* como aquel de Goethe: "las poesías son ventanales pintados...", se ilustra la esencia de la poesía lírica, pero no de manera inmediata y en palabras áridas, sino indirectamente, a través de un fenómeno que deja translucir más o menos velado el sentido que atribuimos al poema. Si retenemos como análogos dos objetos, *a* y *b*, esto significa

que tanto *a* como *b* están sujetos a la misma regla universal, a la misma ley universal. La analogía no se refiere jamás al propio ser de una cosa, es decir, a su valor, a su constitución; más bien la considera únicamente en la medida en que cumple una función, encarna un tipo, se adapta a una forma: en una palabra, como caso particular de un universal cuyo conocimiento es condición previa de la formación analógica. El valor de la analogía se funda exclusivamente en su validez objetiva, puesto que se limita a comparar entre sí los acontecimientos que realmente discurren según uno y el mismo esquema. Allí donde se presenta una auténtica analogía, debe existir efectivamente el paralelismo que se afirma de los eventos, cuya identidad de sentido carece de todo arbitrio subjetivo; nosotros la descubrimos, no la liberamos. Con esto concuerda plenamente el hecho de que basándonos en analogías podemos, dentro de ciertos límites, deducir el comportamiento de un fenómeno, aunque éste, en general, entra en la relación sólo como la realización de una legalidad universal reguladora de su desarrollo. Mientras que la analogía se contenta con la constatación de que unos procesos cualesquiera se desarrollan de la misma manera, el símil ofrece la explicación de un fenómeno; por expresarlo mejor: circunscribe nuestra impresión, nuestra concepción del mismo, refleja en una imagen su significado, su contenido. Los acontecimientos análogos están recíprocamente coordinados; por el contrario, los componentes del símil son de un valor totalmente diferente, de tal modo que uno de ellos hace visible la esencia del otro. En el símil debe cobrar forma directamente lo incomparable de un objeto, su constitución interna. Cuanto más

profunda es nuestra vivencia de las cosas, tanto menos entra, en toda su extensión, en los conceptos abstractos; sólo revestida como imagen brilla luminosamente ante nosotros; si la cubrimos, es para poseerla desnuda. Lo más oculto necesita del velo de un símil para así hacerse plenamente manifiesto. La analogía puede ser correcta o errada; el símil, bello o feo. En otras palabras: por muy sorprendente y espiritual que llegue a ser la analogía, depende por completo del hecho de que se confirme objetivamente; nosotros la reconocemos, pero se trata de un comportamiento de los fenómenos mismos. El símil, sin embargo, es una creación de la fantasía, de la facultad imaginativa del ánimo; lo valoramos estéticamente y le exigimos, además, que sea contundente y evidente, esto es, que haga visible de una manera plena e incuestionable lo que de él pensamos o sentimos interiormente. La analogía no es propiamente conocimiento, sino un recipiente de nuestros pensamientos sobre las cosas, una expresión de nuestro interior, un reflejo del yo en el mundo de las apariencias. La analogía: una relación entre objetos; el símil: exposición de las relaciones entre sujeto y objeto. En el símil se equilibran de modo asombroso el fenómeno fundamental y el fenómeno que aclara su sentido. En efecto, también éste tiene una plétora de significaciones, pero el hecho de que sea puesto en contacto con aquél le hace resplandecer precisamente en el significado que puede iluminar lo que hay de oscuro en el fenómeno fundamental. De los dos fenómenos entreteljidos en el símil como unidad de sentido, el uno presta su luz al otro y sólo a él. Ambos aspiran a su fusión en el símil, el uno porque espera la iluminación de su oscuridad; el otro,

porque quisiera ser portador de luz. Toda cosa puede ser antorcha, toda tiene su propia antorcha. Así como el lenguaje es siempre un fiel indicador del indagador de esencias, también le ayuda a ponerse sobre su pista con la diferenciación entre la analogía y el símil. Esa palabrita “como”, que puede faltar en éste último, es indispensable de cara al enlace de acontecimientos análogos. Puede decirse: las poesías *son* ventanales pintados, porque la imagen, tanto aquí como en todas partes, representa la posición del predicado. Por el contrario, el “cómo” en la analogía sirve como marca distintiva de un comportamiento uniforme; su eliminación es imposible. Todo símil se puede transformar (cuando menos formalmente) en una analogía. De aquí proviene también la frecuente confusión de ambas formas de relación. Basta con cambiar la intención, y la misma materia que antes era símil pasa a ser analogía. La frase “la vida es como una corriente” tiene el sentido de un símil cuando la palabra “corriente” vale como imagen; pero se convierte en analogía cuando “vida” y “corriente” se conciben como fenómenos paralelos, como procesos que se desarrollan según la misma regla universal.

Incluso a través de la más pequeña puerta lateral puede alcanzarse el punto central de la esencia humana. De esta consideración puede extraerse una conclusión de muy serias consecuencias para aquellos pensadores en cuya vida no son preponderantes las analogías, ni tienen los símiles como asunto principal. Dando por supuesto que el filósofo posee la mirada descubridora para el conocimiento de la analogía, la necesaria fantasía para la visión del símil y talento para la configuración de sus materiales, entonces se

orientará hacia la analogía cuando lo que le interesa es sólo poner de relieve las relaciones entre las cosas, mientras que preferirá el símil cuando lo que pretende es exponer el contenido nuclear de las cosas que se le ha hecho manifiesto. El hombre de la analogía no da nunca una explicación del mundo, no cuenta con la pujanza de la idea en sentido tradicional; le basta con conocer las leyes del acontecer y, en tanto que centra su atención en la plenitud del acontecer mismo, juntar lo uniforme; su yo se lo reserva siempre. La disposición del hombre del símil está mucho menos objetivamente determinada, deja al mundo actuar en sí, tiene para él un sentido que quisiera ofrecer, su alma está llena del absoluto, y por él anhela su yo derramarse. Así pues, la gran cantidad de analogías que existen frente al escaso número de símiles indica ya –anticipo el hecho– que el pensador se abstiene de interpretar el mundo, que su mismidad carece de aquella profundidad metafísica que es la sola y única cosa que le habría permitido hacer frente a los fenómenos en actitud valorativa. ¡Qué distinto de un Schopenhauer! Su naturaleza se determina total y plenamente por el símil; se le ha concedido una palabra clave con cuya ayuda abrir el sentido de todo lo fenoménico para transmitirnoslo en forma de imagen.

La evidenciación del hilo que se enlaza entre los fenómenos constituye sólo una (infinita) tarea de las dos que Simmel deriva de su convicción fundamental. La otra no puede ser sino la de concebir lo diverso como totalidad, y, de algún modo, enseñorearse de esta totalidad, experimentar y expresar su esencia. Partiendo del principio de que todo está relacionado con todo, se sigue inmediatamente la

unidad del mundo. Toda conexión singular remite a ella; es sólo un fragmento del gran todo del mundo, sin cuya comprensión y comprensión no pueden sacarse a la luz sino fragmentarios complejos inconclusos. La afirmación del entrelazamiento de todos los fenómenos sin excepción obliga, precisamente, a la intuición de su totalidad, pues si ésta no se tiene en consideración, a lo más que se llega es al conocimiento de unidades parciales que por doquier remiten más allá de sí; pero el impulso propiamente filosófico de dominio de la totalidad no se satisface con eso. Todavía habré de mostrar cómo Simmel lucha una y otra vez por deshacerse del objeto singular para abarcar el mundo en su totalidad. Para alcanzar su meta sigue dos caminos: el de la teoría del conocimiento y el metafísico. Aquél le conduce a una auténtica negación relativista del absoluto, a la renuncia a concebir propiamente la totalidad y, por tanto, a la presentación de múltiples imágenes típicas del mundo; el otro le conduce a una metafísica de la vida, a una tentativa seriamente empeñada en entender lo fenoménico a partir de un principio absoluto. Una breve mirada previa a la filosofía de la vida del pensador, que sólo consiguió llevar a expresión en su obra tardía, podría ilustrar hasta qué punto ha entrado en su conciencia el mundo como unidad. Todos los productos objetivos, todas las ideas y potencias espirituales, todas las sólidas configuraciones de la existencia han emergido originariamente de la corriente de la vida que eternamente fluye hacia allí sin descanso. Esta "vida", de cuyo crujiir están atravesados también los individuos, es el fundamento del mundo, y por cierto —cosa que no puede ser olvidada—, del mundo de Simmel, es decir, de la totalidad

de aquellos estados y acontecimientos que se relacionan directamente con el hombre en cuanto que ser espiritual. Para el pensador, pues, la totalidad se escinde en la oposición polar entre las regularidades objetivas, las rígidas formas que nos dominan, por un lado, y, por otro, el incesante quebrarse de esas mismas formas rígidas, el permanente cambio de nuestra situación cultural y anímica. Para él, sólo puede concebirse el mundo en tanto que se puede demostrar que es el movimiento de la vida entre estos dos polos el que nos proporciona la totalidad, que es el proceso mismo de la vida el que engendra el opuesto que desgarrarlo diverso, y que, por tanto, su alcance no llega hasta lo más profundo del mundo. Pero ¿cómo es posible que no sólo lo perecedero, sino también lo que persiste mane de la vida? Según Simmel, todo lo catapultado por la vida tiende a consolidarse, a devenir producto autosuficiente, y a someter la vida —de la que, no obstante, era fruto—, a encajarla en su forma. La vida es siempre, precisamente, algo más que vida; se arranca de sí misma y se enfrenta como una figura firmemente contorneada; es el flujo, y al mismo tiempo la tierra firme; se rinde a las creaciones nacidas de su propio seno y, por otra parte, se libera de su violencia. El pensador confiere al concepto de vida tanta amplitud, que en él se incluyen hasta las verdades e ideas reguladoras del curso de la vida; ya nada se sustrae a la esfera de influencia de este concepto; a su través, la totalidad queda reducida a un único principio primordial. Por mucho que la fórmula del mundo en la que Simmel desemboca finalmente demuestre su aspiración a la comprensión del nexo de la diversidad, su anhelo de unidad —como aquí se ha tratado

de indicar— no consigue realizarse en ella de una manera satisfactoria para nosotros. Es seguro que nadie ha sentido más profundamente que él mismo que sólo el hombre podría enmarcar certezas y valores absolutos en lo diverso, conjurar la totalidad; pero a su particular avance en el reino del absoluto se le sigue negando el éxito final y, por su constitución misma, se le debe seguir negando.

Dado que no le está permitido circunscribir el mundo, trata de conquistarlo por medio de un omnilateral desbordamiento del fenómeno singular. En efecto, su mismo principio esencial le exige el dominio de la totalidad. Para descubrirla sólo caben en general dos procedimientos: o bien se formula un concepto de su totalidad y se integra en él todo lo particular, o bien uno se alza en lo particular y desde ahí se avanza en cada vez más apartados ámbitos de lo diverso, obligando poco a poco a la totalidad a entrar en el campo de la mirada. Pero ¿cuáles son las unidades por las que Simmel ha brillado, y cuál es el centro en torno al que traza su círculo? Cuando se recorre el mundo aparente, uno se topa con una plétora infinita de fenómenos, cada uno de ellos poseedor de su esencia propia y estrechamente enlazado con otros fenómenos. Como ya he expuesto, el campo temático del pensador abarca el ámbito de los fenómenos sociales, las vivencias axiológicas del ser humano, incontables rasgos anímicos singulares, etc. Desde el centro de estos fenómenos se elevan los individuos que se distinguen claramente de la multitud de las restantes entidades en la medida en que forman unidades orgánicamente desarrolladas, totalidades de una fisonomía determinada. Según la posición desde donde se contemple lo diverso,

aquéllas forman parte del mundo como miembros suyos o se encuentran a él enfrentadas como mundos para sí, o bien son partes o bien totalidades. Cada vez que Simmel considera formas individuales, las disocia del macrocosmos y las separa de su entretrejimiento con las apariencias; las considera como unidades independientes, desdeñando incluir el microcosmos individual en la totalidad universal. Para describir el modo en que Simmel entra en el enjambre del mundo, ante todo hay que dejar de lado su apreciación de ciertas grandes figuras espirituales, pues el hombre individual no lo entiende como un contenido del mundo, sino como un producto soberanamente redondeado que sólo desde sí mismo puede ser concebido. Así, lo que en lo sucesivo designaremos como “mundo” o “totalidad” es la diversidad conocida por el sujeto con exclusión de las individualidades.

Como base de cara a su incursión en el mundo, el pensador elige ciertos conceptos universales con cuya ayuda abrir la conexión regular de los fenómenos. Para mostrarlos, no se puede vivenciar el concreto acontecer singular en su irreductible incomparabilidad, sino concebirlo como el cumplimiento de alguna esencia de orden general originada en amplios ámbitos del mundo, y sólo de la cual, precisamente a causa de su universalidad, pueden responder las leyes. La tarea que deriva de sus objetivos epistemológicos, Simmel trata de resolverla en principio elevándose a conceptos que, por cierto, pueden caracterizar un fenómeno existente en la realidad, pero que no expresan con ello su contenido puramente individual. A este respecto, algunos de los temas de sus investigaciones sociológicas nos hablan,

por ejemplo, de *los pobres*, o del *extranjero*, del *secreto* y la *sociedad secreta*. Aún con mayor frecuencia, el filósofo toma un momento abstracto de tales conceptos generales como punto de partida de sus consideraciones. Lo que en *abstractum* hemos reconocido en un objeto como elemento determinante de su esencia, queda separado de él y elevado a la dignidad de una categoría que incorpora una diversidad de objetos. Así, entre los momentos abstractos de la obra de arte podrían contarse, por ejemplo, la recíproca dependencia de sus partes, su unidad, su autosuficiente perfección; además, la obra de arte es expresión del alma, espejo del tiempo, etc. Tales elementos abstractos forman en Simmel el núcleo en el que cristalizan investigaciones como, por ejemplo, las siguientes: *Sobre la responsabilidad colectiva*, *La ampliación del grupo y la configuración de la individualidad*, *El nivel social*, *El cruce de los círculos sociales*, *Determinación cuantitativa de los grupos*, *Anteposición y subordinación*. Cada fenómeno es la encarnación de una plétora de conceptos, cada uno minuciosamente determinado mediante una serie fundamentalmente inconclusa de momentos abstractos. A qué generalidades se orienta uno, aparte de la constitución esencial de cada sujeto del conocimiento, depende también de sus metas intelectuales. Simmel se dirige a un estrato de universalidades que mantiene en el centro aproximado entre las más altas abstracciones y los conceptos puramente individuales; esto es, despoja a las cosas de su pleno contenido sólo justo lo necesario a fin de poder descubrir en general cualesquiera enlaces regulares entre ellas. Puesto que su esfuerzo fundamental es el de, en la medida de lo posible, asentar en

cuenta la individualidad de los fenómenos, no le basta, naturalmente, con articular formas tan amplias que en ellas deje de resaltar el propio ser particular de los objetos. En esto se distingue de los pensadores enraizados en el idealismo trascendental, que tratan de capturar la diversidad material con la ayuda de unos pocos conceptos superiores de malla ancha, de tal modo que la plenitud existencial de los fenómenos se les escurre a través de la red y se les pierde. Simmel se arrebujá contra sus objetos con una cercanía sin igual; por cierto, que esta proximidad vital la consigue renunciando a los principios sumarios, hundiéndose en la pluriformidad y abandonando así la unidad que todo lo aboveda. Partiendo de los conceptos generales que le sirven como centros, el pensador se somete luego a la materia del mundo. Su proceder discurre aproximadamente como sigue. Nos pone ante los ojos todos los modos de comportamiento, circunstancias de interés, etc. que pueda imaginarse, en donde juega directamente un papel decisivo el concepto medular del que se ocupa, para de este modo poder descubrir el curso regular de los fenómenos a él subordinados. Así como el químico hace entrar una materia para él desconocida en combinaciones con las otras materias, con lo cual consigue una imagen de la esencia y de las propiedades del cuerpo en cuestión, de sus reacciones a la suma de las restantes sustancias químicas, Simmel pone en marcha experimentos con el concepto, lo lleva a las situaciones más variadas y lo interroga una y otra vez. En cada lugar y cada estrato de la totalidad, dondequiera que al concepto le corresponda alguna significación, se pone a prueba su comportamiento, se lo considera desde los más

diferentes puntos de vista. Por ejemplo, en la breve disertación sobre *El nivel social y el individual*, encuadrable en el ámbito de estas discusiones, Simmel empieza caracterizando el primitivismo de los fines de una masa y exponiendo las consecuencias que resultan para su voluntad del hecho de que ésta sólo sea determinada por los más generales impulsos fundamentales. Además, investiga lo que permanece en actividad del contenido sustancial del individuo cuando éste se transforma en parte de una masa. Los instintos elementales pasan al espíritu totalizador, las más refinadas propiedades anímicas del hombre singular deben ser abandonadas en su caída en el nivel de lo social. ¿Cómo se valoran lo primitivo, que es el bien general, y el componente diferencial propio del yo privado? Ambos, eventualmente, a la misma altura. Aquél se hace valer como venerable, como bendecido por su antigüedad, su extensión, su irrefutabilidad; éste es estimado porque revela una más alta espiritualidad, porque es escaso, desafía nuestra actividad, etc. En este punto se incorpora una más precisa exposición de las transformaciones que sufre la esencia del individuo convertido en miembro de la masa. El intelecto queda notablemente restringido; por el contrario, a menudo aumenta la capacidad para sentir, la sensibilidad, el apasionamiento. La muchedumbre no miente, pero carece de la conciencia de la responsabilidad; se entrega acríticamente a la impresión inmediata, se eliminan los obstáculos morales. La altura del nivel social en comparación con el individual resulta de la fórmula: "Lo que es común a todos, sólo puede ser propiedad de los que menos poseen". Se encuentra siempre muy por debajo del teórico nivel prome-

dio, pero nunca se rebaja del todo, hasta el nivel de los miembros ínfimos de la sociedad. Finalmente, Simmel muestra una frecuente excepción de esta fórmula. En efecto, muchos hombres se resisten al espíritu totalizador, no participan del descenso de nivel porque viven permanentemente y por completo bajo el efecto de sus potencias más valiosas, y porque son personalidades demasiado pronunciadas para poder nunca sacrificar la parte superior de su ser en favor de la parte inferior. —Simmel, por tanto, se sirve del concepto de nivel social a fin de indagar una plétora de determinaciones esenciales de lo diverso; dondequiera que el concepto se realiza en el seno de la totalidad, reconoce la índole de su realización, y así, como a partir de un punto, se expande en el mundo. En tanto que las condiciones que expone su objeto, en nuestro ejemplo el “nivel social”, se van modificando siempre, va mostrando en él nuevas características para las que, tras haberlas constatado en términos generales, busca confirmaciones en la experiencia. De esta manera descubre las leyes y las formas según las cuales discurren los acontecimientos que a menudo, en la superficie, parecen no tener nada en común entre sí. La fundamentación de las condiciones del nivel social le lleva a la revelación de numerosas relaciones de la copertenencia esencial; hace visible, por ejemplo, el hecho de que los individuos unidos a una masa quedan privados de sus más elevados atributos espirituales, o bien muestra cómo unas corporaciones inicialmente cerradas no tardan en dividirse, por la necesidad de diferenciación, en corporaciones singulares, etc. Toda constitución semejante del nivel de lo social es encarnada por una serie de los más diferentes fenó-

menos, pero que se encuentran recíprocamente en relaciones de analogía, puesto que están sometidos a una y la misma regularidad, forma o estructura.

Entretanto, en la mayor parte de los casos, Simmel no se contenta con rastrear las diferentes realizaciones de un concepto general en el seno del mundo fenoménico, sino que trata de averiguar también el porqué del nexo de las cosas. Él quisiera no sólo constatar meramente el enlazarse de los fenómenos, sino, además, explicarlo; quisiera, por así decir, retrotraer los efectos recíprocos reinantes entre los fenómenos a una fórmula general desde la que se hagan comprensibles todas las regularidades desveladas. Con frecuencia, para alcanzar este objetivo, Simmel atribuye a una diversidad de acontecimientos, situaciones, etc., un sentido unitario subyacente, como núcleo a partir del cual hacerlos irradiar en la totalidad. Dado el caso de que el pensador renuncie a tal penetración de sentido, puede extenderse en el mundo a partir de cualquier concepto general o momento abstracto, en la medida en que entonces simplemente descubre todos los hechos a los que el concepto central respectivo se remite de uno u otro modo. No es su tarea ir más allá, e incluso le está vedado propiamente dondequiera que la unidad del concepto bajo la que caen todos los hechos descubiertos no sea a un tiempo una unidad de sentido. En una serie de investigaciones sociológicas, Simmel se limita a caminar a lo largo de la cara externa de los fenómenos; el concepto del que en cada caso se sirve como hilo conductor no es susceptible de ninguna interpretación profunda, de ahí que carezca también del trasfondo de significación común a los fenómenos que pueden abrirse a

partir del concepto. Esta circunstancia se modifica tan pronto como el concepto, en lugar de ser una formación artificial, una abstracción arbitraria, designa realidades que son esencialidades propias en y para sí. Compárese, por ejemplo, un tema como *El cruce de círculos sociales* con otro como *La aventura*. Aquél está basado en un concepto fundamental nacido puramente de los intereses epistemológicos del filósofo, y dirige la atención a una diversidad que no forma ninguna unidad natural. Por el contrario, el concepto fundamental empleado en el segundo caso denota una realidad de vivenciable unidad, y sólo un concepto semejante se deja someter a un significado y puede ser exponente de una interpretación donadora de sentido. En un escrito sobre la *Sociedad*, por ejemplo, Simmel la interpreta como una *forma de juego de la socialización* y llega con ello a ofrecer una explicación de la esencia de todos los fenómenos sociales. O bien le parece que el sentido del *asa* es el de simbolizar el encuentro del mundo de la obra de arte con el de la vida práctica. En ejemplos como los mencionados, para el pensador se trata siempre de expresar conceptualmente la unidad de sentido, vivenciada por él, de un grupo de fenómenos, conjurándola en una fórmula que refleje puramente su vivencia en la esfera del concepto. La multiplicidad de relaciones interhumanas, procesos espirituales, etc., eventualmente abarcada por la palabra *socialidad*, forma para él una totalidad de significado igual de cerrada que la del individuo. Aun cuando no puede llevar al denominador de un significado la entera plétora del mundo, a pesar de todo divisa por doquier en el mundo complejos de diversidad en los que puede aclimatarse. Descor-

teza y saca a la luz el núcleo esencial de un complejo semejante y hace de su concepto el principio explicativo de los fenómenos pertenecientes al complejo en cuestión. Pero, puesto que en el interior de la totalidad en su conjunto no hay grupos nítidamente separados entre sí, sino que todos los fenómenos se encuentran en relación con todos, el pensador, desde cada principio, que ante todo sólo es el centro de sentido de un grupo de fenómenos de alcance limitado, irradia finalmente lejos y más lejos en el todo del mundo.

Aclaro su marcha por el mundo escogiendo un ejemplo. Según Simmel, la esencia de la *moda* estriba en que satisface el impulso de imitación y el de diferenciación. Es la forma fenoménica unitaria de ambas pulsiones sociales fundamentales; ambas quedan unificadas a través de ella en una única acción. En relación a esta determinación esencial resulta enseguida una analogía entre la moda y la reputación social, fenómenos que manifiestamente tienen en común que son un producto de la división clasista, que, por tanto, sirven para “cohesionar y, al mismo tiempo, aislar un círculo de otros”. De la fórmula esencial se sigue sin más que los productos de la moda nunca tienen su fundamento en cualesquiera necesidades objetivas, sino que son el producto de unas necesidades sociales, psicológico-formales. Esta constatación permite al pensador trazar un paralelismo entre la moda y el deber; ambos fenómenos coinciden en su “alejamiento de la realidad”, en su indiferencia frente al qué, frente a la materia en la que se realizan. Aquí se reconoce claramente el proceder de Simmel. De cada constitución de su objeto, de cada modo de comportamiento recién descubierto, muestra que también es encar-

nado por otros objetos y tiende así una red de analogías sobre el mundo. Es fácilmente explicable que ámbitos como la religión y la ciencia, en los que se trata de decisiones puramente objetivas, se encuentren libres del dominio de la moda, o que, cuando menos, su dominio en el interior de tales ámbitos carezca de autorización para existir. La moda corresponde sólo a los estratos superiores en los que la necesidad de destacar está desarrollada con la mayor intensidad. Que la moda se ha concebido de hecho como un efecto de aquellas dos pulsiones fundamentales caracterizadas se confirma, entre otras cosas, en la inmutabilidad del vestido de luto, cuyo sentido es ilustrar el estado de ánimo del duelo, y que por ello es calificado por Simmel como “manifestación negativa de la moda”. Una vez que una moda se ha impuesto, pronto es generalmente imitada, el conjunto busca adueñarse de ella. Pero en el momento en que se hace propiedad de las masas deja de ser moda, esto es, deja de ofrecer a la necesidad de destacar de los estratos superiores ninguna forma que haga posible su manifestación. La moda “pertenece con ello al tipo de fenómenos cuyo objetivo es la expansión ilimitada, la más completa realización –pero que con la consecución de este fin absoluto caería en la autocontradicción y en la aniquilación”. Análogamente a esto se comportan, por ejemplo, los esfuerzos éticos o las actividades económicas. El examen de la esencia de la moda ayuda a la comprensión de su auge excesivo en la época de la civilización, en una época, por tanto, que para Simmel significa todavía el presente. Nos faltan, declara, las convicciones profundamente enraizadas que anclen nuestra vida entera en un fundamento metafísico. Dado

que no estamos determinados desde el interior, la moda puede arrebatarnos el dominio en la mayoría de los ámbitos de la existencia y orientar en su sentido múltiples actividades y manifestaciones. Además: nos hemos hecho irritables, amamos el cambio, quizás porque queremos escapar del vacío del alma; pero tales propiedades e inclinaciones no hacen sino favorecer el surgir de la moda, que, para afirmarse en el poder, se dirige en gran medida a nuestra fácil capacidad para el cambio, a nuestro goce por lo nuevo. ¿Qué grupo social será el principal portador de la moda? El estrato intermedio. Los niveles inferiores son difícilmente movibles, porque las cargas económicas les agobian; las capas superiores, a causa de su carácter conservador. El impulso de destacarse crece en la medida en que los hombres habitan juntos apretadamente, por eso es la moda un fenómeno de gran ciudad. Simmel pasa a someter a consideración las diferentes actitudes del individuo frente a la moda. El hombre singular que se orienta por la moda se distingue ante los otros, pero no como singular, sino como miembro de un grupo determinado. A partir de aquí se explica el juicio que experimenta. "Se envidia al hombre a la moda como individuo, se le aprueba como ser genérico." Después de haber sacado a la luz la constitución anímica del héroe de la moda, Simmel llama la atención sobre el hecho de que el intencionadamente no moderno responde afirmativamente a la moda igual que se adhiere sin más a sus contenidos. También el proceder de este tipo de hombre nace de las necesidades de diferenciación y conformidad; es un héroe de la moda de signo inverso. De igual modo, el ateísmo brota no raramente de un impulso religioso;

las pulsiones anímicas fundamentales se realizan con frecuencia en contenidos contrapuestos. Que las mujeres se rindan a la moda más que los varones se explica por la congénita subjetividad del sexo femenino y por su dependencia del medio social. La emancipada que quiere participar de los esfuerzos del varón debe, consecuentemente, sublevarse también contra la pretensión de poder de la moda. Dado que ésta siempre ase sólo la superficie de la personalidad, sirve en muchos casos como máscara al hombre de más profundos intereses. La usa para ocultarse, someterse a ella significa para él un “triumfo del alma sobre los imperativos de la existencia”. Una moda puede ser casi impúdica, pero nunca herir el sentimiento de pudor que, según la definición de Simmel, en todo caso insuficiente, descansa esencialmente en el descollar del *individuo*. Por eso los vestidos de baile de generoso escote impresionan penosamente tan pronto como son llevados en ocasiones no festivas para las que no están destinados. La moda, como el derecho, pertenece a las formas de la vida social reguladoras de la conducta exterior del hombre. Cuanto más voluntariamente se reconocen estas formas, tanta mayor medida de libertad interior se alcanza. Incluso el individuo singular se viene a crear una “moda personal” para satisfacer tanto la necesidad de unificación de los impulsos anímicos, como la necesidad de acentuación de algún rasgo determinado de su ser que le parece importante y que, por tanto, quisiera resolver. Se hace con un cierto estilo, prefiere a veces ciertos modismos del habla, hace destacarse con particular intensidad una u otra de sus cualidades. Toda moda se porta como conformada a una vida eterna, aun

cuando su destino sea necesariamente la fugacidad. Según Simmel, esto deriva de que a la moda, como concepto general, le corresponde de hecho la inmortalidad, porque ofrece a las pulsiones fundamentales del hombre una forma de tomar cuerpo. Las modas cambian, pero la moda permanece, y de esta elevación suya sobre el tiempo derivan manifiestamente sus fugaces contenidos la eventual pretensión de durar siempre...

No siempre hace Simmel de formas de unidad como la que acabamos de poner de relieve, esto es, unidades del concepto y de la significación, puntos de partida de su avance en la totalidad. También descompone *unidades inauténticas* que abarcan *de facto* una diversidad que en absoluto les corresponde. En efecto, la mayor parte de los conceptos de la vida cotidiana no han nacido de la intuición inmediata, sino que, más bien, la materia que yace en su base es elevada a la conciencia sólo de un modo totalmente indeterminado e indistinto; no son ninguna vivencia, sino moneda corriente. En su temprana *Introducción a la ciencia moral*, por ejemplo, Simmel se esfuerza en disipar la niebla de representaciones borrosas que se han acopiado en torno a ciertos conceptos morales fundamentales (como acerca del egoísmo y el altruismo), de tal forma que pone al descubierto la diversidad de los hechos éticos subyacentes a estos conceptos. En lugar de tomar sin reparo los conceptos en cuestión y hacer de ellos el núcleo de una doctrina ética cualquiera, desciende hasta sus cimientos y, mientras impresiona como fotográficamente la realidad misma, derriba una serie de teorías que provienen de aquel brumoso ámbito conceptual que se interpone entre el suje-

to cognoscente y la realidad. En este punto, por lo demás, su proceder se asemeja al antes descrito, sólo que para él se trata más de la disolución de un mundo construido a partir de conceptos aparentes, que de la iluminación de nexos de sentido existentes dentro del mundo.

El más sobresaliente ejemplo de la conquista efectiva de la totalidad en la forma indicada lo ofrece la *Filosofía del dinero*. En el prólogo se dice: “Así pues, el dinero es aquí sólo un medio, material o ejemplo para la exposición de las conexiones que existen entre los fenómenos más exteriores, realistas y casuales y las más ideales potencias de la existencia, las más profundas corrientes de la vida individual y de la historia”. Y así es, de hecho: todos los círculos temáticos en general accesibles al pensador son aquí recorridos, y mostradas las incontables relaciones que se anudan en el interior de estos ámbitos. Simmel aplica un corte transversal tras otro a través de la vida social e individual de los hombres en la época marcada por la economía del dinero. Sus consideraciones, sin embargo, no se siguen ni del punto de vista de la economía política ni de la historia, sino que resultan de la intención puramente filosófica de llevar a la conciencia el entretrejimiento de todas las partes de la diversidad del mundo. En ninguna de sus demás obras esboza el pensador una imagen tan comprehensiva del mutuo asirse y del entrelazamiento de los fenómenos. Pone claramente de relieve su esencia, para enseguida re-fundirla en una plétora de conexiones; muestra cómo se condicionan recíprocamente y descubre las muchas significaciones comunes que les son inherentes. A estos fenómenos pertenecen, por ejemplo, el trueque, la propiedad, la

avaricia, el derroche, el cinismo, la libertad individual, el estilo de vida, la cultura, el valor de la personalidad, etc. En parte, Simmel irradia desde el concepto mismo del dinero hacia todas las direcciones posibles en lo diverso, esto es, aprecia la constitución del dinero, sus relaciones con los objetos, su carácter funcional, su posición en la serie de los fines; en parte, hace regresar la mirada al dinero desde ciertas manifestaciones para él esenciales, convirtiéndolas en nuevos centros; así, por ejemplo, cuando revela la significación de la forma económica capitalista para la formación de la individualidad, para la configuración de nuestra vida interior y exterior. La inagotable multitud de analogías insertadas remite una y otra vez al pensamiento nuclear unitario de la obra entera, el cual se puede expresar brevemente como sigue: desde cada punto de la totalidad se puede alcanzar cada otro punto, un fenómeno porta y sostiene al otro, no hay nada en absoluto que exista sin enlace con los restantes fenómenos y que posea una validez en sí y para sí. Este relativismo no sólo prácticamente puesto en acción, sino también teóricamente fundado en la *Filosofía del dinero*, habrá que exponerlo más a fondo.

Ahora bien, en lo que concierne a la manera en que penetra el mundo en general, parece por de pronto evidente que el despliegue de la totalidad debe configurarse tanto más perfectamente cuanto más ampliamente separados entre sí aparenten hallarse los fenómenos cuya vinculación debe ser respectivamente ilustrada. Es muy significativo para el pensador que en su marcha a través del mundo siempre se esfuerce en reunir las cosas más alejadas. Siempre quiere, esto se siente claramente, despertar en nosotros

una idea de la unitaria vinculación de lo diverso, quiere transmitir su totalidad, que, sin embargo, nunca es para él plenamente desarrollable, cuando menos de manera aproximativa. Y, así pues, trata preferentemente de reconocer las relaciones entre objetos que en la superficie se son extraños y que proceden de los más diferentes ámbitos materiales. Con especial gusto salta desde un estrato cualquiera del ser al ámbito vivencial de la personalidad íntima. En su vuelo planea por encima de abismos de un polo al otro, vinculando una refinada, pura emoción individual con una manifestación de la vida social, y desde ésta de nuevo, tendiendo su puente, hasta el motivo de pensamiento de una visión del mundo. Con tanta soltura como seguridad se mueve su espíritu a este o al otro lado a través de esas esferas diversas, y por doquier relampaguean afinidades y semejanzas.

En el marco de semejantes intenciones intelectuales —esto podría seguirse casi a priori de la esencia de su pensamiento—, al filósofo debe serle relativamente indiferente qué problemas escoge para tratar, presumiendo sólo que pertenecen en general a los ámbitos temáticos a él accesibles. Cualquier fenómeno singular puede convertirse en punto de partida para la investigación filosófica, pues tanto por él como por cualesquiera otros se puede tantear en las conexiones de la totalidad vital que a todos abraza. El eventual objeto de su pensamiento —que por esto rebaja también, bastante a menudo, al rango de un mero ejemplo—, se le convierte en objeto porque constituye un más o menos cerrado grupo de relaciones que desde todos lados remite más allá de sí a la pluralidad de relaciones del todo

del mundo que las comprende. A partir de esto se entiende por qué a pesar de los más diferentes temas tratados por Simmel –apenas hay pensador que haya hecho tan amplio el círculo de las objetualidades a las que dirige su atención–, a sus obras les es inherente sin excepción un rasgo unitario tan fuertemente acusado. Este hecho yace en que los fenómenos se presentan en su mayor parte en su cualidad de complejos de vinculaciones. Muchas veces no son sino meros puntos de empalme y de tránsito para la investigación de la estructura del todo de lo diverso, de cuyo trenzado se espigan para luego ser de nuevo entrelazados.

El proceder según el cual se expande Simmel en la totalidad ofrece resultados tempranos singularmente inconcebibles. Este vagar de relación en relación, este enjambrar en lo lejano y lo cercano, en todas direcciones, no ofrece ningún apoyo al espíritu que quisiera abrazar un todo, se pierde en lo infinito. Cuando el único sentimiento de los hilos tendidos entre los fenómenos es hacer visibles conexiones ocultas, éstos discurren considerablemente irregulares y arbitrarios; en ellos, lo asistemático se convierte directamente en sistema, es por completo indiferente a dónde se llega arrojándolos y vinculándolos, si es que se llega en general a algún sitio. Este tejido no está producido como un orden de pensamientos firmemente articulado, sino que, más bien, no tiene otro objetivo que el de demostrar el estar ahí y, a través de su existencia, la vinculación de todas las cosas. Suelto y ligero se extiende a lo ancho y profundo, y suscita la representación de un mundo de la que sale un raro titilar, como de un paisaje soleado en el que se han disuelto los duros contornos de los objetos y ya

no es sino una única oleada de luz temblorosa la que disimula las cosas singulares. Este titilar es provocado, en particular, porque Simmel interrumpe continuamente la marcha de su pensamiento para indicar en las más diferentes esferas analogías con un comportamiento directamente resaltado. Como fruto de tales correrías se despierta en nosotros el sentimiento del entrelazamiento de los elementos de la diversidad. Lo notamos: cada fenómeno refleja a cada otro, varía una melodía fundamental que resuena también, por lo demás, en muchos lugares.

Si bien, como he expuesto, Simmel enlaza entre sí fenómenos de distinta clase, a casi todas las vías que tiende entre los innumerables puntos de lo diverso les es inherente una determinada dirección. En el prefacio a su *Rembrandt*, el pensador nos dice que divisa una tarea esencial de la filosofía: “desde el singular inmediato, lo simplemente dado, enviar la sonda al nivel de las últimas significaciones espirituales”. En efecto, sería pensable que Simmel, en su recorrer la totalidad, ni se mantuviese del todo en el ámbito de las cosas singulares, averiguando con cuidado sus recíprocas relaciones, ni se demorase en la esfera de las ideas, sin nunca tomar en consideración los objetos denotados por éstas. El primer caso es el del empírico, que se contenta con el descubrimiento de conexiones de hechos y desdeña someterlos a un sentido. El segundo caso es el del metafísico puro, que ciertamente abre un sentido absoluto del mundo, pero que a partir de él no encuentra el camino de vuelta a la plétora de la realidad, y que tal vez sólo podría vivenciar pensamientos omnicomprendivos porque rehúsa la vivencia de los más diferentes fenómenos singulares. Por

el contrario, Simmel es el mediador nato entre el fenómeno y las ideas. Desde la superficie de las cosas, con la ayuda de una red de analogía y de pertenencia esencial al conjunto, avanza por todas partes y muestra que toda superficie posee un carácter simbólico, que es el devenir visible y el efecto de estas fuerzas y esencias espirituales. El más insignificante acontecimiento remite hacia abajo a los pozos del alma, a cada suceso se le puede arrancar desde uno u otro punto de vista un sentido significativo. Una luz procedente de su interior hace así en Simmel prender los fenómenos como las telas y las joyas en muchos cuadros de Rembrandt. Toda apatía y miseria se retira de la cara exterior del mundo; es como si se hiciera súbitamente transparente como cristal y se pudiera mirar dentro y detrás de ella en estratos del ser de otro modo ocultos, de los que ella es su revelación y al mismo tiempo su envoltura.

La unidad de sentido que Simmel niega al mundo la dona a los individuos. Los arranca al nexo de lo diverso y los enfrenta a éste como totalidades cerradas en sí que devienen y pasan según sus propias leyes. En la investigación del microcosmos del hombre singular sigue exactamente el proceder inverso que en la conquista del macrocosmos. En éste irradia, aquél lo abraza mediante una fórmula esencial. Prescindiendo de esto, sin embargo, la manera en que el pensador da cuenta de la individualidad espiritual coincide por entero con la manera en que desarrolla los nexos internos de cualesquiera grupos de diversidad formadores de una unidad de significado. Así, por ejemplo, busca el fundamento explicativo común a los muchos fenómenos y modos de comportamiento que caen bajo el concepto de la

moda; el fenómeno sociológico, como el hombre en cuanto que totalidad: para él son individualidades cuya esencia se debe reconocer, con lo que se comprende el sentido unitario que proporcionalmente corresponde a todas sus manifestaciones. Sólo que Simmel desliga por completo la individualidad humana del todo del mundo, mientras que contempla cada complejo individual directamente por mor de su entrelazarse en este todo. Incluso en la figura del hombre singular encuentra aplicación el principio nuclear del pensador, según el cual todo está en relación con todo. Las acciones, los sentimientos y los pensamientos de un ser humano están entremezclados de manera inextricable, y para comprender el porqué de su vinculación lo que corresponde, claramente, es poner de relieve la esencia de que son expresión. Como ya se ha mencionado, una serie de obras de Simmel tiene por objeto grandes figuras de la cultura; por ejemplo, su *Kant*, su *Schopenhauer y Nietzsche*, su *Goethe*, su *Rembrandt*. En ellas, como es comprensible, ni ofrece una biografía de estos varones, ni predomina una apreciación objetiva o crítica de sus rendimientos. Más bien lo que le impulsa es formular la vivencia intuitiva del sentido espiritual de las figuras en cuestión, y luego exponer cómo el sentido íntuido se encarna y debe encarnarse en las distintas manifestaciones de estas personalidades. Quisiera desvelar el más íntimo ser de la individualidad, sacar a la luz el núcleo esencial al que el individuo mismo (por razones que no pueden ser discutidas aquí) no puede atender.

Hasta qué punto se condensa en la imagen la manifestación de un hombre y es vivenciada como unidad, esto es al-

go que se ajusta a la condición del hombre y al punto de vista que se adopta frente a él. Puede prestarse atención predominante a sus obras, o sólo extraer de ellas el contenido peculiar de su visión del mundo; se puede también ahondar en el sentido de su vida plenamente vivida, etc. Ante todo, es en el hombre mismo en donde yace lo que en él se nos graba de su propia individualidad. Hay dos tipos de personalidades creadoras que se comportan de modo diferente en relación con la revelación de su esencia espiritual. En el primero, en cierto modo, ésta se convierte plenamente en la obra. No se necesita saber nada de su vida real y, así, el sentido de su existencia podría desarrollarse por entero a partir de su obra, la cual, separada de la realidad existencial de su engendrador, sigue siendo un producto independiente. Aquello que es espiritualmente significativo en un hombre, se objetiva aquí sin residuos, se desliga de la persona para deslizarse al otro lado en la creación, en la que se conserva como en un cristal. Por el contrario, el genio del otro tipo de hombre no se expresa sólo en la obra, sino que se manifiesta en el entero curso del despliegue de esa clase de personalidades, se encarna en la totalidad de su existencia concreta. A través de lo eventualmente logrado por ella no se agota ni con mucho su significación, rastrear y concebir la cual requiere más bien una mirada a todas las manifestaciones de su vida. Qué rasgos esenciales y qué repercusiones de un hombre se concentran respectivamente en la unidad individual, esto es algo que, naturalmente, depende de la actitud espiritual del hombre que se trata de conocer. Según sea la clase de sus vivencias fundamentales, orientará la atención principal tan pronto a una

como a otra parte de la diversidad individual a investigar; muchas caras de su objeto se abren paso hasta el primer plano, otras aparecen sólo en forma reducida, son coincidentes o desaparecen por completo. Todo fenómeno, ya sea una cosa o un individuo, es, en una época caracterizada por el extrañamiento del sentido, infinitamente ambiguo, y la representación que se obtiene de él es la resultante de su propio ser y del de su contemplador.

Casi todas las figuras a las que Simmel se ha aproximado en el curso del desarrollo de su pensamiento las ha comprendido como *obra de individualidades*. Ya se trate de Kant, de Schopenhauer, Nietzsche o Rembrandt, o de uno de los tipos de pensadores apreciados en *Problemas principales de la filosofía*, él sólo toma en consideración los rendimientos de estos espíritus, sin preguntarse ulteriormente sobre los hechos de su vida. Puesto que su objetivo es descubrir las relaciones de copertenencia esencial entre las creaciones singulares de una tal personalidad, debe ante todo tamizar el correspondiente centro ideal de las creaciones en cuestión, o lo que de otro modo le aparece como su núcleo hasta en sus últimas irradiaciones y ramificaciones, cómo necesariamente enraíza justo en éste y en ningún otro fundamento ideal. Guiado por el mencionado esfuerzo, disuelve plenamente el entretejido nexos de la obra y luego lo reconstruye de nuevo trazando nítidas líneas estructurales desde el centro ideal hasta la superficie visible<sup>1</sup>. Los vínculos que así establece no corresponden en modo

---

<sup>1</sup> En las lecciones sobre Kant se dice: "Debe ser completamente rota la forma de su propia [de Kant] exposición [...]", para que con ello, en efecto, su contenido supraindividual resplandezca ante nosotros.

alguno a los lazos que se hacen abiertamente manifiestos en la obra misma, lazos cuyo creador ha provocado a propósito. Éstos son más bien escudriñados en la obra y conducen como radios desde las diferentes partes de la suma del rendimiento hasta un mismo centro, esto es, hasta la idea fundamental expresada en el producto, que en todo caso es intuitivamente conocida. Todas las comunicaciones transversales entre los elementos del todo de la obra tienen su inicio en el rodeo por el centro. La simple copia del contenido objetivo de las creaciones no es nunca, en la exposición, el fin en sí mismo. Para poner de relieve un detalle cualquiera de la diversidad del contenido, cuando un camino desemboca en ella directamente desde la idea central, es decir, cuando es significativa, sólo importa describir la relación del detalle para con la idea que radioscopia la obra entera. Por lo demás, el método que Simmel emplea en la investigación de la individualidad se asemeja al proceder más arriba comentado en el ejemplo de la moda, sólo que, dado que concibe la figura espiritual delimitada frente a la totalidad, como una multiplicidad de relaciones de significado unitario puramente basada en sí misma, le importa menos el hallazgo de analogías con cuya ayuda recorrer el mundo en toda su amplitud. La esencia del arte de Rembrandt, por ejemplo, la divisa en la manera en que la vida es dominada a su través. Para Simmel, Rembrandt comprende la continuidad absoluta de la vida, en él aparece “expuesto el momento en que se contiene el impulso entero cuya vida le alcanza; él narra la historia de esta corriente vital”. Partiendo de ese fundamento esencial del crear de Rembrandt, Simmel avanza hacia las distintas revelaciones

artísticas del maestro, como lo son la serie de autorretratos, las obras religiosas, los dibujos de manos, etc. Todas ellas, en su ser propio y en sus conexiones, son concebidas desde la idea que se da de consuno con la existencia del artista, de la que son expresión y símbolo.

Sólo una vez, en su *Goethe*, ha intentado Simmel asir una *individualidad vital* en su raíz. El secreto de la figura de Goethe estribaría para él, entre otras cosas, en que el poeta, “al obedecer por entero a su propia ley, justamente con ello corresponde a la ley de las cosas”, que cada una de sus vivencias, incluso todo lo que se le dirige desde fuera, se inserta de una manera maravillosamente ajustada a su destino en la corriente de su entera personalidad y, refundido en él, encuentra una expresión creadora. La única realidad existencial es propiamente el profenómeno; éste tiene un sentido vivenciable que es conjurado en ciertas fórmulas. Desarrollo del alma, relación con el ambiente de la naturaleza y los hombres, clases de sentimientos, grado de entrega y autoconservación, etc.: todo en la vida de Goethe es de una manera esencial, y es portador de un carácter simbólico, de modo que quiere ser interpretado a partir del espíritu del que está colmado.

Finalmente, para completar este corte transversal que hemos tendido a través de la filosofía de Simmel, esbozaré una fugaz mirada previa a la manera en que el pensador se apodera en general de su materia. Él la contempla en su percepción interna y no describe sino lo visto. Por muy detallada que pueda llegar a ser, le repugna la deducción sistemática de hechos singulares en una forma estrictamente conceptual a partir de conceptos generales superiores. To-

dos los desarrollos de su pensamiento se aprietan estrechamente contra la realidad vital inmediatamente experimentada, la cual, como es obvio, no resulta accesible a cualquiera, y ni las más abstractas exposiciones tienen otra fuente que la intuición que les satisface plenamente. El pensamiento de Simmel nunca actúa sin que sus actos cuenten con el apoyo de una u otra vivencia perceptiva y sin que pudieran ser correspondientemente realizados por tal vivencia. Él siempre reproduce lo visto; en lo fundamental, todo su pensamiento no es sino un comprender los objetos a base de prestarles atención.

A quien se ha hecho consciente del principio nuclear del pensamiento de Simmel, se le revelan también las profundas razones de la forma en que se manifiesta esta filosofía en su conjunto. En efecto, bastante a menudo se le ha reprochado al pensador lo rebuscado de su estilo, su sutileza ocasionalmente demasiado sutil. ¡Como si todo esto fuera sólo un accesorio casual que bien pudiera faltar sin que algo cambiase en el núcleo de su pensamiento! Que unos hechos en apariencia triviales sean transcritos en giros ciertamente complicados, esto se explica por el esfuerzo del filósofo de entender incluso el más simple de los fenómenos en cuanto que símbolo, como algo que remite a muchas otras situaciones o acontecimientos. Lo que le importa no es comprenderlo en su ser propio tal como se evidencia; él quisiera más bien hacer discurrir en su interior la corriente de la entera plétora del mundo. Las rebuscadas analogías, capaces de volar sobre las esferas, que se encuentran en Simmel por doquier, no podrían considerarse, por tanto, como el fruto de un arbitrio barroco o como un pseudoes-

piritual extravío del objetivo de la eventual investigación, sino que constituyen más bien, en buena parte, el objetivo mismo<sup>2</sup>.

(*Logos*, Bd. IX, 3, 1920)

---

<sup>2</sup> Este ensayo era el capítulo introductorio de un libro sobre Simmel no publicado.

## NIETZSCHE Y DOSTOIEVSKI

DURANTE la estancia de Dostoievski en Alemania, entre los años 1869-71, el azar podría haber querido que se hubiese encontrado con aquel joven profesor alemán, por entonces todavía desconocido, cuyas últimas obras anunciaban un evangelio por completo ajeno al carácter espiritual del gran ruso. Un encuentro entre Nietzsche y Dostoievski: el alma se revuelve ante el solo pensamiento de una tal posibilidad. Se siente la tentación de imaginar una conversación entre ambos hombres y, al mismo tiempo, uno se espanta como ante una misión irrealizable. ¿Dónde está el puente que conduce del uno al otro? Aun cuando la veneración ante su ser destinado hubiera penetrado todas sus palabras, sus respectivas manifestaciones se habrían quedado igualmente en una larga serie de monólogos sin consonancia, sin repercusión; a la postre, esa conversación habría sido una catástrofe, un colisionar de dos mundos, un sublime espectáculo cómico (¿cósmico?) en una atmósfera amenazadora de tormenta.

El encuentro que nunca tuvo lugar se consume hoy en muchas, en incontables almas, en particular de la última

generación. Nietzsche y Dostoievski: ¿pero qué digo? El *ethos* alemán y el ruso compiten actualmente por el liderazgo, y si esta lucha la estamos también librando, incruenta e insensiblemente, cada uno de nosotros como individuos, no por ello su vehemencia es menos enconada. Ahora que la Guerra Mundial ha terminado, ha estallado la incomparablemente más violenta guerra entre dos ideales de humanidad, y el alma misma se ha convertido en el lugar de una elección. Pero el espíritu ruso, así lo parece, avanza victorioso y disputa el campo al alemán. Nuestros jóvenes escritores miran anhelantes hacia el Este; por detrás de sus obras se alzan las sombras gigantescas de Gogol, Dostoievski y Tolstoi. Y, sin embargo, hay ahí algo que nos separa de Rusia, algo que no podemos atravesar: el patrimonio espiritual de lo mejor de nuestro pueblo, esa larga y densa serie de destinos y vivencias que se extiende hasta nosotros a través de las generaciones —todo esto lo llevamos demasiado profundamente grabado en nuestro ser para que pueda anularse de un plumazo. Así pues, nos hallamos propia y directamente entre dos mundos; nosotros, hombres de transición, en ambos mundos en casa y, a la vez, en ambos extraños, en ninguno totalmente en el hogar. ¿Hacia qué espíritu debemos inclinarnos, dando por supuesto que en tales casos sea posible en general una elección? Para alcanzar una decisión en este punto —y apenas hay una decisión de más graves consecuencias que ésta— se impone ante todo concebir con el amor más pleno que podamos las intuiciones fundamentales de Nietzsche y Dostoievski; de ambas participamos, y el alma queda casi desgarrada, porque cada uno de los poderes directamente en-

frentados quiere apoderarse de ella. Es difícil, desde luego, que semejantes diversidades espirituales se hagan visibles; muestran infinitos rasgos y se deshacen cuando uno trata de poseerlas. Entonces sólo una cosa sirve de ayuda: debe uno aproximarse a ellas desde un lado determinado, y enseguida asumen una figura definida, adquieren contorno, se hacen unívocas y se redondean como formaciones poseedoras de una superficie y un núcleo. El ser alemán en sí y el ser ruso en sí, ambos son igualmente imposibles de fundamentar. Pero si se hace al uno resaltar sobre el trasfondo del otro, entonces se iluminan mutuamente y se destacan grabados con nitidez, aun cuando —cosa a tener siempre en cuenta en una visión en tal medida estilizadora y, por ello, a tomar en lo sucesivo en la debida consideración— sus últimos y más profundos estratos ya no caen en el campo de la visión.

Apenas necesito acentuar de manera más explícita que en este contexto no concibo a Nietzsche como figura histórica individual, sino como un representante típico del espíritu alemán. Si se mantiene con él una distancia lo bastante amplia, si uno se retira, por ejemplo, en el alma de Dostoievski, se descubre claramente la línea que, desde Goethe y acaso a través de Schleiermacher, lleva hasta él sin recodos ni solución de continuidad. Con aquéllos y con muchos otros alemanes —parece innecesario mencionarlos a todos— le es común la veneración de la individualidad significativa, su amor por las grandes singularidades creadoras. No hay que dejarse engañar por las invectivas de Nietzsche contra el ser alemán y por tantas de sus maravillosas, aun cuando sofocantes manifestaciones de exalta-

ción fundadas en todos los estratos de su personalidad, y no en último lugar en su complacencia en un estilo que, como una flexible espada damascena, estoca y penetra profundamente: al final, lo que en él se revela no es sino el mismo espíritu que anima a la mayoría de los exponentes de la cultura de nuestro pasado. La más mínima convicción del valor simplemente incondicionado del gran individuo, que Nietzsche asume y desarrolla unilateralmente desde una cierta dirección, ha sido ya vivenciada de múltiples maneras, artísticamente configurada y filosóficamente fundada por sus predecesores. La creencia de que el yo debería penetrar el mundo omnilateralmente, que el más alto desarrollo de la humanidad equivaldría al más alto desarrollo del individuo y que, por tanto, todo dependería de la formación de la personalidad, es algo tan profundamente enraizado en nuestro *ethos*, que nos parece evidente, de modo que ya no percibimos en absoluto aquello que le distingue. Apoyándonos inconscientemente en ello, reclamamos del individuo que objetive sus contenidos internos y que se acredite en la acción. Nuestro supremo ideal es el del hombre creador, configurador de mundos y, con una alegre devoción que otras razas espirituales no son acaso capaces de reunir en la misma medida, afirmamos sin reservas todo auténtico logro en ese ámbito. En la expresión: "En un principio fue la acción", concebida como referencia a la personalidad que se despliega activamente, toma forma la palabra clave de nuestra esencia; y Nietzsche se declara, con Goethe, partidario suyo.

A ello se añade además, como una certeza fundamental de nuestra esencia, la convicción acerca de la desigualdad de

los individuos, asimismo experimentada por Nietzsche con particular profundidad, pero ya sentida y diversamente formulada en largos períodos de nuestra historia, como en Goethe y en el romanticismo. La diferenciación de los hombres constituye por sí misma un valor para nosotros. Sentimos que cada uno lleva en sí su propia imagen del mundo, que dispone de su propio y exclusivo acceso al enigma del acontecer. A esta convicción acerca de los mundos individuales ha prestado Schleiermacher expresión filosófica; también Goethe está totalmente penetrado de ella y, en giros siempre nuevos, manifiesta que lo diverso se desarrolla en el hombre de maneras diferentes, en función de su entera constitución espiritual. “Sólo los hombres completos conocen la naturaleza, sólo los hombres completos viven lo humano”, observa en cierto pasaje de una carta a Schiller. Se entiende: para nosotros significaría un espantoso empobrecimiento que se diera algo así como la igualdad de los individuos. Nosotros nos defendemos de esta igualdad que haría al Todo contraerse y llevaría la Plenitud a la desaparición; nos sentimos opuestos a todo intento de hacer semejantes a los hombres. Nuestro *ethos* exige precisamente que existan diferencias entre las almas y que el espíritu se manifieste en figuras plurales, para que todas las posibilidades del valorar y el conocer encuentren efectivamente su viviente encarnación. El ideal nietzscheano de la nobleza procede manifiestamente del deseo de detener un turbio fluir entre tipos humanos de diferente valor, un borrado de los límites existentes entre ellos; su superhombre no es sino la poderosa e inquebrantable individualidad que dirime libre de obstáculos la esencia que le es indígena a ella y sólo a ella.

En resumidas cuentas, al espíritu alemán le es propio un anhelo de elevación que, en el curso de su despliegue, ya le ha reunido a menudo con la Antigüedad, en particular con la de Grecia. No ama dorar lo pequeño y miserable y hundirse humildemente en los barrancos de la miseria y la abyección; su ansia secreta es más bien la de escalar la cima de la perfección; para él, Dios habita en las alturas. Con la mirada que se alza hacia Él dejamos mucho detrás y bajo nosotros; pero debemos por fuerza sacudir de nosotros todo lo mezquino y fallido que se nos echa ante los pies y nos cuelga como un lampazo, para alcanzar la tierra de nuestro anhelo. Este impulso indómito, este afán de escalar montañas se manifiesta en nuestra filosofía idealista y en el *Fausto* exactamente igual que en el *Zaratustra*. Por doquier una misma aspiración de luchar a través de la muchedumbre de los sentimientos terrenales que tiran hacia abajo y discurren oscuramente furtivos, el mismo anhelo del azul del cielo y de una perspectiva amplia y dominante...

Entremos ahora en el espacio infinito del alma rusa. Es un caos en el que se aglomera cuanto la naturaleza humana haya mostrado alguna vez de rasgos nobles y bestiales. Una conmovedora pureza habita en ellos inmediatamente junto a un sordo instinto criminal, una pasión rebelde junto a una humilde sumisión, y todo esto pasa lo uno a lo otro sin obstáculo, en una colosal agitación permanente, en eterno movimiento, de todas las fuerzas esenciales. ¡Cuántas posibilidades de desarrollo futuro! Esta alma reúne en sí lo humano en toda su extensión, sobre ella se vierte una pródiga pléthora de talentos. Pero, si bien se observa, se burla de to-

da sujeción, la vivencia primordial de la individualidad se le aparece ajena. A las grandes figuras típicas de los escritores rusos les falta, casi sin excepción, nitidez de contorno; apenas tienen una superficie exterior, una limitación concebible; su alma se encuentra como sin piel y nunca se condensa en una estructura sólidamente articulada. Sólo en un camino marchan juntos: el de Raskolnikov y Stavrogin, el camino que se tiende entre pecado y purificación. Por lo demás, sin embargo, carecen del yo y de la voluntad hacia el yo, que en ellos hierve a borbotones de la más opuesta índole, que a cada instante se invierten y se confunden; su interioridad es como un mar sin orillas sobre el que, como un arcoiris que surge dondequiera y termina dondequiera, sólo se tiende el puente de un profundamente religioso afán de redención. El pensamiento de que los elementos de su alma deben hacer un esfuerzo hacia la personalidad, para que el todo del mundo entre en el horizonte, para que la diversidad del mundo pueda ser dominada y configurada, este pensamiento les es manifiestamente ajeno por completo. Los logros del arte, la ciencia y la filosofía no los valoran como una pura y desinteresada expresión de la individualidad, sino sólo como medios para un fin ubicado en un lugar totalmente otro, a saber, como un medio más al servicio del bien público —dando por supuesto que reconocen y aprovechan tales logros y no olfatean en ello, como Tolstoi, por ejemplo, un peligro para la salud del alma. Tal vez no haya ningún tipo humano cuyo ser esté tan ricamente configurado como el del hombre ruso, pero este ser se disuelve continuamente en sus componentes, se deshace, como la *Sinfonía patética* de Tchaikovski, en la

inconcebible tristeza de la estepa; todo lo que constituye una condición previa de la individualidad: la rigurosa conformación y la unificación de la abundancia, le repugna de la manera más extrema.

La igualdad de los hombres es para el alma rusa una certeza metafísica. Esta creencia, sólo posible allí donde la cristalización de la personalidad individual no representa un valor supremo, se asienta tan profundamente en el pueblo ruso, que la abrigan incluso los estratos que se imaginan liberados de la vivencia religiosa que le subyace. En Rusia es efectivamente vivido lo que en Occidente ha permanecido en general como una mera doctrina; allí se ha conservado la disposición fundamental del cristianismo temprano, allí ha encontrado el *Evangelium Christi* su verdadera patria. El flujo de fanatismo que atraviesa el movimiento bolchevique extrae su alimento del mismo sentimiento místico de la fraternidad y de la religación de todos los hombres en Dios, que se manifiesta también en las obras de los grandes escritores rusos y que a ningún precio puede ser confundida con aquel anhelo de igualdad del que han surgido las revoluciones europeas. Como dejan reconocer con claridad, entre otras, las novelas de Dostoievski y Tolstoi, este sentimiento es ampliamente más poderoso que la necesidad de distancia; ante su fuerza se borran las diferencias de rango y de talento. Concebido eternamente en busca del "hombre en el hombre", no es infrecuente que la vergüenza hiera al ruso de una manera insoportable para nuestro sentir. Él revuelve los últimos escondrijos del alma ajena y desnuda sin tapujos las emociones de su interior, todo en virtud del deseo de derribar cualquier barrera

existente entre él y los demás hombres. Llevar a cabo la obra de la purificación del alma en íntima comunidad con los hermanos humanos: tal es el ansia que brota del fondo de su ser.

Después de lo dicho se entenderá sin dificultad que en los rusos domine un anhelo orientado hacia lo bajo. Sólo a partir de él puede explicarse en toda su profundidad la conciencia de culpa del noble frente a los campesinos avasallados, el rebajamiento de la inteligencia hacia el pueblo oprimido. Empapados de este anhelo protocristiano, a los rusos les parece un pecado acercarse a Dios sólo con su yo; ¿de qué sirve su ascenso individual, en tanto que sigan viendo hombres cuyas tinieblas no ilumina luz alguna? Así pues, se dirige a los “infelices”, a los excluidos, para participar de su pecado, para descubrir, profundamente escondido en sus corazones, un vislumbre de aquel bien y aquella inocencia en cuya existencia aun en lo más abyecto debe creer, puesto que, de otro modo, el mundo mismo sería abyecto para él. Sólo cuando ha cargado con todo el tormento humano y permanece en los abismos de la desesperación reencuentra su buena conciencia. Esta buena voluntad de compasión (que a menudo, por emplear una expresión de Max Scheler, limita con el “masoquismo del alma”) es íntimamente afín al intensamente desarrollado sentimiento de humildad del ruso. A quien se encuentra ahí, en lo más pequeño entre los hombres —así le habla su corazón—, su ser se abre con la mayor facilidad a las eternas verdades salvadoras. Por tanto, la posesión del poder significa para él una seducción; el empleo de la violencia, desde su punto de vista, lleva a la violencia del mal. El sirviente

se lamenta de su señor; el ofendido, del que le ha hecho injusticia. Crasa e inmediatamente se contrapone al superhombre de Nietzsche, el "Idiota" de Dostoievski, el príncipe Lev Myschkin. Es el perfecto hombre de Cristo, el que se dirige a la comunidad de la ramera y el asesino para, con la antorcha de su amor, encender de nuevo las pequeñas chispas del bien que arden en ellos sin llama.

El modo en que un hombre concibe y valora la diversidad del mundo que se le ofrece depende principalmente de la índole de sus vivencias fundamentales. Las cosas le sirven como de espejo, sus juicios sobre ellas brotan del insólito matrimonio que contrae su espíritu, provisto de poder configurador, con el material intuitivo de las imágenes. Ahora bien, en la medida en que los fenómenos a juzgar son ellos mismos expresiones anímicas, les es inherente de antemano un sentido totalmente determinado que sólo consigue plasmarse de forma más o menos pura cuando uno se traspone en el ser del que proceden estas expresiones. Quien deja de modificar sus opiniones y de transformarse de esta manera, nunca divisa el alma ajena tal como es en y para sí. Pero cuanto más le importa a un hombre afirmarse a sí mismo sobre todas las cosas, tanto más difícil se le hace habitualmente aclimatarse en hombres que no le sean afines. En lugar de iluminar su interior y descubrir el sentido oculto de sus ideales, los enmascara como vacíos muñecos de paja, para luego disponer de ellos a discreción, como un jugador en el tablero que mueve sus figuras de aquí para allá...

Dada la profunda contraposición entre el *ethos* alemán y el ruso, no puede sorprender que sus adalides se malen-

tiendan por completo, que cada uno pase por alto justamente lo que constituye el valor singular del otro. El predominio de sentimientos de fraternidad y de humildad en el alma rusa es, según Nietzsche, una manifestación de decadencia, un fruto del resentimiento de los que han salido mal librados contra los alegres y fuertes. De una manera sencillamente grotesca se le distorsiona, por ejemplo, la convicción fundamental de las *Memorias de ultratumba*<sup>1</sup>. “En casi todos los criminales”, se dice en *La voluntad de poder*, “se expresan a la vez propiedades que no deben faltar en el varón. No sin injusticia ha dicho Dostoievski de los inquilinos de aquellos presidios siberianos que forman el componente más fuerte y valioso del pueblo ruso.”<sup>2</sup> Nietzsche se entrega aquí al mismo engaño que allí donde habla del “pesimismo compasivo” de León Tolstoi. ¿Y Dostoievski? Respecto a la Europa occidental, hacia cuya unidad espiritual confluyen para él, en gran parte, el ser alemán, francés e inglés, según toda la apariencia, lo que muestra es una espantosamente escasa capacidad de comprensión. Nunca en sus viajes al extranjero intenta siquiera penetrar en el interior de nuestra cultura y hacer justicia a su singularidad; en lugar de sacar a la luz los más profundos contenidos de nuestra alma, aprecia exclusivamente su más exterior periferia; cree poder aferrar nuestro ser mis-

---

<sup>1</sup> Fiodor M. Dostoievski, *Memorien aus einen Totenhaus*. Trad. de H. Moser. Nueva edición. Reclam, Leipzig, 1919.

<sup>2</sup> *Der Wille zur Macht. Studien und Fragmente*. Ed. de E. Förster-Nietzsche y P. Gast. C.G. Naumann, Leipzig, 1906. Cfr. Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*. Ed. de G. Colli y M. Montinari. De Gruyter, Berlín y Nueva York, 1967 ss., Bd. VIII, 2 (p. 480).

mo en sus productos de desecho. Egoísmo desenfrenado y falta de fraternidad: esto es casi lo único que el ruso observa en los europeos occidentales. En la naturaleza del europeo occidental se revela, como Dostoievski explica una vez en el *Diario de un escritor*<sup>3</sup>, “[...] la presencia del principio de la persona individual, de la personalidad, de la autoconservación, la autoafirmación, la autodeterminación, el funcionamiento autónomo, intensificados en el interior del propio yo, para oponer este yo a la entera naturaleza y a todos los demás hombres como un elemento autorizado para sí, que se enfrenta al conjunto de todo lo otro que existe en el mundo exterior como perfectamente igual de autorizado y de igual valor”. También Tolstoi, por razones análogas a las de Dostoievski, ha deslizado su juicio condenatorio sobre Europa occidental. Siempre y por doquier, así parece, el ideal ajeno es infravalorado como oscuro trasfondo espiritual del propio ideal.

Lo digo una vez más: nos encontramos entre dos mundos. Apreciaciones que, como he expuesto, son familiares en realidades anímicas totalmente diferentes, buscan apoderarse de nuestro ser. En cualquier caso, en la mayoría de los hombres estas vivencias sólo resuenan débil y confusamente. Su sentir y valorar cristaliza en torno a unas cuantas consignas que ya no dejan en absoluto reconocer de modo correcto de qué esferas proceden propiamente. La joven generación se adhiere, en parte, a un socialismo más o menos utópicamente coloreado, en el que extrañamente se

---

<sup>3</sup> *Tagebuch eines Schriftstellers*. Trad. de A. Eliasberg, 4 Bde. Musarion Verlag, Munich, 1921-1923.

imponen la disposición hostil a la cultura de Rousseau, el espíritu de la Ilustración europea y la interioridad rusa, y en parte, acaso enlazando con Stefan George, rinde tributo a una convicción estrictamente aristocrática. Las intuiciones éticas fundamentales de ambos tipos humanos de los que aquí se trata, de miles de maneras y repetidamente quebradas en el camino, llegan hasta las almas que luchan por la unidad. Sin embargo, justo los más profundamente implicados son incapaces de adherirse sin reservas a uno u otro ideal y padecen indeciblemente por la falta de una dirección de su ser. Es terrible tener que vivir así, sin modelo. Quien se ve expuesto a este destino se asemeja a un hombre que, robado su manto protector, recorre a pie, solo y desnudo, un país sin sol. Sus instintos se hacen inseguros, se consume por dentro, se hiela. ¡Ah, hemos sido ya demasiado atosigados desde todos los flancos para poder todavía vislumbrar con instintiva autoevidencia un modelo determinado! Vacilantes e inestables como somos, no podemos librarnos de la pregunta consciente por nuestra nueva patria del alma. ¿Lo es Alemania, lo es Rusia? Por mucho que siempre se despierte en nosotros el anhelo de un “tercer reino”, se hará no obstante manifiesta la inevitabilidad de esta decisión entre lo uno o lo otro, pues las antítesis entre los ideales, aquí como allí, parecen de índole irreconciliable.

Toda consciente aspiración humana se emancipa de oscuros trasfondos del alma de los que, habitualmente, el propio aspirante no se da cuenta; en efecto, por razones que aquí no podemos explicar, esto es algo que no puede darse en la mayor parte de los casos. Él se abre paso en una

determinada dirección, establece ciertos principios, se declara listo para la lucha por cualesquiera metas –pero todo lo que le impulsa a adentrarse precisamente por este o aquel camino permanece oculto para él, y sólo raramente puede excavar los cimientos en los que en efecto descansan su querer y su actuar. Por ello, si se quiere llegar a entender la significación de una exigencia ideal, es decir, reconocer la índole de su almacenamiento en la personalidad, entonces debe tomarse en consideración todo el *milieu* anímico del que ha surgido; en cierto modo, es preciso iluminar la infraestructura vivencial portadora del ideal, de la cual el anunciador del ideal simplemente no hace mención porque no es consciente de su existencia o porque le parece evidente.

Guiado por este conocimiento, vuelvo ahora a las irradiaciones del ser alemán y del ruso. Me pregunto si las doctrinas de Nietzsche y Dostoievski son una expresión pura e inmediata de las almas de sus creadores, o si a fin de cuentas no son sino el último fruto de una larga serie de vivencias que no encuentran propiamente una configuración, sino que quedan desencarnadas, relegadas a la noche del interior humano. Plantear este problema significa a la vez hallarse penetrado de la certeza de que aquello que manifiesta un hombre sólo se eleva en la esfera de la conciencia como la punta exterior de una plétora de sucesos anímicos; su solución, sin embargo, presupone aquel sexto sentido que es el único que capacita para ir tanteando desde lo dicho hasta lo no dicho, y para, desde la estructura de la superficie, abrir los acontecimientos que se desarrollan en profundos estratos subterráneos. A este respecto, resulta

bastante indicativo que Nietzsche llevase el cristianismo en la sangre. Precisamente el hecho de que se defiende del suyo con tanta vehemencia atestigua, más penetrantemente que cualquier otra cosa, que está poseído por él, pues lo que más se odia en sí es lo que se asienta en el alma de manera inextirpablemente profunda. Incluso su benevolencia, su desinterés, su complacencia en la abnegación, habla un lenguaje claro que, en verdad, no responde al prototipo de aquellos de César Borgia y Napoleón que glorifica hasta el absurdo. ¿Cómo se explica su enemistad frente al cristianismo, ese “resentimiento” casi enfermizo que le hace desconfiar de Schopenhauer, Wagner y de cualquier clase de enmascaramiento de convicciones cristianas, a excepción, acaso, de las suyas propias? Nietzsche siente que la adoración de la cruz conduce a los hombres a la degradación cuando no es compensada por la voluntad del más poderoso despliegue de la individualidad. Con el triunfo del cristianismo se viene abajo toda grandeza, se impone una nivelación general, degeneran los instintos naturales y la humanidad se hunde por completo en el cieno de la compasión. La visión del superhombre ha nacido del sufrimiento bajo la *unilateral* supremacía de los valores cristianos, y sólo la *vivencia* de estos valores ha despertado la necesidad de su transvaloración. Es imposible entender la moral de los señores si no se la concibe como un contraideal, como reacción a la invasión del espíritu cristiano. Ya su extrema exclusividad indica que, para poder alcanzarla en general, hay que proceder desde el otro extremo; vale acaso como meta de un desarrollo del alma, pero carece de validez propia. Se subestima por completo la significación de esta ética cuando se la des-

prende del proceso de su surgimiento y se le otorga autoevidencia. Fundada en la vivencia de una ética de índole del todo diferente, sólo adquiere sentido para hombres cuya personalidad es oprimida por la demasiado intensa hinchazón de unas convicciones puramente cristianas. Para quienes se pierden en los excesos de su cristianismo, aquélla es un indicador del camino, pero en esta su función de indicador del camino se agota también su sentido. Una prueba indirecta de la justeza de la concepción aquí expuesta la vislumbro en la interpretación que ofrece Nietzsche de la antigua Grecia. Cuando concibe la claridad apolínea del griego como redención de los estados de embriaguez dionisiaca, no hace sino proyectar hacia afuera su vivenciar interno. Para Nietzsche, el ideal apolíneo es el fruto de una larga lucha, cuyo valor estriba en que se encuentra al final de un largo camino y en que quienes a él se consagran se le aproximan desde un lado totalmente diferente. De tal modo, el mundo se refleja sólo al hombre de la transformación.

No faltan indicaciones de que también las formulaciones rudamente agudizadas del *ethos* ruso son resultado de la vivencia de una posición antitética del alma. Dichas formulaciones proceden sin excepción de los círculos de la *inteligencia* rusa, que ha tenido siempre ante los ojos el perpetuo gobierno de un régimen arbitrario y despótico, y que, con la asunción de las convicciones culturales europeo-occidentales, se siente extrañada del pueblo en cuanto que totalidad. El individualismo, para cuya efectiva consagración en Rusia faltan los presupuestos, lo experimenta como algo prematuro, y por cierto que para ella, por múltiples

razones, éste equivale al desenfrenado desarrollo del propio yo a costa de los restantes hombres. Los rusos verdaderamente grandes son demasiado artistas para no experimentar en sí el poderoso afán de formación y de perfeccionamiento de la personalidad. Pero ceden a este afán sólo con mala conciencia, porque olfatean los peligros que lleva consigo una unilateral acentuación del principio de la individualidad. Quien predominantemente se cuida de afirmarse en su existencia aparte, se declara con ello desprendido de la comunidad que le comprende y todo su aspirar resulta vano y carente de sentido, pues deja de tener relación alguna con la humanidad. Casi parece como si el alma rusa, fuertemente inclinada hacia la subjetividad, acertase a barruntar lo amenazante que sería su ideal, que anuncia la autonomía de la personalidad individual y canoniza el desencadenamiento de todas las potencias individuales. Se sabe que Tolstoi, en su juventud, vivió largo tiempo bajo la égida de este ideal, y a partir de aquí se entiende también, supuestamente, lo que en verdad significa su evangelio de la humildad y la fraternidad. Éste debería liberar a las almas endurecidas y constituirse como contrapeso del casi insuperable egoísmo del individuo siempre ávido de la expansión de su ámbito de poder. El odio de Tolstoi a su artísticidad y a cualquier clase de formación cultural delata suficientemente qué mundos ha debido atravesar para llegar a su doctrina. Como la ética de Nietzsche, también su doctrina es el fin último de una migración, y se le roba todo su sentido cuando se la absolutiza. El credo de Dostoievski, pese a su coloración fuertemente paneslavista, viene a coincidir de manera aproxima-

da, en un respecto puramente ético, con el de Tolstoi. Pero también él ha pasado por Europa occidental antes de encontrarse con su ideal. Jamás se le habría revelado lo que considera como la misión de Rusia en unos términos tan determinadamente exclusivos, si en uno u otro momento no se hubiera encontrado en casa en sus antípodas espirituales. Es en Siberia donde se consuma la susodicha transformación; a partir de entonces, Tolstoi combate decididamente Europa como tal y da comienzo a su poetizar del alma rusa. Sin embargo, en lugar de tomar y apreciar su cristianismo como una figura autónoma, como habitualmente sucede, para comprender su verdadera significación hay que volver a ubicarlo, más bien, en el alma de su creador. Es entonces cuando se reconoce sin dificultad que se trata del resultado de un penoso peregrinaje y que, a fin de cuentas, no pueden ser sino peregrinos los que desde remotas regiones del mundo consiguen acercarse a él. No es la doctrina en y por sí, sino el movimiento hacia ella lo que santifica a los hombres. El propio Dostoievski expresa en cierta ocasión, en iluminadoras palabras, cómo la humildad, la fraternidad y la disposición al sacrificio resultan plenamente valiosas únicamente en aquellos hombres que aspiran de manera infatigable a la perfección de su propio ser, y con ello remite con toda claridad a su intuición de unas vivencias fundamentales. No me resisto a citar aquí el pasaje en cuestión, del *Diario de un escritor*: “¿Se encuentra entonces la salvación en la impersonalidad?”, se pregunta. Y su respuesta reza: “Al contrario, totalmente al contrario [...], no sólo no se debe ser impersonal, sino que, precisamente, se debe sólo *devenir una personalidad*, y esto

incluso en un grado mucho más alto que aquel que se ha estipulado en Europa occidental [...]. Entregar voluntariamente la propia vida, morir para todos la muerte en la cruz o subir a la hoguera, esto sólo se puede hacer con el más intenso desarrollo de la propia personalidad". ¡Qué esperanzas despiertan estas extraordinarias palabras para el porvenir de Rusia!

Basta con llevar un poco más allá las anteriores reflexiones para arribar a importantes conclusiones. A este respecto parto de la siguiente consideración. No obstante lo correcta que pueda ser la idea de que a toda comunidad cultural le sea inherente un *ethos* peculiar a través del cual se distingue de otras culturas, el pueblo sencillo que ahí vive, inconsciente como una planta, repercute en ella, en lo esencial, del mismo modo en todas partes, sin comprometerse en una u otra dirección unilateral. Seguramente protegido por usos y costumbres, soldado a su actividad y a la del entorno cercano, unitario e indiviso, pasa sus días pagando su tributo en justa proporción a la delicadeza y a la grosería, al sufrimiento y a la alegría, a la piedad y a la mundanidad. Los cuentos de hadas procedentes de las más diversas esferas culturales de los viejos y nuevos tiempos reflejan en todo caso una serie de rasgos universalmente humanos, mostrando con nitidez que el pueblo, en tanto que es realmente pueblo, viene a respetar en su despliegue el centro aproximado entre todos los extremos posibles. ¡Y bien! Si esto es así, entonces esa armonía natural tiene que echarse a perder en todas partes en donde el *ethos* de un pueblo condensa unas exigencias ideales demasiado rigurosamente expresadas y de una crasa unilateralidad. Y

por cierto, que me arriesgo a afirmar que los hombres verdaderamente grandes y buscadores de Dios sólo alcanzan sus ideales éticos —los que remiten a aquella acerba exclusividad aquí mentada— cuando han vivido hasta el final la posición del alma contrapuesta a su ideal y han padecido en ella. Nietzsche quiere mortificar en sí a los cristianos, y es por ello por lo que desborda el *ethos* alemán; por el contrario, Dostoievski (como Tolstoi) está enfermo de individualismo europeo-occidental y huye, por tanto, hacia el puro cristianismo primitivo. Pero ¿qué es lo que buscan uno y otro? Buscan el para ellos igualmente inalcanzable punto medio entre los extremos; se mueven, a fin de cuentas, en pos de la misma meta, y si sus pretensiones son tan distintas es sólo porque parten de puntos totalmente diferentes. *Al hombre que aspira a lo alto, su anhelo le vale para inclinarse fraternalmente hacia lo bajo; al que se perfecciona, para donarse, y donarse sin perderse.* Por así decir, Nietzsche y Dostoievski cruzan sus caminos, cada uno de ellos quiere liberarse precisamente del lugar que al otro le parece una redención, para llegar allí desde donde cada uno se acerca, y así pasan raudos el uno ante el otro, proscribiéndose mutuamente y desconociéndose, sin barruntar que en el tercer reino, en el misterioso reino del medio, por un instante fugaz, llegan a encontrarse.

Pero ¿es realmente ese centro por siempre inalcanzable para nosotros? El hombre del pueblo, sujeto a ataduras y poco complicado, vive efectivamente en él, pero su espíritu es pesado, su ser cerrado, puesto que nada comprende y su alma carece de amplitud de vibración. ¡Otra cosa es el hombre que se alza por encima del estado del primitivismo

inconsciente, el hombre elevado! Éste, que no quisiera restringir el mundo al yo, sino al contrario, expandirse en el mundo, permanece desterrado del centro, cuando menos de aquel centro que equivale al autosuficiente persistir en un círculo vital de reducido radio de acción. El lugar en que se encuentra se puede acaso caracterizar brevemente como sigue. Conforme a la constitución de su ser, al igual que el hombre primitivo cultivado en la simplicidad, también él se encuentra originariamente en casa en cualquier rincón del mundo, y tiende a preferir determinados ideales y valores. Sin embargo, el camino de la vida en el que de tal modo se mueve es siempre sólo uno de entre muchos otros incontables caminos, todos los cuales debería propiamente seguir alguna vez a fin de hacerse totalmente partícipe de la plenitud del mundo. Pero como no es posible atravesar efectivamente más de una calle, mientras que, no obstante, debe darse satisfacción a la abismática necesidad de omnicomprensión, lo que sucede es que el hombre sigue una dirección hasta su extremo final, y entonces se lanza al otro lado, en la dirección opuesta; se crea, en cierto modo, un polo y un contrapolo, y recorre el camino entre ambos para, en esta peregrinación de un extremo al otro, vivenciar el mundo en su totalidad. A qué posición aspira, eso depende de la posición que asume; pero siempre buscará alcanzar el punto más distante de su punto de partida. El alma sedienta de abrazar el mundo se encuentra en el centro cuando pendula sobre el mismo; únicamente el proceso del cambio la traslada al tercer reino. Hay un sentido profundo en la idea de que un pecador que gane el cielo pese en la balanza más que diez justos, y a la esencia del

santo pertenece verdaderamente el hecho de haber devenido santo; concedido el caso imposible de que hubiera un hombre santo por naturaleza, aún debería tratar de ganarse su porción de pecado para hacerse perfecto. Entiéndase: al final no es el ideal en sí, sino la transformación hacia él, lo que decide sobre el valor del hombre, pues sólo aquélla da testimonio del devenir de su alma en el mundo. Sobre la base de todas las grandes doctrinas de salvación dormitan de este modo vivencias que, si no alcanzan a expresarse, es sólo porque el alma anhelante se tiende desde ellas hasta la doctrina misma. Quien no descubre y revive estas vivencias, quien, en lugar de ello, desprende del alma el ideal revelado, que no lo ha hecho nacer sino para elevarlo a dogma de validez propia, ni siquiera es capaz de concebir el sentido último de tales pretensiones ideales, permaneciéndole oculto que, allí dondequiera que se expresen, sus signos anunciadores están concebidos en la búsqueda de aquel centro misterioso, por siempre inalcanzable.

Y ahora, por última vez: ¿qué significan para nosotros Nietzsche y Dostoievski? ¿hacia qué lado hemos de dirigirnos para que nuestra alma encuentre su patria? Probablemente se adivina ya la respuesta. Ni a la ética defendida por Nietzsche ni a la defendida por Dostoievski les es inherente un valor absoluto, ninguna de ambas doctrinas éticas es puramente, como tal, universalmente constringente y modélica sin más. Así como en Alemania hemos vivido hace no demasiado tiempo la caricatura del superhombre, así vivimos actualmente la caricatura del hombre ruso de la fraternidad. Tanto entonces como ahora ¡el mismo espectáculo! Ideales que han surgido del más profundo apuro de grandes espíri-

tus capaces de atravesar mundos son maquinalmente repetidos por hombres que en absoluto tienen derecho a declararse sin reservas partidarios suyos, porque su alma carece de todos los presupuestos exigibles para ello. En boca de estos tristes muñecos de la moda de los altos ideales, palabras como “humanidad”, “humildad” y “fraternidad” suenan no menos repugnantes que aquellos antaño muy escuchados discursos de la bestia rubia y del hombre dominador en boca del joven e inmaduro Nietzsche. Es siempre la misma mediocridad la que, según las cambiantes circunstancias del tiempo, ingenua, ciega y despreocupadamente se vuelca tan pronto en una, tan pronto en otra posición del alma, y se atavía con convicciones que tal vez, en el mejor de los casos, vivencia aquí y allá sin haber sido nunca conquistadas. De la joven generación que enferma de su propio desmembramiento y se afana en pos de la unidad del alma podría decirse: el dilema entre las extremas configuraciones del ser ruso y el alemán puede única y solamente ser superado por el misterio de la transformación (y no por una eventual mezcla eclécticamente compuesta de ambos mundos). Es preciso llevar en sí a Cristo, como Nietzsche, para poder elegirlo como guía, y hay que haber recorrido todos los grados de la concepción individualista de la vida para poder hacerse partidario de Dostoievski. La trayectoria que finalmente siga el individuo ha de ajustarse por entero a la constitución originaria de su ser; sólo es necesario que recorra uno de los infinitos caminos que se extienden entre polo y contrapolo. El alma que de este modo trepa hasta la altura de uno de los ideales, porque en el otro ha padecido demasiado, encuentra su patria, pues se cumple para el mundo.

Quisiera todavía observar, de paso, que existen buenas razones para el hecho de que precisamente ahora nos haya sobrevenido la gran ola rusa que, en apariencia, se ha llevado con ella nuestro *ethos*. La glorificación del poder carente de alma y de brillo externo, tan extendida entre nosotros en la época anterior a la guerra, la permanente sobrevaloración de una ética del deber a la que le falta lo que la habría convertido en un vínculo efectivo entre los hombres, es decir, la vivencia del amor subyacente a ella, la ruda acentuación de oposiciones entre clases y toda la ideología mendaz de la época guillermina, todas estas degeneraciones del espíritu alemán tenían que desencadenar alguna vez, antes o después, un movimiento contrario; de otro modo, el núcleo de nuestro ser no yacería completamente derramado. Así pues, para nosotros, los que pecaminosamente nos hemos alejado de nuestro centro, Dostoievski significa una especie de don de salvación; lo necesitamos para llegar de nuevo a nosotros mismos. Quién sabe si también Nietzsche habrá de cumplir un día una misión análoga en Rusia.

(*Vivos Voco*, Jg. 2 (1921-22), 4/5 (julio, 1921))

## LA TEORÍA DE LA NOVELA DE GEORG VON LUKÁCS<sup>1</sup>

LA necesidad de religión, tan intensa en el presente, la falta de una fe que abovede el alma por completo, se ve condicionada por la situación histórico-filosófica de nuestra época. El proceso de descomposición en el que se halla la humanidad occidental desde que el omnicompreensivo edificio de la Iglesia se ha desmoronado pieza a pieza, y si no engañan todas las indicaciones al respecto, se está aproximando a su final, pues ya no queda nada que no pueda ser descompuesto. En su conjunto, la filosofía de los últimos siglos no ha sido sino una tentativa de tender un puente sobre la grieta que se ha abierto en el mundo tras la desaparición de un sentido capaz de abarcar la realidad entera, y que separa irrevocablemente la informe diversidad —convertida en un ser en sí— respecto del espíritu que la forma, el caos del sujeto racional; es una tentativa que había de fracasar por necesidad, en cuanto que fue emprendida con

---

<sup>1</sup> Recensión de Georg von Lukács, *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Paul Cassirer, Berlín, 1920. (Trad. cast. en versión de Juan José Sebreli, en Edhasa, Barcelona, 1971.)

los medios insuficientes del pensamiento puro. Esta filosofía, o bien se ha condensado en determinadas visiones materiales del mundo que, sin embargo, presentan luego un sello totalmente individual, carente de compromiso universal, o bien comprende el absoluto bajo la configuración de unos principios formales en los que se pueden integrar a la fuerza cualesquiera contenidos. Incluso el movimiento social podría bastar para confirmar el desgarramiento de nuestro tiempo; a las relaciones económicas a las que aspira no puede añadir por sí mismo los vínculos religiosos, de modo que, a fin de cuentas, sigue dejándonos abandonados en la soledad y la carencia de patria. Las visiones de nuestros poetas y pensadores no son sino flechas de añoranza lanzadas hacia una divinidad a la que se ha empujado infinitamente lejos de nosotros. Son sólo el testimonio de que permanecemos aún en el espacio vacío, asfixiados por las reglas de esa realidad ajena al sentido que nosotros mismos hemos creado.

En un escueto volumen que responde al modesto título de *Teoría de la novela*, el filósofo *Georg von Lukács* ha vislumbrado nuestra situación histórico-filosófica con una penetración inaudita. ¿En qué época histórica son posibles en general las grandes novelas?, así reza la cuestión fundamental planteada por el pensador; y él la responde partiendo de una metafísica en la que se concentra el ardiente anhelo del presente por una nueva manifestación de Dios en el mundo.

En toda cultura unitariamente estructurada, el "sentido" es inmanente a la vida y la existencia entera está dotada de esencialidad. El mundo deviene en ella un cosmos ordenado, forma un todo homogéneo, penetrado por la sustancia divina, en donde hombres y cosas se articulan de

manera armónica. La forma artística propia de esta época feliz es el *epos*, cuya más pura realización ha sido seguramente la conocida a través de Homero. Aquí la utopía está, en efecto, enteramente incluida en la existencia real; todo ser se encuentra en su lugar predeterminado como miembro orgánico de una comunidad que reposa en sí misma y en ninguna parte anhela ir más allá de sí. Ciertamente, aunque el cristianismo –“una necesidad para los griegos”– ha trasladado el sentido fuera de la existencia empíricamente dada, al mismo tiempo, sin embargo, ha vuelto a impregnar la realidad del sentido del más allá. Así se ha hecho posible la epopeya de Dante, que en más de un respecto representa claramente un paso hacia la balada y la novela. La vida pasada de los individuos es puesta a salvo por Dante en el mundo trascendente del sentido eterno, jerárquicamente construido, en donde cada alma obtiene el lugar indicado que le es conforme.

Tan pronto como se echa a perder la unidad, el mundo se quiebra, la existencia deviene inesencial y llega la hora histórica de la gran novela. El drama puede sobrevivir a la fuga del sentido, puesto que en todo caso –algo que, por lo demás, puede ser también su principio estilístico– nunca tiene que configurar una totalidad extensiva de la vida. Como consecuencia de la volatilización de la sustancia divina, el drama sufre bien profundas modificaciones, pero no se hace pura y simplemente imposible como el *epos*, cuya creación va ligada a la presencia de una estructura de un mundo esplendorosamente atravesado de sentido. La novela emerge en el momento en que se abre un abismo entre el alma y sus creaciones, entre yo y mundo, interior y exterior; es una “expresión de carencia trascendental de asilo”,

es la epopeya de una época “para la que la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problemática pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad”. O bien, de manera más pregnante: “la epopeya configura una totalidad vital cerrada en sí misma, la novela busca descubrir y configurar el edificio de la totalidad oculta de la vida”.

A partir de la esencia o fundamento de la novela se puede mostrar su estructura. Su tema eterno consiste en el “no querer entrar de la inmanencia del sentido en la vida empírica”, y dondequiera que captura una totalidad en el espejo, ésta no aparece intuible y concreta (como la totalidad de la epopeya), sino, a lo sumo, como un sistema de conceptos abstractos revestido de vida. El mundo de la novela es una mala infinitud, esto es, un caos que jamás puede ser enteramente contenido y delimitado por el sentido. La novela desarrolla sus fragmentos en un proceso interminable por principio. El sujeto literario que aspira a dar forma a este mundo desmembrado debe recurrir a la ironía como medio artístico, pues sólo mediante este sobreponerse a la propia interioridad puede acceder a la realidad escindida de su yo. La ironía es la “autocorrección de lo quebradizo”, es la más alta libertad alcanzable en un mundo sin Dios. Como héroe de la novela se presenta por regla general el individuo problemático que recorre el mundo desintegrado en el caos a la busca del sentido. Pero, en tanto que la novela se convierte en biografía, logra vencer la mala infinitud de lo meramente existente y concentrarse en la exposición de una vida acabada y plena de sentido en sí. La disposición y la reflexión que irradian desde la interioridad del individuo problemático se derrama sobre el mun-

do exterior poniéndolo en relación con el sentido extraviado. Pero justamente esto, que el destino de la idea se convierta en la realidad en objeto de la reflexión, es lo que produce aquella profunda melancolía propia de toda auténtica gran novela, una melancolía y una resignación que nacen del maduro conocimiento viril de que la realidad dada no puede jamás colmar enteramente el sentido. No son los dioses mismos, sino las sensuales y enrarecidas criaturas demoníacas que aspiran a subir hasta ellos, las que animan en el mejor de los casos el mundo de la novela.

En general, los momentos más elevados que pueden presentarse en ella tienen lugar cuando, ante el poder del hombre poseído por el demonio, la realidad se desintegra de pronto como “barro seco” y así revela su carencia de sentido; cuando, como por detrás de un muro de cristal opaco, resplandece de repente en toda su magnificencia el reino del sentido desaparecido. No en vano define Lukács ulteriormente la ironía como “la mística negativa de los tiempos sin Dios”, pues en tales épocas corresponde, mejor que ninguna otra cosa, a la realmente consumada unificación mística del yo con la divinidad.

El entendimiento de que la novela es el testimonio de una época en donde el cosmos ha perdido su totalidad cerrada y, con ella, la inmanencia del sentido, sirve de guía en un proceder deductivo hacia una tipología de las formas de la novela. Cuando el sujeto comienza a perfilarse como esencia independiente de la diversidad objetiva, entonces, claramente, las posibilidades son dos: o bien el alma es más estrecha, o bien más amplia que el mundo exterior. En el primer caso surge la novela del idealismo abstracto; su tipo

modélico: el de Don Quijote. El héroe, ciertamente, toma posesión inmediata de su ideal, pero, a consecuencia de la angostura de su alma, no es capaz de elaborar la realidad. Ésta se le ofrece como una masa inerte y sin sentido, carente de cualquier relación auténtica con él. La recorre para hincar en ella activamente el ideal al que se aferra; sin embargo, vive tan separado de la realidad objetiva, que sus acciones acaban siendo inocuas aventuras en un mundo que él ha malentendido. En la medida en que, después de Cervantes, el mundo se aburguesa, los héroes de este tipo de novela van dejando paulatinamente de enraizar en un verdadero reino de ideas, y, en lugar de ello (como en Dickens, por ejemplo), se sienten ya seguros en la esfera del bienestar burgués. O bien (como en Balzac) el héroe renuncia en general a la concepción de una idea positiva, y se limita a configurar en términos psicológicos el demoníaco y confusamente embrollado interactuar de unas almas en otras. —En el segundo caso surge el “romanticismo de la desilusión”, la novela propia del siglo XIX. En este tipo, concebido como herencia del idealismo abstracto, el alma se expande como un cosmos, pero lo hace precisamente porque descansa lo suficiente en sí misma como para hallarse de espaldas a la realidad exterior, perdiendo así la capacidad para configurarla. Cuanto más desmesuradamente crece esa riqueza interior del alma, tanto más palidece el mundo exterior, o bien se petrifica en una estructura de convenciones carentes de vida. Pasa como un sueño, casi totalmente oculto por el sucederse de los estados de ánimo y las reflexiones que afluyen hacia ese centro en donde se encuentra el sujeto. Ejemplos de este género de novela los

ofrecen, entre otros, el *Niels Lybne* de Jacobsen y el *Oblo-mov* de Gontcharov. —En el *Wilhelm Meister* vislumbra Lukács el intento de una síntesis de los dos grandes tipos. El *Meister* se encontraría en el punto medio entre el idealismo y el romanticismo; sería “la reconciliación del individuo problemático, guiado por el ideal vivenciado, con la concreta realidad social”; en él, mundo subjetivo y mundo objetivo se remiten el uno al otro en toda su extensión, de modo que el alma goza la vida tanto actuando como contemplando. El modo en que Lukács, en su profunda indagación analítica de la novela goethiana de formación, pone al desnudo la necesidad de su entera estructura, es sencillamente magistral y definitivo. Una comparación con Gundolf resulta en este contexto particularmente odiosa, y no se puede ocultar que el pensador metafísico sale triunfante sobre el historiador empático, por importante que sea. —A las obras de Tolstoi, Lukács les concede un espacio propio en su tipología. Su enraizamiento en condiciones orgánico-naturales primigenias permite a los rusos aproximarse en sus novelas a la epopeya mucho más de lo que le es posible a alguien perteneciente al mundo cultural de la Europa occidental. El hecho de que Tolstoi, a pesar de ello, sólo en grandes momentos esporádicos se eleve sobre la esfera de la novela, deriva sobre todo de que en sus creaciones se abre una hendidura entre el mundo de la “naturaleza” y el de la “cultura”, de tal manera que no consigue configurar aquella cerrada totalidad de la vida cuya realización debe encontrar en la auténtica epopeya. Sólo en Dostoievski —y con una significativa referencia a él concluye el libro— vuelve el sentido a ser plenamente inmanente a la vida. Él ha consumado en

su *epos* la ruptura con la época de “la pecaminosidad consumada” y pertenece ya a un mundo nuevo lleno de sentido, como los que Lukács celebra en Homero o en Dante.

El libro de Lukács es un producto filosófico tan internamente ardiente y tan profundamente fundado, que es difícil encontrar en nuestro tiempo algo semejante que pueda ponerse a su lado. Puede lamentarse, en principio, que haya sido escrito en un lenguaje que, por su dificultad, sólo resulta accesible a unos pocos. Pero quizás en ello se esconde una intención consciente del pensador, que acaso pretende proteger unos conocimientos sagrados de un superficial manoseo por parte de la muchedumbre profana. Pero una vez ha penetrado uno hasta el núcleo a través de la cáscara externa, entonces el aparentemente angosto ámbito en el que se mueve Lukács se dilata hasta lo imprevisible, y se reconoce que esta teoría de la novela sirve para dar expresión a un aspecto filosófico del mundo, y que desde todas sus consideraciones estéticas resplandece por doquier el rostro del ético metafísico surcado de aflicción. Como es obvio, una clasificación de la novela resultante del punto de vista metafísico en una determinada situación histórico-filosófica no podrá ser afirmada en todos sus puntos como su tipología. Por ejemplo, la agrupación de *Don Quijote* con las novelas de Dickens y Balzac aparece forzada; el desarrollo del esquema de clasificación derivado de un principio nuclear conduce a construcciones en las que se violentan contenidos esenciales de la realidad individual. En todo caso —y aquí habría hecho falta la irónica autocorrección del autor—, estas distorsiones son poco menos que inevitables por razones epistemológicas. Con el

consecuente avance de una idea conductora hasta los estados de cosas individuales, siempre vuelve a manifestarse la insoluble y no racionalizable plétora de la diversidad vivida, la cual, se comience como se comience, cuando menos para los hombres de un mundo vacío de sentido, no puede quedar jamás comprimida en un plan unitario de pensamiento. En todo caso, Lukács no ha aprehendido la totalidad extensiva de todas las formas de novela existentes, de tal modo que, a fin de cuentas, tal vez él mismo pertenezca al tipo del “estrechamiento demoníaco del alma”. Sobre su concepción de Dostoievski sólo se podrá hablar en términos concluyentes cuando se presenten acabados los argumentos que se ocupan de las obras de este escritor. Es posible que el mundo de Dostoievski significase en su momento la corporeización de un sentido válido para la humanidad rusa. Sin embargo, Occidente debería hallarse real e irrevocablemente hundido antes de que pudiera vivenciar en el *epos* ruso de Dostoievski el cumplimiento de su más inherente anhelo. Este Occidente, que ha recorrido y dominado la inmensidad de lo real en una medida en que no lo ha hecho ninguna otra cultura anterior, se encuentra siempre más cerca, en muchos respectos, del *epos* de Homero y de la estructura arquitectónica del mundo de Dante, que la obra de Dostoievski, la cual, ciertamente, expande el reino entero del alma hasta un cosmos penetrado de sentido, pero lo hace, no obstante, sin configurar una amplia, extensiva diversidad como aquella cerrada totalidad que ahora mismo es una posesión ganada por Europa. Que nosotros todavía conservamos alguna fuerza capaz de dar forma al *epos*, lo demuestran las grandes épicas campesinas

de Gotthelf, a las que Lukács, característicamente, nunca se refiere. Con todo, en tanto que la historia sea más que un objeto de ensayo para vivisectores como Spengler, no hay razón ninguna para desesperar definitivamente de una renovación de Europa a partir del espíritu de ella heredado.

Al comienzo de su libro, Lukács cita las inspiradas palabras de Novalis: "Filosofía significa propiamente nostalgia, la pulsión de hallarse en casa en todas partes". Una indecible nostalgia por el sentido desaparecido arde y persiste como un taladro también en el propio Lukács, el mismo sentimiento que anima a todo hombre elevado, aquel que ha tomado conciencia, de su estancia en nuestro mundo abandonado de Dios, como un destierro. Y tal vez el más profundo conocimiento que se puede obtener de la obra de Lukács sea que la tarea de la filosofía —y no sólo de la filosofía—, hoy más que nunca, se agota en mantener viva la llama de la nostalgia, hasta que finalmente aparezca el genio cuyas proezas rediman a este mundo deshecho por la maldición de la carencia de sentido.

*(Neue Blätter für Kunst und Literatur,  
Jg. 4 (1921-1922), I, 4/10/1921)*

## LOS QUE ESPERAN

EN nuestros días son muchos los hombres que, aun sin saber los unos de los otros, se encuentran todos ligados por una suerte común. Escapados de su respectiva profesión de fe, han adquirido su parte de los tesoros culturales hoy accesibles en general y, por lo demás, pasan su tiempo con los sentidos despiertos. Estos hombres, sabios, comerciantes, médicos, abogados, estudiantes e intelectuales de toda clase, en su mayor parte pasan sus días en la soledad de las grandes ciudades; y cuando se sientan en la oficina, reciben clientes, dirigen negociaciones o visitan salas de conferencias, en el estrépito de la agitación, tienden con frecuencia a olvidar su auténtico ser interior y se imaginan libres de la carga que ocultamente les pesa. Pero luego, cuando se retiran desde la superficie al centro de su ser, les sobrecoge la profunda tristeza que libera la conciencia de su cautiverio en una determinada situación espiritual y que, finalmente, cubre por entero todos los estratos de su ser. Es el sufrimiento metafísico por la falta de un sentido elevado en el mundo, por su existencia en un espacio vacío, lo que les convierte en vehículos del destino.

Para hallar una respuesta a la pregunta sobre cómo ha llegado a darse ese *vaciamiento* del *espacio espiritual* que nos rodea, debería seguirse aquel proceso que ha durado siglos, en cuyo transcurso el yo se arranca de su unión con Dios y con el mundo de Dios, y escapa a la coerción de la comunidad establecida por la autoridad eclesiástica, la tradición, las reglas, el dogma; habría que rastrear con detalle el desarrollo de este yo que, tras grandes esfuerzos, se ha decidido por la autonomía y que, tras caer desde el tiempo de la eternidad en las épocas históricas que se disuelven velozmente las unas en las otras, se contrae en el yo racional intemporal de la Ilustración, se redondea luego con el Romanticismo en la personalidad singular sobresaliente, y más tarde, en la época del materialismo y el capitalismo, en parte tiende a atomizarse y en parte degenera en arbitraria criatura del azar; a continuación habría que mostrar las transformaciones del mundo objetivo que corresponden a las del yo, las transformaciones de una realidad a la que poco a poco le es robada su sustancia y empujada hacia abajo, hacia una dimensión estructuralmente dependiente del yo; habría, además, que considerar los desarrollos sociales y otros centenares de series de desarrollo que finalmente han conducido al caos del presente –y, aun con todo ello, la cuestión no habría sido respondida propiamente, es decir, en el sentido metafísico, sino que se habría ofrecido sólo una derivación histórica afectada por todas las insuficiencias de esta clase de derivaciones.

Más que los problemas históricos, lo esencial en este contexto es abordar el despliegue del estado del alma en que se encuentran los hombres a los que aquí nos referi-

mos. Padecen hasta la médula su situación de *expulsados de la esfera religiosa*, el gigantesco extrañamiento que domina entre su espíritu y el absoluto. Han perdido la fe, y casi hasta la capacidad para la fe; las verdades religiosas se les han convertido en pensamientos incoloros que, a lo sumo, pueden aún sólo *pensar*. La mayor parte de ellos, además, se ha sustraído ya a la exclusividad de la contemplación científico-natural del mundo. Saben reconocer muy bien, entre otras cosas, que muchas de las contradicciones intelectuales que afluyen desde el espíritu racional sólo alcanzan una solución con el tránsito a la conciencia religiosa, que el alma no anclada en el absoluto se encuentra sin apoyo; y, en suma, tras largos caminos de sufrimiento, se ven eventualmente empujados hasta el punto desde el que sólo se hace accesible el ámbito religioso. Pero las puertas a través de las cuales pretenden ser admitidos no se les abren y, en el reino intermedio que se tiende ante ellos, les atormenta el no-poder-creer.

A esto se añade la maldición del *aislamiento* por la que son alcanzados. La tradición ha perdido su poder sobre ellos; desde un principio, la comunidad no se les ofrece como una realidad, sino ya sólo como un concepto; se encuentran fuera de la forma y la ley, afirmándose de cualquier manera como pequeñas partículas desprendidas en la corriente del tiempo que transcurre. Limitados por un exceso de relaciones económicas, viven disolutos y aislados en un mundo espiritual dominado por el principio del *laissez-aller*, en el que todo gran acuerdo de tipo supraindividual hace largo tiempo que estalló y en el que, por tanto, el yo sólo puede hallar el puente hacia el tú, si es que puede en general, en virtud de una propia decisión revocable.

El aislamiento y la falta de relación con el absoluto se expresan en un *relativismo* extremo. Dado que carecen de ataduras y de fundamento, su espíritu flota a la deriva sin timón, en casa en todas partes y en ninguna. Como seres aislados atraviesan la infinita diversidad de los fenómenos espirituales, el mundo de la historia, del acontecer anímico, de la vida religiosa, sin pararse ya ante nada, igualmente cerca y lejos de la realidad fáctica en su conjunto. Igualmente cerca: puesto que se sumergen con facilidad en toda esencia, porque ya no encadena a su espíritu ninguna fe que les pudiera impedir incorporarse un fenómeno cualquiera de una u otra manera. Igualmente lejos: puesto que para ellos nunca un conocimiento vale como el último, de forma que nunca penetran en una esencia tan profundamente como para entrar en ella hasta el fondo y allí permanecer hasta, en cierto modo, no poder ya salir de ella. Su inconstante deambular es sólo un indicio de la amplitud de la distancia en que viven respecto del absoluto, de que ha cedido la proscripción que cerca su yo y pone en claro la esencia de las cosas.

Típica de esta situación espiritual es la filosofía de *Georg Simmel*, quien al final creyó vencer el relativismo (y en efecto, cuando menos, captó agudamente su problemática) poniendo la "vida" como último absoluto, la vida, que de su seno desprende ideas y formas que la subyugan por un tiempo, para luego, por su parte, ser de nuevo devoradas por la vida. Sin embargo, esta doctrina sólo reconocía normas y valores más allá de la vida, por así decir, temporalmente, y negaba el absoluto precisamente porque elevaba al absoluto el fluir y el discurrir indiferentes a los valores,

el proceso de la vida. Era un acto de desesperación del relativismo que, en su búsqueda de un fundamento sólido, iba a parar al final a la vida carente de fundamento y de raíces, y con ello, desembarcaba de nuevo en sí mismo –o tampoco desembarcaba...

*Horror vacui* –es el horror al *vacío* el que domina a estos hombres. Y se comprende fácilmente en qué direcciones se orienta su anhelo. Todo en ellos y en torno suyo empuja hacia un ser renovado en la esfera religiosa, y, con ello, a la redención de la libre circulación sin estorbos a través del ingreso en la comunidad formalmente unida. De un modo consciente o inconsciente aspiran a la reconstrucción del mundo desintegrado desde un sentido que creen elevado, persiguen la superación de su mala individualidad y la resurrección de un orden que les esté ordenado desde arriba y en el que puedan insertarse. Por lo demás, su afán por recuperar el reino de la vida religiosa en absoluto concuerda siempre con aquel otro cuya meta es conformación de los contenidos religiosos y la comunidad abrazada desde arriba por las formas religiosas. La multiplicidad de los caminos hoy seguidos demuestra la recíproca apertura de las exigencias del alma.

En todo caso, hay que hacer visibles algunos de esos caminos que han de conducir a la nueva patria del alma. Apenas es posible pasar por alto la doctrina *antroposófica*, en la medida en que a ella se adhieren la honesta necesidad y los anhelos de numerosos creyentes. La gran cantidad de seguidores de Steiner se explica en buena parte por su pretensión de, en base a su inteligencia de la insostenibilidad de nuestra situación espiritual, poseer un método científifi-

camente demostrable que habría de ayudar a la visión de realidades suprasensibles, tanto como al reconocimiento de la determinación humana, y que suscita la engañosa apariencia de establecer relaciones seguras con el absoluto. Ahora bien, ¿no resulta seductor internarse por este *punte aparente* que se tiende entre la ciencia y la religión y, sin el *sacrificium intellectus*, creer tantas cosas maravillosas e incluso poder conocerlas? La expansión del movimiento tiene que ver tal vez con el hecho de que, desde el punto de vista sociológico, la parroquia de Steiner representa en aspectos decisivos el tipo de Iglesia que de este modo tan benéfico abraza a los aislados y les presta el sentimiento de hallarse a salvo. Se entiende que muchos caigan víctimas de esta investigación en la que, ciertamente, y por una serie de muy concluyentes razones, los más reflexivos no ven investigación alguna, sino la caricatura de una auténtica participación en el absoluto.

Existen otros caminos que, cuando menos, no podrían ser calificados como extravíos. En ellos se sumergen, por ejemplo, espíritus *Sturm und Drang*, mesiánicos de coloración comunista que viven entre representaciones apocalípticas y aguardan al Mesías deificador del mundo. A la perfidia del mero existir vacío de sentido, ellos contraponen radiantes visiones de la plenitud, de la derrota de nuestra deficiente alteración. Es el tiempo privado de la gracia el que da a luz estas quiliásticas naturalezas deseantes, que desde el *vacuum* irrumpen en un *tempo furioso* para asumir tempestuosamente ciertas posiciones religiosas de carácter escatológico; con lo cual, por lo demás, en atención a la ansiada comunidad utópica, arrollan por completo todo lo

que significa forma y ley, en cuanto que provisionales manifestaciones de un orden inferior. —Con esta nueva clase de mesianismo muestra una lejana afinidad el *pensamiento comunitario* —a menudo crecido en suelo protestante y, en todo caso, religiosamente determinado—, en cuanto que también él, aunque claramente por otras razones, cree poder pasarse sin los humanos distritos de la forma. Según este pensamiento, la comunidad, en rigor, no descansa ni en una idea susceptible de ser fijada, una doctrina recibida, ni propiamente en una copertenencia del pueblo, sino en la “vivencia comunitaria”; es decir, que depende en su existencia de la buena disposición de los que voluntariamente se le adhieren y, por tanto, para su conservación, de una sempiterna tensión anímica de sus miembros. Sin embargo, una vez que la vivencia individual afirmativa de la comunidad —y, por cierto, individual en el mal sentido de nuestro tiempo—, se convierte en principal fundamento de la comunidad, entonces, en total consecuencia con ello, quedan prohibidas por principio todas las formas individuales que se alimentan del sentido, en cuanto que productos del entumecimiento de la vivencia pura e innecesarias inserciones entre el yo y el tú. —Por el contrario, los *creyentes en la forma*, como los que se encuentran, por ejemplo, en el círculo de George, veneran la ley sagrada como principio sustentador de la comunidad. No se trata sólo de que ésta dispense del azar a todas las relaciones con Dios y hombres, que apoye a los necesitados y refleje en lo temporal una realidad superior, sino también de que engendra aquel orden jerárquico, aquella graduación de los círculos necesaria en la profundamente fundada diver-

sidad de los hombres. A juicio de los creyentes en la forma, la incorporación a una asociación estable y la entrega a la figura que encarna lo absoluto –pero sólo en la figura se hace asible el absoluto– redime de la carencia de ataduras y pone límites a los esfuerzos de la mala infinitud.

De estas posibilidades y realizaciones, que aquí no vamos a valorar, se distingue –aunque no sin condiciones, según su esencia– la orientación que toman las operaciones tendentes a la resurrección de las antiguas *doctrinas de la humanidad*, y que eventualmente esperan una eliminación del *vacuum* merced al ingreso en las religiones positivas, cuyo contenido de verdad habría que recuperar. Quien se acerca a ellos procedente de la zona de la condicionalidad relativista choca con la confesión de fe y con la comunidad cultural, con la coacción del absoluto que cancela el aislamiento, con el saber de la fe que libera del errabundo descreimiento. Semejante al viandante que tras muchos extravíos cree divisar el hogar protector, así les va a todos los que hoy, desde fuera, ven con nuevos ojos, con los ojos de la nostalgia, el estuche de las religiones. Estas maravillosamente vivientes criaturas, que han ido creciendo despreocupadas a través del tiempo, y que le han resistido, encierran un mundo y una realidad diferentes de aquellos en que se desarrollan los fenómenos físicos y los procesos económicos en caótica multiplicidad. Garantizan a los creyentes la unión del yo con Dios y con el tú y, gracias también a la tradición, en la que se materializan y a través de la cual perduran, se trasladan desde la esfera del cambio sin sentido a la de la eternidad atravesada de sentido. En nuestros días, de tales encuentros y conocimientos se extraen conse-

cuencias por doquier. Así como afluye al catolicismo una nueva vida, también en el interior de la comunidad protestante se mueven fuertes poderes religiosos que, en parte, incluso se orientan ya contra la variante mundana del protestantismo; y tampoco el judaísmo, el judaísmo sionista sobre todo, queda en esto rezagado en la retaguardia. El hecho de que hasta los arroyos secundarios de las religiones comienzan a fluir lo demuestran el giro hacia la mística y la formación de tantas sectas. A las dimensiones de la auténtica desesperación (quizás, de vez en cuando, también inducida) corresponde la extensión de las correrías a las que se entrega la indigencia religiosa en busca de plenitud, así que no puede causar asombro que a la postre se llegue hasta las doctrinas de Oriente. Por lo demás, y según la miseria particular, tan pronto se ambiciona una autoridad incondicionada y un enérgico crecimiento de las formas, tan pronto una más libre acción individual en el ámbito de las religiones; la asunción de la existencia formulada a partir de la fe cambia con el esfuerzo en pos del aligeramiento de lo dado. La frecuente sobrevaloración de la seguridad que ofrece el sosiego en la fe se la querrá reservar con gusto a esos exploradores.

Y ahora, para volver a aquellos que permanecen en el vacío, hombres conscientes de su situación: ¿qué posición adoptarán ante los caminos que se les abren? Exclúyanse de antemano los dos casos de los que, o bien, encontrándose ante la decisión, se agarran al aturdimiento y, sólo para no tener que decidir, se escapan a una irreal existencia de sombras hecha de distracciones, o bien ingresan sin conflicto en la fe auténtica sin caer en la tentación de hacerse partícipes

de niveles superiores de la realidad, de modo que resultan en conjunto tres posibles clases de conducta.

La primera es la del *escéptico por principio*, cuyo más eximio representante quizá se encuentre en Max Weber. Nos referimos al hombre que capta una clara visión de la siniestra gravedad de la situación, pero que al mismo tiempo es portador de la convicción de no poder, ni él ni sus iguales, liberarse de ella. A su conciencia intelectual le indigna internarse en las vías que se ofrecen en torno suyo hacia la presunta redención, que a él se le aparecen como otros tantos extravíos e inadmisibles retiradas a la esfera de la limitación arbitraria. Así pues, por veracidad interior, se decide a volver las espaldas al absoluto; el poder-no-creer deviene en él un querer-no-creer; el odio a los estafadores de la fe —odio en el que quizás retiembla un anhelo ya olvidado, en algún momento reprimido— le impulsa a luchar por el “desencantamiento del mundo”, y su existencia culmina en la mala infinitud del espacio vacío. Sin embargo, esta existencia solitaria ya no es ingenua de ninguna manera, sino que más bien ha nacido de un heroísmo sin igual y, por ello, se encuentra más próxima a la salvación que la existencia protegida de los sólo-justos. Esta clase de espíritu rinde con gusto homenaje a una *skepsis* que ya no es fácil de superar, y se agota en la indicación de todos los condicionamientos y relaciones imaginables, sin jamás tocar proféticamente el sentido y abandonar, salvo de manera esporádica, la esfera de la contemplación libre de valores. Sin embargo, los conocimientos obtenidos por ellos del ámbito de las ciencias sociales y de la noticia de los propios seres humanos, unos conocimientos que, precisamente porque

se pretenden puros, son en cierto respecto discutibles e incluso superficiales, hunden sus raíces en la renuncia, y quizás no es sino el tono que resuena bajo la renuncia el que les dona su último significado y les presta el brillo de la profundidad.

La segunda posición que se da con una frecuencia sin igual, y que –es comprensible– abunda precisamente en nuestros días, es la de los *hombres-cortocircuito*. Ahora bien, sea cual sea el lugar en que se encuentren –aunque se les encuentra por doquier, allí donde parece ofrecerse una solución en los asuntos de la fe–, lo que todos tienen en común es que escapan de golpe y porrazo al desierto y a la exterioridad, para rápidamente deslizarse en un estuche salvador. Puesto que, cuando se los contempla desde cierta distancia, y no sólo exteriormente, parecen auténticos creyentes, y, además, actúan desde una convicción que es, en parte, subjetivamente honesta, no resulta demasiado fácil reconocer lo psicológica y objetivamente crítica que es su posición. Va de suyo que aquí no se trata de la comprobación de conversiones individuales –¿quién se atrevería a iluminar las profundidades del alma de cualquier otro hombre, cuando apenas puede ahondar en la suya propia?–, sino de la indicación de una transformación típica que, precisamente cuando se satisface con ello, no es la transformación y conversión que propiamente importa.

Entendido como tipo, en efecto, el hombre-cortocircuito penetra en la esfera religiosa con cierta parte de su ser; sin embargo, su mismidad no asume su fe en toda su amplitud y, por ello, no alcanza a poseer del todo la verdad religiosa; se trata más de una voluntad de fe, que de un perma-

necer en la fe; más de una precipitada interpretación; que de un hecho cumplido. Desde la gravedad de la desesperación por el vacío que hay en ellos y en torno suyo, estos hombres se tambalean dentro de uno u otro ámbito religioso, contentos de verse dispensados del fatigoso vagar y de hallarse presos en la ilusión; con este regreso a casa, su deambular terminaría más o menos tan felizmente como una novela que acabase en esponsales. Sin embargo, como en la novela, también su peregrinar ha encontrado un final sólo en apariencia; pues, prescindiendo de que entonces vuelven a tener toda una vida por delante, se han escapado de sus dudas demasiado rápidamente para poder alcanzar tan pronto la meta. ¿En qué consiste, pues, el cortocircuito que producen y del que son víctimas? Consiste en que, a partir del saber de la necesidad de la fe, hacen irrumpir en el ámbito de la fe un impaciente anhelo en el que, dado que les faltan con mucho los presupuestos para su conquista verdadera, sólo pueden afirmarse de manera artificiosa y merced a un involuntario *autoengaño*, de tal modo que, en resumidas cuentas, cogen un fruto que no está maduro para ellos y para el que ellos, por su parte, no están tampoco maduros. Concediendo que hayan participado alguna vez del reflejo de una vivencia religiosa, entonces erigieron en ella sin más –sobre un muy dudoso fundamento, por tanto– todo un edificio destinado a protegerles de las tentaciones experimentadas en el espacio vacío. Pero en tanto que, más por cobardía metafísica que por una cabal convicción efectivamente ganada, tratan de encajar su vida entera en una posición que no les es del todo conforme, desfiguran con su propio ser incluso el mundo de la fe que desde esta posi-

ción se les abre. Para seguir siendo señores del lugar, que en manera alguna es su lugar natural, y que por eso despierta en ellos mismos una secreta desconfianza, no pueden sino sustentarse en un permanente estado de ebriedad; todo lo que hacen se convierte en espasmo, y así terminan por mantener su fe en un estado de sobredeterminación que no es sino una bastante clara demostración de su fragilidad. La necesidad de dominar las voces contrapuestas del alma les impone un fanatismo falseador de la realidad, la inseguridad les manda subrayar su seguridad y les fuerza a defender las doctrinas por ellos adoptadas con mucho mayor despliegue de fuerza del que eventualmente emplean los auténticos creyentes, que en absoluto necesitan de esa permanente pose defensiva hacia adentro y hacia afuera y que por lo demás, a pesar de, o tal vez precisamente a consecuencia de una certeza más profunda, pueden hallarse considerablemente atormentados por las dudas. La angustia ante la catástrofe, ante el colapso del edificio demasiado apresuradamente construido, con cuya erección se obstruyen el propio acceso, les impulsa a una cada vez mayor exageración de su confesión, la cual, a los oídos finos, viene a sonar bastante hueca. En cuanto a honradez, cuando menos, este fugitivo del vacío, en quien se mezclan autenticidad e inautenticidad de tan complicada manera, se halla muy por encima del intelectual desesperado.

En todo caso, no puede tener la última palabra; de otro modo, el mundo estaría entregado por completo a la carencia de sentido. Pero ¿cómo escapar del terrible *o esto o lo otro* de ambas posiciones, la del escéptico por principio y la del hombre-cortocircuito? Quizás sólo queda la acti-

tud de la *espera*. Quien se decide por ella, ni se cierra el camino de la fe, como el obstinado afirmador del vacío, ni asedia esa fe como el nostálgico que hace de su anhelo un desenfreno. Él espera, y su esperar es un *vacilante estar abierto* en un sentido, en todo caso, difícil de explicar. Fácilmente puede suceder que alguien que espera de tal modo encuentre la plenitud en uno o el otro camino. Entretanto, en este contexto habrá que recordar ante todo a aquellos hombres que hoy, como antes, siguen aguardando ante puertas cerradas, y que, por tanto, cuando asumen esa espera, se encuentran ahora y aquí, esperando. Supóngase que, con todo derecho y sentido de la realidad, rechazan tanto el celo de los entusiastas mesiánicos, como la incorporación a círculos esotéricos; supóngase que reconocen ciertas debilidades del moderno pensamiento social, y que finalmente, en la tentativa de aclimatarse en la tradición de las religiones positivas, se exponen a insuperables dificultades fundadas, en parte, en el definitivo extrañamiento que ha surgido entre ellos y el tejido de las formas religiosas. ¿Qué significa entonces su espera?

Desde el lado negativo, *el que espera* tiene en común con el desesperado intelectual, ante todo, la valentía que les acredita en el poder-perseverar. Apenas es preciso subrayar que su *skepsis* no degenera en una *skepsis* por principio, pues su ser entero se halla dispuesto de antemano a alcanzar una relación con el absoluto. El auténtico sentido metafísico de su posición estriba en el hecho de que la irrupción del absoluto sólo puede tener lugar cuando es el ser completo el que contrae la relación. Los que esperan lo harán, por tanto, del modo más difícil posible, para no de-

jarse engañar por la necesidad religiosa, y antes perderán la salud de su alma que cederán a la ebriedad del instante para arrojarse a la aventura del éxtasis y de las visiones. Cuando se mueven a través de su círculo más amplio, vienen casi a poner sus ambiciones en la pedantería y en una cierta frialdad que habrían de hacerles invulnerables frente a los fervores disipantes. Tan poco como (al igual que el desesperado) transforman su miseria en virtud y se convierten en difamadores de su anhelo, confían frívolamente en la corriente de un anhelo que quién sabe a qué apariencia de plenitud les lleva.

Desde el lado positivo, la espera significa un estar abierto que, naturalmente, en modo alguno puede ser confundido con una distensión de las potencias anímicas que se esfuerzan en pos de las últimas cosas, sino que, por el contrario, implica más bien un estado de tensa actividad y activa disposición. Es un largo camino, o mejor: un salto para el que se necesitan grandes zancadas, el que conduce a la vida en la esfera religiosa, a la palabra religiosa, y acaso a la solidaridad de los hombres que reposa en la comunidad de la fe, y quien permanece tan separado, tan lejos del absoluto, como el habitante del espacio vacío, tiene infinitamente difícil efectuar el giro por él mismo reclamado. Lo que puede suceder desde la posición del que espera —y con ello la fe, que, por cierto, no sería concitada mágicamente, pero tampoco excluida—, no se deja transmitir como saber, pues es algo que exige ser vivido; y, por lo demás, el conocimiento del contemplador se anticipa a la vida y a su noticia. En todo caso puede decirse que, para el hombre aquí mencionado, de lo que se trata es, entre otras cosas, de la

tentativa de trasladar el centro de gravedad desde el yo teórico al yo humanamente completo, y, desde el mundo irreal atomizado de las potencias carentes de forma y las dimensiones carentes de sentido, instalarse en el mundo de la *realidad* y de las esferas que circunda. A consecuencia de la exaltación del pensamiento teórico, y en una medida que provoca espanto, nos vemos alejados de esta realidad colmada de cosas y hombres corpóreos y que, por ello, reclama ser vista en sus términos concretos. Quien intenta instalarse en ella y trabar amistad con ella no alcanza sin más, naturalmente, ni el sentido que la constituye ni un ser en la fe, pero quizás descubre en ella uno u otro vínculo, y eventualmente se le muestra que la vida con el prójimo, que el mundo real en general, en toda su amplitud, están sujetos a múltiples legalidades que ni pueden ser medidos en términos teórico-conceptuales, ni son únicamente el fruto de un arbitrio subjetivo, de modo que puede adaptarse lentamente y llegar a probar ámbitos que antes le eran inaccesibles. Sin embargo, ciertamente, toda indicación es aquí cualquier cosa antes que una instrucción para el camino. ¿Debe añadirse que el prepararse es sólo una preparación de lo que no puede ser forzado, de la transformación y de la entrega? En qué puntos sobreviene esta transformación, o si sobreviene en general, esto es algo que no se cuestiona y que puede incluso no preocupar a quienes por ella se esfuerzan.

(*Frankefurter Zeitung*, 12/3/1922)

# LA CRISIS DE LA CIENCIA. SOBRE LOS ESCRITOS FUNDAMENTALES DE MAX WEBER Y ERNST TROELTSCH<sup>1</sup>

## I

LA crisis de las ciencias, hoy convertida ya en conversación de mercado, se hace visible sobre todo en aquellas ciencias empíricas que, como la historiografía o acaso la sociología, se dedican a la investigación de los nexos espirituales, a la explicación del obrar sensible de los hombres. En el curso de su progresivo despliegue durante el último siglo, se ha demostrado que la realización de su pretensión

---

<sup>1</sup> La primera publicación de este artículo en la *Frankfurter Zeitung* iba precedida de la siguiente nota de la redacción: "El artículo que sigue estaba ya escrito cuando llegó la dolorosa noticia del prematuro fallecimiento de Ernst Troeltsch. La ciencia alemana pierde con Troeltsch un sabio provisto de todo el saber histórico, filosófico y teológico de su tiempo, que, merced a una feliz unión de fuerza investigadora y don para la creación, se hallaba capacitado como pocos para una visión abarcadora de los grandes contextos de la historia del espíritu europeo, sin perderse en la sobreabundancia de la materia. Va de suyo que la importancia de los logros científicos de este espíritu enorme, y plenamente activo hasta el final, no queda afectada por la siguiente crítica en cuanto a su visión del mundo".

de poseer una validez universal, que debían sostener para afirmarse como ciencias, encuentra dificultades aparentemente insuperables. Puesto que si lo que buscan, a fin de salvaguardar su objetividad, es limitarse puramente a la obtención de conocimientos libres de valores, entonces caen en un formalismo conceptual vacío de contenido, o bien en una inmarcesible infinitud de interminables constataciones fácticas, para, no obstante, terminar enredándose en valoraciones; pero si abordan de antemano su materia en términos axiológicos, caen desde el principio en una manera de considerar las cosas que, desde el punto de vista de la ciencia actual, habría que calificar de subjetiva, puesto que, en efecto, los valores mismos no son susceptibles de fundamentación científico-objetiva. A partir de este dilema: o una *acumulación de materiales* carente de sentido, o un inevitable *relativismo* —un dilema cuyas consecuencias se han hecho muy sensibles—, se explica suficientemente el “odio a la ciencia” que siente la parte mejor de la juventud académica actual. Ésta, que aspira a la cercanía vital de los conceptos, a la gran visión conjunta de los productos espirituales, pero que aspira, sobre todo, a un *para qué* sustraído a toda *skepsis*, se siente desengañada por el hecho de que precisamente las ciencias que se ocupan del ser y el acontecer espiritual no sean capaces de satisfacer su aspiración, de modo que se subleva contra la especialización que se le impone y contra la coacción del pensamiento relativista, y no raramente llega hasta la protesta apasionada contra esas ciencias en general. Lo que sucede es que con ello se olvida con demasiada frecuencia que tal vez sus reclamaciones no puedan en absoluto ser satisfechas por la ciencia, y que,

por otro lado, las ciencias mismas no son sino una expresión parcial del conjunto de la situación espiritual en que hoy nos encontramos.

Max Weber y Ernst Troeltsch, ambos afectados por los apuros de la conciencia de la joven generación, se han enfrentado a esta amenazadora crisis y han planteado de nuevo la cuestión de las tareas y los derechos que asisten a su ciencia, hoy empujada al banco de los acusados, para seguir existiendo. *Troeltsch*, por comenzar con él, en el primer libro de su nueva obra: *El historicismo y sus problemas*, que acaba de aparecer, emprende una especie de rehabilitación del pensamiento histórico y de la filosofía de la historia; en efecto, lo que le importa es despejar las dudas que se suscitan en torno a la visión historicista del mundo, según la cual todas las instituciones y los valores deben ser derivados a partir de un devenir siempre históricamente concebido, y protegerla de las sospechas de una juventud que se ha hecho ahistórica. Con este propósito desarrolla su particular teoría, que él considera a salvo de todo ataque, sobre el sentido y la esencia de la filosofía de la historia, enlazando a ella, a título de aclaración de sus posiciones, una extensa exposición de los sistemas histórico-filosóficos desde Hegel y Ranke hasta Croce y Bergson. Esta primera visión crítica del conjunto de la historia del historicismo es atravesada por el soplo de una corriente ciertamente vigorosa; evidencia, además, la tantas veces acreditada maestría de Troeltsch en la organización de enormes masas de materiales, y confirma por doquier —basta con mencionar su disertación sobre la dialéctica marxista

ta— su arte de la exposición de lo esencial. El libro entero, considerablemente extenso, está pensado como un estudio preliminar en el que se sientan las bases materiales de una filosofía de la historia que Troeltsch esperaba presentar en pocos años.

Por importante que fuese la apreciación del conjunto de la obra de Troeltsch, y en particular los difícilmente sobrevalorables análisis históricos, en este contexto habremos de limitarnos a discutir su tentativa de solución del problema nuclear del pensamiento histórico y, con ello, de los principios de su toma de posición ante la crisis de la ciencia. Después de que un minucioso examen de los conceptos de objeto histórico y de desarrollo histórico, constitutivos de toda consideración de la historia, nos ha conducido a la demostración, en conjunto inobjetable, de que la vida histórica se resiste a ser dominada por medio de categorías científico-naturales, Troeltsch procede a mostrar la debilidad de los argumentos que afirman la necesidad de una interpenetración de historicismo y relativismo. Hay que reconocer que Troeltsch profundiza realmente en el problema y lo lleva hasta el punto decisivo. Acertadamente muestra que el proceso histórico-universal, sólo cuya comprensión hace posible, en efecto, la interpretación del acontecer histórico singular, no es concebible, en cuanto que absoluto, de un modo puramente contemplativo, sino que su comprensión, como la de cualquier nexo de sentido en general, se funda más bien, por principio, en unas convicciones axiológicas que, por su parte, dependen del respectivo punto de vista del contemplador. Ahora bien, puesto que el proceso histórico-universal se ex-

tiende hasta el presente y, más allá de él, en el futuro, su construcción presupone siempre decisiones axiológicas del hombre que se encuentra en el presente y orientado hacia el futuro; su formación, por emplear la expresión de Troeltsch, está ligada necesariamente a la “*síntesis cultural* del presente”. Pero ¿de dónde obtener los criterios axiológicos en que se funda esta “*síntesis cultural*”? Troeltsch, quien sencillamente no puede pensar que éstos sean de un carácter absoluto y supratemporal, se vuelve en términos mordaces contra el “misticismo fantástico” de una juventud que preferiría huir de la historia para retornar a “dogmas absolutos” y “autoridades religiosas”, y se ve así empujado al círculo vicioso consistente en que la “*síntesis cultural*” habría de surgir del mismo curso histórico a cuya explicación debe servir. Es obvio que con la sola “autoconciencia histórico-científica” no se ha alcanzado mucho todavía; para hallar los criterios que se buscan, a esa autoconciencia ha de asociarse la “intuición” que se apoya en ella, que prorrumpe desde las profundidades de la personalidad presta a la decisión y posibilita a ésta el establecimiento de los fines del presente. Así pues, para la producción de la “*síntesis cultural*” se necesita del “riesgo” de la intuición, un riesgo que Troeltsch trata de justificar una y otra vez a través de una apelación a *Kierkegaard*. En efecto, piensa, la doctrina kierkegaardiana del “salto” significaría sólo que todo depende del salto decisivo “mediante el cual, en virtud de nuestra propia decisión y responsabilidad, desde el pasado alcanzamos el futuro”. Con todo, no deja de añadir que el resultado de la intuición sólo llevaría consigo una “necesidad objetiva interna” cuando el

sujeto del salto se arroja desde la plataforma de un seguro saber histórico. Pero si éste es el caso, según Troeltsch, a los criterios así obtenidos, y a pesar de su condicionalidad temporal, les es inherente una significación metafísica que les libera de la envoltura del pensamiento relativista. “Esos criterios así formados se separan [...] del mero subjetivismo por su profunda y vívida empatía con el todo histórico del que son resultado, y por la certeza de haber captado una tendencia interna de su desarrollo, un interno movimiento de la vida del Todo o de la divinidad.” Para la fundamentación de esta teoría, Troeltsch asume (en referencia a *Leibniz* y *Malebranche*) que el espíritu finito como mónada participa del infinito, de manera que estaría, por tanto, capacitado para encontrar en cada instante un sentido de la historia universal que respectivamente debería ser concebido como expresión de la razón del mundo. Así pues, en resumidas cuentas, su tentativa de solución de nuestro problema consiste en que, ciertamente, abandona la idea de la validez general de la “síntesis cultural del presente”, pero, con la ayuda de una interpretación metafísica, cree poder concederle a pesar de todo un rango elevado sobre lo meramente relativo. —Sólo habría que añadir que, en sus ulteriores investigaciones, Troeltsch llega también a una limitación de la materia histórica que viene a ser consecuencia de sus convicciones de principio. Dado que para él la historia sólo ha de tomarse en cuenta en la medida en que muestra contenidos uniformes de sentido, provistos de significación para el presente, va de suyo su restricción del tema de la historia universal al desarrollo de la cultura *européo-mediterránea*; además, a

fin de sacudir la disciplina y liberarla de adicionales cargas de materia, recomienda predominantemente el cultivo de una historia de los poderes *espirituales* fundamentales que siguen obrando en el presente, cuya derivación a partir del pasado no sería, pues, necesaria para la comprensión de la actual situación político-económico-jurídica.

Así como estas pocas indicaciones permiten ya reconocer hasta qué punto ha calado Troeltsch una serie de errores en los que la lógica formal de la historia y la filosofía de la historia han caído víctimas con bastante frecuencia, también dan sobrado testimonio de su certero saber de las antinomias del pensamiento histórico. Aquí la cuestión estriba sólo en si su presunta superación del relativismo puede ser efectivamente corroborada. Si esto fuera así, la crisis de la ciencia habría terminado y el “odio a la ciencia” de la juventud quedaría sin objeto. Del relativismo, enseña Troeltsch, se escapa recogiendo en el salto de la intuición los criterios que sirven para la construcción del proceso histórico, salto que traslada al que salta al corazón de la “creadora vivacidad de la voluntad divina”. Pero, si bien es verdad que esta concepción presta algún brillo metafísico a la propia decisión valorativa, por eso mismo, cuando se la considera –como aquí corresponde– en términos puramente científico-objetivos, en modo alguno descarta la simultánea presencia de otros criterios axiológicos asimismo obtenidos sobre la base de una experiencia histórica y que por ello pueden todos juntos, sin distinción, reclamar para sí la pretensión de una significación por encima de lo relativo. Se ve, por tanto, cómo en el relativismo necesariamente asociado al acontecer histórico, a pesar del intento de

Troeltsch de reinterpretarlo, no se cambia ni una jota, sino que, más bien, todo queda como estaba.

Pero ¿por qué? Porque Troeltsch –aunque no es éste el punto esencial– en absoluto lleva realmente a cabo ese salto. Mientras que Kierkegaard, su testigo principal, sí salta efectivamente; sin querer, como Troeltsch, asegurar a su intuición una “necesidad objetiva interna” a través de una “autoconciencia histórico-científica”, se decide por aceptar, precisamente en virtud de su absurdidad, la paradoja de que lo eterno ha ingresado por una vez en el tiempo, y así, desde luego, salta en medio del absoluto. Sin embargo, lo que con ello ha encontrado es el punto arquimédico exterior al proceso histórico y nada le llevaría ya, como a Troeltsch, a hincar otra vez en la historia ese absoluto que ha logrado apresar, para de ese modo relativizarlo de nuevo. ¡Qué profundamente malentendiendo en esto Troeltsch a Kierkegaard! “Si Kierkegaard [...] en este salto”, declara con sentimiento de superioridad, “se arroja a una [...] cristianidad ascética, entonces, sin duda, es que sigue siendo efectiva la necesidad instintiva de autoridades absolutas junto a todo lo demás”. ¡Una necesidad instintiva! Como si Kierkegaard hubiera arriesgado el salto por necesidad instintiva y no por desesperación, como si por eso hubiera tenido que saltar sólo un poco para luego, con la ayuda del criterio axiológico felizmente resultante, volver a asumir aquella misma especulación histórico-filosófica de la que precisamente pretendía escapar mediante su salto. Troeltsch, sin embargo, quiere ambas cosas: saltar fuera del relativismo y, a la vez, mantenerse como científico en lo condicionado y cultivar la historiografía. Lo que se le escapa es el hecho de

que, no bien entra en relación con el absoluto, el historicismo se hace imposible, y que, a la inversa, allí donde éste tiene lugar queda inexorablemente cerrado el acceso al absoluto. Demasiado asediado por las acusaciones de la juventud contra la ciencia para conceder, consolado, que el pensamiento histórico no puede nunca más, por sí mismo, forzar al absoluto a mantenerse dentro de su círculo de influencia, intenta pese a todo reunir lo que no puede ser reunido, y de este modo se enreda en un círculo aparente cuya aparente disolución tiene que conducirle en términos conceptuales a un engorroso compromiso. Pues un compromiso es maquillar aun posteriormente con una significación absoluta, y sólo en aras de conferirles un aspecto más imponente, síntesis culturales y criterios axiológicos extraídos de la historia y empotrados en ella. Las interpretaciones metafísicas de Troeltsch no demuestran sino una cosa: que el teórico de la historia no puede, como tal, escapar a lo relativo, y que ha de guardarse mucho de confundir el salto de la intuición con el salto a lo absoluto. La relatividad de la síntesis cultural de Troeltsch arrastra consigo, naturalmente, la relatividad de la elección de sus materiales.

## II

Max *Weber*, según la acertada caracterización de Troeltsch, “uno de los más grandes hombres de Alemania y uno de los más completos, a la vez que metodológicamente más rigurosos sabios de la época”, ha declinado bruscamente asumir compromisos de la índole de los que

Troeltsch contrae. A partir de sus artículos de teoría de la ciencia que –incluida la conferencia de Munich, *La ciencia como profesión*, desencadenante de la llamada “disputa de la ciencia”– se encuentran ahora por fin reunidos, su posición negativo-religiosa se hace manifiesta en todo su poder demoníaco. Weber ha experimentado tanto como cualquiera el sufrimiento de la juventud por el “desencanto del mundo” acarreado por la ciencia, pero él sabe también que el anhelo de la juventud por el absoluto no puede ser calmado por la ciencia misma. Más profundo que Troeltsch en esto, por más radical, considera que el salto al absoluto es un salto que lleva por encima del abismo hasta el ámbito de la fe y, con ello, conduce definitivamente fuera del ámbito de la ciencia; y explica sin rodeos –un Kierkegaard de signo inverso– que “la tensión entre la esfera de los valores de la ‘ciencia’ y la de la salvación religiosa es insalvable”. Sin embargo, vistas desde la ciencia, todas las decisiones axiológicas, todas las propuestas de fines para nuestra acción son por necesidad relativas, de modo que la ciencia, si es que quiere ajustarse a su ideal de objetividad, ha de limitarse puramente, con *exclusión de toda valoración*, a la comprobación de los encadenamientos de los estados de las cosas y de los hechos, de los nexos estructurales internos de los bienes culturales, etc. Para él, éste es un asunto de “integridad intelectual”, e implica el rechazo de toda “profecía de cátedra” científicamente disimulada que se atreva a formularse en las aulas, algo que podría anunciar “sólo un profeta o un salvador”.

Este proceder, en función del cual aspira Weber a alcanzar una comprensión del acontecer objetiva y dotada de

sentido, sólo puede quedar aquí esbozado, y su problemática sólo rozada. Para Weber está de antemano constatado que el enlace causal, sin excepciones, de la serie infinita de los acontecimientos –un enlace, por lo demás, de cuya evidencia duda Troeltsch con buenas razones– no puede nunca quedar iluminado en el seno del mundo espiritual, y que, por ello, habría que limitarse a la comprensión intelectual de fragmentos seleccionados del inagotable contexto de la experiencia. Con este propósito simplifica y esquematiza Weber el confuso contexto que en cada caso se le presenta (como, por ejemplo, el “cristianismo” o el “capitalismo”), en tanto que a partir de él, mediante el unilateral subrayado de algunos de sus aspectos, obtiene una u otra imagen intelectual, no real, no autocontradictoria: el llamado *tipo ideal* (como, por ejemplo, el “tipo ideal” del “capitalismo”), que luego, merced a su carácter inequívoco y plenamente inteligible, puede servir como punto de partida de cara a la comprensión de la realidad. Las construcciones de tipos ideales, cuya cantidad es ni más ni menos ilimitada que la de los valores a los que se deja remitir la realidad a investigar, asumen en su mayor parte la forma de una “racionalidad conforme a fines”, esto es, nos dicen cómo discurriría una acción *si*, no influida por afectos, persiguiera un determinado fin (por ejemplo, el provecho económico) de una manera puramente racional; pero también allí donde no es éste el caso descansan siempre en tal “si”, pues, en efecto, para la exposición de cualquier estado de cosas ideal-típico, a la diversidad de la experiencia deben antes someterse por necesidad determinadas condiciones.

Ahora bien ¿cómo llega a explicarse, con la ayuda de estas construcciones ideales, la realidad misma? Según Weber, su comprensión objetiva se alcanza mediante el cotejo del respectivo nexo de experiencia con la construcción ideal-típica de él abstraída, constatando en qué medida coincide con ella o se aparta de ella, y así, con el empleo permanente de los inequívocos conceptos ideal-típicos, se va desentrañando poco a poco el nexo de que se trata, cosa que obviamente no es posible sino de manera aproximativa. De la posición fundamental de Weber se sigue que debe conducir a una elaboración predominantemente sociológica de los materiales, y ello, como observa Troeltsch, “sin construcción histórico-filosófica ni interpretación del sentido del proceso”. Como es natural, esta éticamente fundada renuncia a las grandes síntesis históricas, cuyo conocimiento nace de su condicionalidad axiológica, no le impide construir ciertos desarrollos históricos como tipos ideales (cfr. su tratado sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, 1901), contra cuya eventual confusión con la realidad, sin embargo, no deja nunca de advertir. De modo que, en lo que concierne finalmente al sentido de la ciencia, a ésta no le asigna sino un papel utilitario. La ciencia ha de posibilitar el dominio técnico de la vida, proporcionar claridad acerca de cómo habría que proceder mejor en la consecución de cualquier fin y, sobre todo, llevar cada decisión valorativa personal hasta la posición de la visión del mundo de la que brota, para de este modo forzar a quien valora a rendir cuentas de su propio obrar. Es fácil reconocer que de esta inserción de la ciencia en el todo de

la vida resulta a la vez una cierta delimitación de la infinitud de los materiales.

Como en Troeltsch, también a propósito de Weber hay que preguntarse si consigue enseñorearse del relativismo y satisfacer la pretensión de objetividad de la ciencia. Seguramente se le puede conceder que, conforme a su propósito, se abstiene de partir de afirmaciones axiológicas de carácter personal, y que tanto la selección de la materia de la experiencia, como los tipos ideales, se los propone exentos de valores. Y, sin embargo: así como para la investigación de los nexos de experiencia se sirve de la manera antes descrita de esos tipos ideales que propiamente, a consecuencia de su carácter en gran parte empírico, son ya productos muy discutibles, así se muestra también, antes o después, que no puede alcanzar *de facto* la objetividad pretendida. En efecto, dado que la suma de todos los lazos constitutivos de una realidad dada es sencillamente inagotable, en el caso ideal-típico que abre a la comprensión de la realidad, para captarla objetivamente, Weber debería ensartar una determinación constructiva detrás de otra en un proceso infinito. Ahora bien, parece evidente que la plena realización de este proceso de determinación queda prohibido por principio, que es inevitable su interrupción en uno u otro punto. Pero dónde llega a la detención, dónde, por tanto, el fantasmal “si” de las construcciones ideal-típicas choca con el “es” de una afirmación de realidad, esto es algo que depende totalmente de cómo se concibe y se juzga el nexo de experiencia investigado. En otras palabras: a pesar de todas las medidas de seguridad, al final siempre vuelven a introducirse furtivamente los valores expulsados;

es imposible un permanente resbalar sobre ellos y, por tanto, sobre unos puntos de vista subjetivamente condicionados. Así pues, el método de Weber se asemeja a una cacería sin término en el reino de sombras de la empiria, en la que él es tanto el perseguido como el perseguidor; por detrás le atacan por sorpresa los valores que niega ante sí, mientras que lo objetivo que trata de poseer huye de él a lo infinito –y así debe hacerlo, puesto que en él, en efecto, nunca lo apresaría, sino que conseguiría el absoluto mismo, aun cuando sólo en su imagen especular como forma vacía. Un espectáculo doblemente trágico, esta incursión emprendida con un furor sin igual: no se trata sólo de que en su vana huida y vana búsqueda se secuestren en lo ilimitado, sino que, en tanto que renuncian a la donación de sentido del acontecer, hasta su auténtico sentido acaba resultando problemático. Es cierto que Weber pone expresamente las ciencias al servicio del que se decide, de quien con su ayuda debe acceder al conocimiento del origen y las consecuencias de su obras; la cuestión estriba, sin embargo, en si precisamente a través de tal desenfrenada voluntad de conocer, que al fin hace cosa del arbitrio incluso la delimitación de la materia, no se traba la posibilidad del decidirse. Lo cual no sería sino la secreta venganza de las valoraciones por su heroica entrega por mor del fantasma de una objetividad que, en efecto, no puede ser apresada.

Si Troeltsch tiene razón frente a Weber en que éste enlaza la construcción de nexos de sentido a valores que precisamente no pueden ser reflejados, como él cree, en el marco de la consideración científica, al otro lado de lo relativo, en

lo absoluto, Weber afirma con razón, frente a Troeltsch, la relatividad de todas las decisiones axiológicas desde el punto de vista de la ciencia, y sólo yerra cuando cree poder prescindir de ella. El resultado es que las ciencias, en la medida en que apuntan al mundo de la experiencia espiritual, han caído por necesidad en el relativismo. Por lo demás, las insuperables dificultades con las que se encuentra su proyecto se explican –si se nos permite una ulterior sugerencia– por la inadecuación de las categorías específicamente científicas a la materia del ser y el acontecer espiritual. Entretanto, en cuanto que las ciencias que se ocupan de esta materia se constituyen como ciencias puras, no pueden ser en absoluto otra cosa que lo que son, y sería un esfuerzo totalmente fallido pretender delimitarlas desde dentro. La “crisis de la ciencia”, conjurada a través de la conciencia despierta de la juventud, no puede ser resuelta por la ciencia misma o con la ayuda de la especulación filosófica; su superación exige, más bien, salir realmente de la situación espiritual en la que ciencias como las aquí aludidas, y en tal escala, son posibles en general. Anulación del pensamiento relativista, bloqueo de la mirada frente a las infinitudes sin límites: todo esto está ligado a un *cambio efectivo y real de la esencia en su totalidad* –y quizás no sólo en ello. Determinar cómo se representaría el acontecer espiritual tras el ingreso en el absoluto eventualmente alcanzado mediante tal cambio, qué delimitación experimentarían las “ciencias” dedicadas a su conocimiento: eso es algo que va más allá de las intenciones y posibilidades de esta consideración.

(*Frankfurter Zeitung [Hochschulblatt]*,  
8/3/1923 y 22/3/1923)

## ¿DECADENCIA?

LAS habladurías sobre la decadencia, a las que Spengler, ese violento comandante en jefe de la historia, ha ido dando base en las sucesivas entregas de su obra, zumban devastadoramente por el país. Y es obvio que, en lo concerniente a Alemania, esto parece cada día más justificado. Hace ya mucho tiempo que se nos vedó la ensoñación del porvenir; poco a poco, lo único cierto que queda es la incertidumbre, y si es que vivir significa encontrarse alineado en orden a una salvación venidera, entonces hemos dejado de vivir desde tiempos inmemoriales. Puesto que ningún lazo nos ata a más luminosas horas, nos hemos ido deslizando relajadamente hacia abajo; somos pasto de la *desesperación*, que va llevando a cabo quedamente en el pueblo su obra de destrucción. Como paralizados, miramos fijamente este proceso de aniquilación que nos hechiza y nos arrastra amenazadoramente con él.

Es bastante comprensible que, en semejante situación, los rumores de un ocaso se disparen con profusión en la hierba. Tanto más se fortalecen, sin embargo, cuando afirman apoyarse en el conocimiento del entero curso de la

historia. En efecto, no hay cuestión: nos hemos hecho históricamente omniscientes y ya sólo contemplamos la historia a vista de pájaro. No contentos con acompañar el desarrollo histórico en el que nos encontramos con pensamientos de inquietud, hacemos como que nos desprendemos de él, lo hipostasiamos e investigamos —de manera totalmente impersonal, se entiende— su camino y su sentido. Y una vez puestos en esta dirección, extendemos espacial y temporalmente en lo invisible los campos de nuestra mirada, para retozar alegremente en nítidas perspectivas histórico-universales. Ningún territorio nos resulta inaccesible, ninguna profesión de fe demasiado ajena: los divisamos, anidamos en ellos y los proveemos de una marca de reconocimiento. Mezclamos budismo, confucianismo e islamismo como se mezclan las cartas de una baraja; jugamos a la pelota con India, China, Japón, disponemos sobre continentes y culturas, como no podría ser de otra manera, y atravesamos los milenios a la velocidad de la luz. Historia universal, siempre sólo historia universal, reza la solución. En su marcha resonante se introducen las religiones, las corrientes políticas, las orientaciones de la vida artística y del espíritu, hasta que retumban igualmente, y todo aquí y ahora es hinchado y ahuecado hasta que se muestra digno de consideración histórica. Así, como directores de teatro, ponemos en movimiento las marionetas, y como espectadores seguimos su danza entre curiosos y asustados.

Una vez esto se ha llevado felizmente a cabo, una vez hemos arrojado al desierto de los horizontes infinitamente abiertos todo lo que se nos ha infligido y lo que nosotros

hemos ocasionado, puede el oráculo seguir su curso a partir de los posos de café de la historia. Tomando el relevo a videntes viscerales y astrólogos, se aproximan dándose aires de importancia nuestros modernos magos, que, en base a su conocimiento de las constelaciones histórico-universales, vaticinan los destinos de los pueblos. Nos rodean con sus telescopios desplegados, calculan la inclinación del acontecer y aciertan con las disposiciones geográficas, políticas y culturales a largo plazo. A *Occidente* ya le dan en general poca esperanza –pero ¿cómo podrían? A este propósito remiten consoladoramente, por ejemplo, a Rusia, que, según cierta ley secreta, estaría emprendiendo ahora su camino; o tal vez incluso dejan brillar un poco de sol en América, cuando se encuentran de un humor indulgente. Pero la multitud que aguarda aterrorizada, que acaso estima erróneamente que incluso en su decadencia habría de tener voz, es arrojada por aquel profético boletín a auténticos abismos de desesperación. Y, cautivada por el espectador histórico-universal, pregunta con ánimo azorado si la fatalidad anunciada debería efectivamente cumplirse.

Incluso allí donde esta cuestión es radicalmente negada, sigue uno encontrándose bajo su hechizo. Muchos quisieran hoy cubrir la balada de organillo de la decadencia con el canto de sirenas de la *renovación*. De los verdaderamente llamados a la renovación –que no están llamados, cuando menos, porque toman siempre en cuenta lo existente e históricamente devenido–, se diferencian en que de ningún modo reconocen un poder propio de lo dado, sino que *sólo* a su voluntad subjetiva atribuyen fuerza formado-

ra de la historia. Extienden esta voluntad hacia lo que no ha existido nunca, y se imaginan que el mundo, libre de premura y de trabas, comenzaría con ellos totalmente de nuevo. En todos los tonos reclaman el nuevo hombre, la nueva comunidad, el nuevo arte, la nueva religión —lo existente les importa un pito, sólo ha existido para ser extinguido y renovado. Si los otros promueven festines de cadáveres en memoria de Occidente, ellos celebran alegres fiestas en espera de su renacimiento. Pero estas orgías de la resurrección, estos sermones desenfrenados del devenir nuevo a cualquier precio, recuerdan sospechosamente ciertas tumultuosas reuniones de tribus primitivas que sirven para ahuyentar a los malos espíritus. La mayoría de las veces, el ferviente grito por una nueva humanidad no es, a la postre, sino un vano intento de huida de la condicionalidad histórica, y la única cosa que se demuestra con toda esta matraca es que todavía se ve rondar el fantasma de la decadencia. La misma actitud espiritual a la que se debe el despertar de aquel fantasma y todo el chismorreo histórico vinculado a su apariencia, evidencia también el exaltado fanatismo de los incansables adictos a la renovación; pues quien se pone en estricta oposición a una posición, no se eleva sobre la esfera determinada por ella.

En verdad, es justamente esta esfera de la profecía histórico-universal y de la nueva creación carente de lazos la que debe ser abandonada, si es que la cosa puede llegar a irnos mejor. La posición que asumimos en ella es *aparente*, como irreal es todo lo que en ella anhelamos o experimentamos.

Esto vale ante todo para los intérpretes de los signos de la historia universal. En tanto que se atreven a abarcar con la vista sin limitaciones el *universum* histórico y a reconocerlo objetivamente, dejan de acordarse de su vinculación a una situación concreta totalmente determinada; el escenario de la historia universal se les abre en el preciso instante en el que se retiran del escenario de su vida real. Pero, dado que sólo se comprenden en su núcleo aquellas cosas con las que uno se halla en una relación real y enteramente humana, sus construcciones y síntesis histórico-universales, que *no* proceden directamente de esta relación, carecen de auténtica esencia. Ya resulta infinitamente difícil, dentro del círculo de la vida al que se corresponde plenamente, encontrar lo correcto. ¿Cómo podría conseguirse llamar por su nombre a pueblos, culturas, religiones de los que uno tiene noticia sólo desde lejos y desde fuera? Semejantes conocimientos tocan sólo en la superficie del acontecer, porque para obtenerlos debe uno abandonar su mismidad real; y, además, fingen un saber del cual sólo Dios sería capaz. *Kierkegaard* ha calado profundamente la fantasmagoría de las especulaciones histórico-universales. En su polémica contra Hegel observa: “[...] Por el contrario, la historia universal es el escenario regio para Dios, donde no casualmente, sino esencialmente es el único espectador, porque es el único que *puede* serlo. No hay en este teatro un acceso abierto a un espíritu existente. Si se imagina ser espectador, entonces olvida simplemente que él mismo, en efecto, debe ser actor en el pequeño teatro” —a saber, en el “teatro” de su propio desarrollo ético—, “en tanto que deja en manos de

aquel regio espectador y poeta cómo le utiliza en el drama regio, el *drama dramatum*"<sup>1</sup>.

Las fantasías de decadencia ligadas a la afectación histórico-universal son tan aparentes como ella. No se trata de que no se pueda excluir la posibilidad de que un día Alemania, por ejemplo, o incluso Occidente, se hundiera en las tinieblas –no obstante, la cuestión de su decadencia, en la medida en que denota un acontecer históricamente necesario, está erróneamente planteada y debe, por tanto, quedar sin respuesta. Es una auténtica versión del problema del espectador en el sentido de Kierkegaard: pasa por alto que nosotros nos encontramos instalados en la vida real, no para separarnos de ella y luego escudriñar su decadencia o ascenso, sino para acreditarlos en ella como hombres reales y llevar a cabo las tareas que según el caso nos confronten. Esa posición de espectador nos desrealiza a nosotros y al mundo, indica que nos hemos desprendido de la vinculación con el acontecer y carece de objeto, porque un conocimiento pleno de sentido sólo puede ser obtenido en el marco de esa vinculación. Si nos encontramos en ella ¿cómo podríamos desinteresadamente abarcar con la mirada, cómo imaginar con precisión hacia dónde nos conduce el camino? Esto significaría ponerse en el lugar del “regio espectador y poeta”, y finalmente tampoco debería preocuparnos. Todos los pensamientos que se ocupan de la decadencia son, por tanto, ociosos; más aún: son

---

<sup>1</sup> Cfr. Sören Kierkegaard, *Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken (Teil II)*. En *Gesammelte Werke*, 16/1, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Colonia, 1957, p. 148.

funestos y son propiamente un síntoma de decadencia, pues desvían del aquí y ahora que es lo único que nos importa.

Aparente, finalmente, es el anhelo de los buscadores de la renovación a partir de la exaltación. Al igual que los anunciadores teóricos de la desgracia, también ellos se sustraen a la situación que se les ha consignado como lugar de su ser y su actuar. Pero mientras que aquéllos, por así decir, se borran a sí mismos para dedicarse enteramente a la contemplación de los fenómenos histórico-universales de decadencia, éstos hacen valer sólo su propia voluntad incondicionada y no comprenden el peso pesado de la realidad en la que se encuentran insertos. Tanto más exigen en general, tanto menos se dice algo contra su exigencia, que tiende a lo inalcanzable; la abstracción y vacuidad de su llamada a la renovación atestigua con demasiada claridad que, exactamente como los lamentos por la decadencia, aquélla retumba y resuena fuera del ámbito de nuestra vida concreta. Pero ¿no es esto como expulsar al diablo con la ayuda de Belcebú, cuando contra una humanidad supuestamente debilitada por la vejez se anuncia otra supuestamente flamante? Allí un caer lentamente desde la realidad, aquí un sobrevolarla. Donde, sin embargo, sería con mucho más necesario, dejando a un lado lo inmarcesible, aceptar la condicionalidad de nuestra esencia y de nuestras instituciones, y entrar en una relación real con las cosas que nos están dadas como puntos de acometida.

Obediencia ante la "*exigencia del día*": ésta es, por decirlo en pocas palabras, la sola y única salvación ante la ruidosa condición apariencial de la época. Si se la ejecuta, enton-

ces se derrumban por sí mismas las tramoyas histórico-universales, y en lugar de preguntarse uno por la decadencia o la renovación, preferirá cuidarse de vivir rectamente bajo las circunstancias reinantes. El esfuerzo de una vida tal, que se vincula al prójimo y hace justicia a la hora, es lo bastante grande como para vedar la mirada hacia esos horizontes demasiado extensos, demasiado ampliamente extendidos; su determinación supratemporal es lo bastante expresa para no anular, ciertamente, pero sí delimitar la desesperación bajo cuyo influjo se volatiliza hoy en parlotos la realidad en Alemania. Cómo habría que conducir esto, de ello hablan y callan las palabras en el *Legado de la antigua fe persa* de Goethe:

Und nun sei ein heiliges Vermächtnis  
Brüderlichem Wollen und Gedächtnis:  
*Schwerer Dienste tägliche Bewahrung*  
Sonst bedarf es keiner Offenbarung. \*

(*Frankfurter Zeitung*, 9/10/1923)

---

\* Sea por siempre mi anhelo servir al semejante,  
Mi credo cumplir siempre el deber cotidiano,  
Que con esto es bastante, y no se ha menester  
Revelación alguna de más saber arcano.

(Traducción de Rafael Cansinos Assens,  
en su edición de las *Obras completas* de Goethe,  
Aguilar, Madrid, 1957)

## ABURRIMIENTO

LOS hombres que hoy en general tienen todavía tiempo para el aburrimiento y que, sin embargo, no se aburren, se encuentran ciertamente tan aburridos como aquellos otros que no llegan a aburrirse. Pues ha desaparecido su mismidad, cuya presencia, justamente en este mundo tan afanado, requeriría permanecer durante largo tiempo sin meta y sin dónde.

Claro está que a la mayoría de la gente le falta ocio. Ellos van detrás de ganarse la vida, cosa en la que se emplean por completo para así obtener lo necesario. Para figurarse más soportable la penosa coerción, han inventado una ética del trabajo que guarnece moralmente su ocupación y les procura en todo caso una cierta satisfacción moral<sup>1</sup>. Que el orgullo de sentirse como una esencia ética ahuyenta toda clase de aburrimiento es algo consabido; pero el aburrimiento vulgar, el que cuenta en el quehacer diario, no entra propiamente en consideración, puesto que ni es

---

<sup>1</sup> “Moralische” [“moral”], tachado a mano en el ejemplar textual del *Klebemappe*, pero mantenido en la reedición del texto en *Ornament*.

mortal ni despierta a una nueva vida, sino que sólo expresa una insatisfacción que pasa tan pronto como se ofrece una actividad más grata que la moralmente sancionada. Pese a todo, hombres cuyo deber les hace bostezar de vez en cuando pueden encontrarse menos aburridos que aquellos que hacen sus negocios porque tal es su inclinación. Estos desdichados se ven cada vez más profundamente entremezclados en el interior del engranaje, hasta que ya no saben dónde está su cabeza, de tal modo que ese aburrimiento radical, modélico, que podría reunirles de nuevo con su cabeza, permanece para ellos eternamente lejano.

Ahora bien, nadie carece absolutamente de ocio. La oficina no es ningún asilo permanente, y el domingo se ha convertido en una institución. Así pues, todo el mundo tendría la oportunidad de animarse a practicar el correcto aburrimiento en horas de fiesta. En lugar de ello, se pretende no hacer nada y se mantiene uno ocupado. El mundo se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo, y acaso de que tampoco se tome ningún interés en él —el mundo está mucho más interesado en que uno se aburra de él, tanto como finalmente merece, que en propiciar un verdadero sosiego.

Por la tarde, tras haberse saciado de una falta de plenitud de la que podría brotar la plenitud, la gente callejea. Entonces atraen al paso las palabras luminosas que hay en los tejados, y queda uno desterrado de su propio vacío en los extraños *anuncios* publicitarios. El cuerpo echa raíces en el asfalto, y el espíritu, que ya no es nuestro espíritu, se roza con los anuncios luminosos, tan infinitamente noctur-

nos, en la noche. ¡Si al menos no envidiase su desaparecer! Pero, como Pegaso, embridado a un carrusel, debe girar en círculo, no puede fatigarse de anunciar desde lo alto del cielo la gloria de un licor y la alabanza del mejor cigarrillo de cinco peniques. Un encanto indefinido le perturba con los miles de bombillas con las cuales toman forma una y otra vez frases deslumbrantes.

Si por azar regresa, enseguida se despide de nuevo para, en múltiples formas, hacerse girar la manivela en un *cine*. Se pone en cuclillas como un falso chino en un falso fumadero de opio, se transforma en un perro amaestrado que por amor a una estrella de cine lleva a cabo acciones ridículamente inteligentes, se concentra en una tempestad de alta montaña, se convierte a la vez en artista de circo y en león. ¿Cómo podría defenderse de la metamorfosis? Los letreros se precipitan en el espacio vacío que él mismo, no sin gusto, llenaría; le arrastran ante una pantalla tan desnuda como un *palazzo* desamueblado, y ahora, cuando de ella sale imagen tras imagen, nada existe en el mundo aparte de su inconstancia. Uno se entrega a la mirada estupefacta y el gran agujero oscuro se vivifica con la apariencia de una vida que a nadie pertenece y a todos consume.

También la *radio* pulveriza los seres aún antes de haber captado una emisora. Dado que son muchos los que creen que deben emitir, uno se encuentra en un permanente estado de concepción, preñado siempre con Londres, la torre Eiffel y Berlín. ¿Quién se resistiría a la publicidad recibida en delicados auriculares? Resplandecen en los salones, trepan espontáneamente en torno a las cabezas –y, en lugar de atender a una conversación culta, que ciertamente podría

llegar a aburrir, se convierte uno en campo de acción de ruidos mundanos que, a pesar de su eventual aburrimiento objetivo, ni siquiera conceden el modesto derecho al aburrimiento personal. Mudo y exánime se encuentra uno sentado en reunión, mientras vagan las almas en derredor; pero las almas no vagan a su gusto, sino acosadas por una jauría de informaciones, y pronto ya nadie sabe si es el cazador o la presa. Acaso en el café, en donde uno podría ronronear en reunión como un topo y descubrir su nulidad, un elocuente altavoz borra todo rastro de existencia privada. Sus comunicaciones dominan por completo el espacio en los descansos de los conciertos, y los camareros, a la escucha, rechazan indignados la exigencia de hacer desaparecer ese remedo de gramófono.

Mientras se padece este destino entre antenas, los cinco *continentes* se acercan cada vez más. En verdad, no somos nosotros quienes desbordamos sus límites, sino que, más bien, son sus culturas las que toman posesión de nosotros en un imperialismo ilimitado. Es como si se soñase uno de aquellos sueños nacidos del estómago vacío. Una bola diminuta viene rodando hacia ti desde la lejanía, aumenta hasta aparecer en primer plano y finalmente se abalanza sobre ti; no puedes frenarla ni escapar de ella, quedas ahí encadenado, como un pequeño muñeco impotente que es arrastrado por el colosal gigante y que desaparece con él. La huida es imposible. Así como se desenmarañan discretamente los embrollos chinos, así irrumpe con seguridad un combate de boxeo americano, y Occidente permanece siempre ahí, tanto si se reconoce como si no. Todos los acontecimientos de la historia universal de este globo terrá-

queo –no sólo los presentes, sino también los pasados, que en su avidez vital carecen de vergüenza– tienen únicamente este anhelo: el de darse cita allí donde nos suponen presentes. Sin embargo, a la dominación no se la encuentra en su hogar, está de viaje y no se la puede hallar, hace tiempo que ha abandonado los vacíos aposentos al *surprise party* en los que se comporta como dominación.

Pero ¿y si uno no se deja ahuyentar? Entonces es el aburrimiento la única ocupación que conviene, puesto que ofrece una cierta garantía para que, por así decir, uno siga disponiendo de su existencia. Si uno no se aburriese, es de presumir que ya no estaría presente en absoluto y, por lo tanto, sólo sería un objeto más del aburrimiento, como al principio se afirmó –ya resplandezca sobre los tejados o transcurra como cinta de cine. Pero si se está presente, entonces uno debe aburrirse por fuerza del abstracto estrépito que le rodea, que no soporta que uno exista, y aburrirse de sí mismo, de existir en él.

En el mejor de los casos se pasa la radiante medianoche, cuando todo se encuentra afuera, en el vestíbulo de la estación, o mejor aún: se corren las cortinas de casa y se entrega uno a su aburrimiento en el sofá. Anublado uno de *tristezza*, juguetea con ideas incluso muy respetables, y considera toda clase de proyectos que, sin fundamento, toma por importantes. Al final, uno se contenta con no tener nada más que hacer sino estar consigo y sin saber lo que propiamente se debería hacer –simpatéticamente afectado sólo por el saltamontes de cristal sobre el tablero de la mesa, que no puede saltar porque está hecho de cristal, y por

la insensatez de una plantita de cactus, que no encuentra cerca nada que sea tan extravagante. Tan carente de seriedad como estas criaturas ornamentales, uno ya sólo abriga una inquietud interior sin finalidad, un anhelo que es rechazado y un hastío ante lo que está, pero que no es.

Obviamente, si se tiene paciencia, aquella paciencia que forma parte del aburrimiento legítimo, se experimentan dichas que casi no son terrenales. Aparece un paisaje en el que se pavonean multicolores pavos reales, donde se inclinan imágenes humanas que son almas plenas, y mira, también tu alma se hincha y tú nombras extasiado lo siempre añorado: la gran *pasión*. Si descendiera la que te reluce como un cometa, si entrase en ti, en los otros, en el mundo –ah, el aburrimiento tendría un fin, y todo lo que ahí está, sería...

Sin embargo, los hombres permanecen como imágenes lejanas, mientras la gran pasión silba en el horizonte. Y en el aburrimiento, que no quiere ceder, se urden bagatelas tan aburridas como éstas.

(*Frankfurter Zeitung*, 16/11/1924)

## EL VIAJE Y LA DANZA

*Pero los verdaderos viajeros  
Son sólo aquellos que parten/  
Por partir; corazones ligeros...*

Baudelaire

ESTA sociedad que se llama burguesa se entrega hoy al placer de viajar y bailar con un fervor que ninguna época anterior pudo desplegar por unas actividades tan profanas. Sería demasiado simple remitir estas pasiones espacio-temporales al desarrollo del tráfico, o concebirlas psicológicamente como repercusiones de los tiempos de postguerra. Pues, por correctas que sean tales indicaciones, no explican ni la forma particular ni el significado propio que han adquirido en el presente esas dos manifestaciones de la existencia.

El viaje a Italia de Goethe concernía al país que buscaba con el alma; hoy el alma –o lo que se llama alma– busca el cambio de espacio que el *viaje* le ofrece. La meta del viaje moderno no es su meta, sino simplemente un sitio nuevo; lo que se solicita es menos el ser determinado de un paisaje, que la extrañeza de su rostro. De ahí la predilección por lo exótico, que se anima a descubrir por el hecho de que es totalmente diferente, y no porque se lo hubiera imaginado antes en forma de sueño. Cuanto más se contrae el mundo gracias al automóvil, el cine y el aeroplano, tanto

más claramente se relativiza el concepto de lo exótico; en lugar de fijarse en las Pirámides y en el Cuerno de Oro, como quizás sigue ahora sucediendo, se señalará un punto cualquiera del mundo, en la medida en que aparezca como insólito desde otro punto cualquiera. Esta relativización de lo exótico va de la mano de su proscripción de la realidad —hasta el punto de que los espíritus románticos deberán sugerir tarde o temprano el establecimiento de parques naturales protegidos y cercados, recintos maravillosos, cerrados, en los que se puedan esperar vivencias como las que hoy día ya apenas ofrece Calcuta. Esto sucederá más pronto que tarde. Como consecuencia de las comodidades de la civilización, ya es sólo una mínima parte de la superficie terrestre la que sigue siendo *terra incognita*; los hombres se sienten en casa tanto en su propia casa como en otro lugar —o como en ninguno. ¿De dónde procede el hecho de que, tomado en sentido estricto, el viaje *à la mode* no sirve ya propiamente para gozar de la sensación de espacios extraños —cada hotel es igual al otro, y la naturaleza en el trasfondo es bien conocida por los lectores de revistas ilustradas—, sino que es emprendido por sí mismo? El acento se pone en el desprendimiento mismo que procura, y no en la orientación que a su través facilita hacia uno u otro tipo de país; su significación se agota en el hecho de que hace posible consumir el *five o'clock tea* en un lugar casualmente menos vivido que aquel en que se brega a diario. Cada vez más deviene una oportunidad incomparable de hallarse justamente en otro lugar que donde se acostumbra a estar; como alteración espacial, como pasajera alternancia de la estancia, es como cumple su función decisiva.

Así como el viaje se ha reducido a pura vivencia del espacio, la *danza* se ha convertido en una escansión del tiempo. Una vez terminado el sueño del vals, pasada la minuciosamente regulada alegría de la Française, y lo que se implica en esa danzante ceremoniosidad de amable galanteo, de delicado encuentro en este medio sensual, sólo la vieja generación es, en todo caso, la que trata todavía de conjurarlo. La danza moderna de sociedad, ajena a la estructura de los vínculos vigentes en los estratos intermedios, se inclina a la representación pura y simple del ritmo; en lugar de llevar a expresión determinados contenidos en el tiempo, es en éste en donde encuentra su auténtico contenido. Si la danza fue en sus comienzos un acto cultural, hoy es un culto del movimiento; si antaño era el ritmo una manifestación erótico-anímica, hoy es el ritmo autosuficiente el que querría despedirse de las significaciones. Un *tempo* que no quiere más que a sí mismo: ésta es la secreta intención de los aires del jazz, por muy negra que sea la impronta de su procedencia. Se esfuerzan en llevar a su extinción la melodía y en desarrollar cada vez más largas las cadencias que designan el ocaso del sentido, porque en ellas se desvela y se consume la mecanización ya instalada en la melodía. El hecho de que lo que aquí se cumple es el giro desde lo significado con el movimiento al movimiento que sólo se significa a sí mismo, lo demuestra también el uso de las figuras debidamente podadas por los profesores de danza parisinos. El encadenamiento no es determinado por una ley objetiva del contenido a la que se ajustaría asimismo la música, sino que crece libremente a partir de los diversos impulsos del movimiento que se orientan por ella. Una indivi-

dualización, si se quiere, pero que no apunta en absoluto a lo individual. Puesto que, en efecto, por muy vitalmente que se comporte la música de jazz, y dado que deja lo puramente vivo abandonado a su suerte, los tipos de desplazamiento que ha inaugurado, y que, bastante visiblemente, tienden a desgastarse en pasos carentes de significado, apenas son mucho más que representaciones rítmicas, vivencias temporales para las que la síncopa representa una última ocasión de felicidad. Ciertamente, la danza, en cuanto que acontecimiento temporal, no puede pasarse sin el ritmo; no es lo mismo, sin embargo, experimentar lo que le es propio a través del ritmo, que encontrar en el ritmo una conclusión impropia. El estilo deportivo en que hoy se ejercita es testimonio de que, más allá del movimiento disciplinado, no significa nada esencialmente provisto de sentido.

El viaje y la danza muestran, así pues, una inquietante inclinación a formalizarse; ya no son acontecimientos que se despliegan tanto en el espacio como en el tiempo, sino que sellan la transfiguración del espacio y el tiempo en acontecimiento. Si así no fuera, sus contenidos no se dejarían determinar en medida creciente por la *moda*. Ésta anula el valor propio de las cosas sobre las que extiende su dominio, en cuanto que somete la forma de los fenómenos a transformaciones periódicas que no se fundan en la relación con las cosas mismas. Su dictado caprichoso, que deforma el mundo, sería portador de un carácter puramente destructivo, si no confirmase, en una esfera tan baja como se quiera, la íntima vinculación humana con las cosas, capaz incluso de convertirlas en signos. Que la creación y la

elección de los balnearios dependa actualmente, en buena medida, del arbitrio de la moda, no es sino una prueba más de la creciente indiferencia respecto a la meta del viaje. Y así, la arbitraria tiranía de la moda en el ámbito de la danza de sociedad permite igualmente concluir que las evoluciones favoritas del momento no se presentan particularmente saturadas de contenido.

En cuanto que instituciones formalizadas, claro está, el viaje y la danza se encuentran desde hace tiempo *gravados* más de lo debido. Qué país y qué *pas* favorecer, esto es algo que, como la peluquería, podría estar ligado a las indicaciones de ese extraño y nada santo Anónimo cuyos caprichos sigue ciegamente la sociedad que da el tono; ir más allá en el espacio y en el tiempo, ésta parece ser la exigencia general. Lo que entusiasma es la aventura del movimiento como tal, deslizarse más allá de los espacios y los tiempos normales hacia los que todavía no han sido medidos es lo que excita la pasión, el vagabundeo a través de las dimensiones es lo que vale como ideal. Esta doble vida espacio-temporal, sin embargo, apenas podría ser anhelada con tal intensidad si no fuera la *deformación* de la vida real.

El hombre *real*, que no ha abdicado hasta el punto de convertirse en figura de un engranaje mecanizado, se opone a la disolución en el espacio y el tiempo. Es cierto que se encuentra en este espacio, pero no se mueve libremente en él, sino que se extiende más allá de latitudes y longitudes, en una infinitud supra-espacial que no se confunde con la ilimitación del espacio astronómico. Como tampoco se circunscribe al tiempo que experimenta como transcur-

so o que es medido por el reloj; se dedica más bien a la eternidad, que no es lo mismo que el tiempo infinitamente prolongado. Si vive también en el más acá que se le aparece –y en el que él mismo aparece–, no vive solamente en el más acá, cuya condicionalidad e incompletud conoce quien haya tenido experiencia de la muerte. ¿De qué otro modo podría eso que transcurre en el espacio y el tiempo tomar parte en la realidad, sino a través de la relación del hombre con lo incondicionado más allá del espacio y fuera del tiempo? En cuanto que existente es, propiamente hablando, ciudadano de dos mundos o, mejor: existe entre ambos mundos –implicado en la vida espacio-temporal a la que no se ha sometido, se orienta hacia el más allá, donde todo aquí encontraría su sentido y su conclusión. La necesidad que tiene el aquí respecto de tal complemento se expone en la obra de arte. Dando una configuración a lo que se manifiesta, el arte le añade una forma que le deja tocado con una significación que no posee por sí mismo, le remite a un sentido que se halla por encima del espacio y el tiempo, y eleva lo efímero a creación. El hombre real se conduce con realismo frente a este sentido que en la obra de arte se alía con lo ente para constituir la unidad estética. Preso en el aquí y necesitado del más allá, lleva, en el estricto sentido de la expresión, una *doble existencia*, la cual, claro está, no se deja dividir en dos posiciones que ocuparía sucesivamente, sino que, como una participación del hombre en estos dos dominios suscitada por una tensión interior, se mofa de su descomposición. Sufre la tragedia porque aspira a realizar aquí lo incondicionado, sabe de la reconciliación porque se le hace aparente la perfección. Siempre se

encuentra a la vez en el espacio y en el umbral del infinito supra-espacial, en el flujo del tiempo y en el reflejo de la eternidad, y esta duplicidad de su existencia constituye una unidad, pues su ser consiste justamente en la tensión entre el aquí y el allá. Aunque viaje, aunque dance, nunca el viaje ni la danza son para él acontecimientos en sí mismos portadores de sentido. Su contenido y su forma los recibe, como todas sus ejecuciones, desde ese otro reino hacia el que se vuelve.

Las potencias que conducen a la *mecanización* no designan nada más allá del espacio y el tiempo. Son producto de la gracia de un intelecto que no conoce la gracia. En la medida en que cree asir el mundo sobre la base de presupuestos mecanicistas, se libera de las relaciones con el más allá y hace palidecer la realidad que cumple al hombre que se tiende sobre lo espacio-temporal. Este intelecto desprendido engendra la técnica y ambiciona una racionalización de la vida que la hace subordinarse a la técnica. Pero, dado que una tal nivelación radical de lo viviente sólo puede alcanzarla mediante el abandono de la destinación espiritual del hombre, dado que debe reprimir los estratos intermedios de la mente a fin de hacer al hombre tan pulido y reluciente como un automóvil, no hay un sentido real vinculable sin más con esta especie de engranaje figurativo-mecánico que lleva su impronta. Lo técnico se convierte así en un fin en sí mismo, y surge un mundo que, hablando en términos vulgares, no anhela otra cosa que la mayor tecnificación posible de todo acontecer. ¿Por qué? No lo sabe. Sólo sabe que, gracias al intelecto, se puede vencer al espacio y al tiempo, y se complace en su dominación mecánica.

La radio, la fotografía de lugares remotos, etc. —estos engendros de la fantasía racional, sin finalidad propia, sirven en conjunto a una finalidad determinada: la omnipresencia depravada en todas las dimensiones calculables. La expansión del tráfico por tierra, mar y aire representa un acontecimiento último; los récords de velocidad aparecen como el más extremo. Y con razón, pues al hombre que es sólo portador de intelecto no le queda ya nada más que desear, y la exitosa victoria sobre los límites espacio-temporales es la confirmación de su soberanía racional. Pero cuanto más busca asir las cosas en los términos de la matemática, tanto más se convierte él mismo en un dato matemático en el espacio y el tiempo. Su existencia se descompone en una serie de actividades organizativamente exigidas, y nada se correspondería mejor a esta mecanización, que terminase reducido, por así decir, a un *punto*, a un miembro útil, un eslabón del aparato intelectual. La necesidad de degenerar en esta dirección pesa ya en los hombres bastante gravemente. Se encuentran metidos a la fuerza en una cotidianidad que hace de ellos peones de los excesos técnicos y, a pesar de, o tal vez precisamente a causa del fundamento humano del taylorismo, se hacen no señores de la máquina, sino maquinales ellos mismos.

En una situación sobredeterminada por categorías de orden mecanicista, que hace aflorar rostros de Georg Grosz a una superficie que nada oculta, se hace penosamente difícil para los hombres llevar correctamente una doble existencia. Sin embargo, ellos aspiran a asentarse en la realidad, de modo que chocan contra el muro de aquellas categorías y rebotan titubeando en la pista de circo es-

pacio-temporal. Quisieran experimentar lo infinito y no son sino puntos en el espacio, quisieran relacionarse con lo eterno y son engullidos por el flujo del tiempo. El acceso a la esfera por la que preguntan está obstruido, de modo que su anhelo de realidad no puede expresarse sino de manera inauténtica.

Lo que afirmamos es que los hombres civilizados encuentran hoy en el viaje y en la danza un *sustituto* de esta esfera que se les deniega. Comoquiera que son cautivos del sistema de coordenadas espacio-temporales y no pueden, por encima de las formas de la intuición, alcanzar la intuición de las formas, no pueden participar del más allá sino mediante la modificación de su posición en el espacio y el tiempo. Para asegurarse su ciudadanía en los dos mundos, los hombres, reducidos a puntos en el espacio y el tiempo, deben detenerse alternativamente en uno y otro enclave, y moverse tan pronto en un *tempo*, tan pronto en el otro. Viaje y danza adquieren una significación *teológica*; representan posibilidades esenciales, de las figuras captadas por la mecanización, de vivir de manera inauténtica esa doble existencia que funda la realidad. Como viajeros, se alejan del lugar habitual, y el hecho de que se dirijan a un lugar extranjero es el único medio que les queda de imaginar que van más allá de esas regiones del más acá a las que están sujetos. Experimentan la *infinitud* supra-espacial mediante el viaje a un espacio geográfico ilimitado, y ello, por cierto, a través del viaje como tal, que no concierne primera y predominantemente a ningún país determinado, sino que agota su meta en el *factum* del cambio de lugar. Lo

cual equivale a decir que lo intrincado de la realidad se les descompone en una serie, una sucesión. Mientras que los hombres orientados hacia lo incondicionado no están sólo en el espacio en el que permanecen, las figuras del engranaje mecanizado están, o bien en su lugar habitual, o bien en cualquier otro –nunca este “o lo uno o lo otro” se les convierte en un “a la vez”, sino que la insoluble duplicidad queda distorsionada por ellos en dos datos espaciales separados. Análogamente sucede con la vivencia del tiempo. Para los hombres violentados por el intelecto, la danza es una posibilidad de captar lo *eterno*; la doble existencia se transfigura en ellos en una doble conducta en el tiempo mismo; en lo efímero sólo captan lo no-efímero. Por ello, en el interior del médium temporal es asimismo decisiva la transformación formal, la salida fuera del tiempo del engranaje profano hacia otro tiempo, el del ritmo en sí, que no es el de lo significado por la danza. Y tampoco en este médium pueden las figuras puntuales tomar posesión de la doble existencia, por así decir, en un solo golpe de aliento, como lo hacen los hombres realmente existentes. Arrebatados a la tensión que lo eterno recibe en lo temporal, no están a la vez aquí y allá, sino primero aquí y luego en otro lugar –en todo caso, aquí. La imagen deformada de la eternidad se les ofrece sólo en forma de sucesión, como la de un despliegue en la danza tras una sesión de un consejo de administración.

La manera en que son saboreados hoy en día los grandes viajes espacio-temporales confirma sobradamente de qué se trata en su disfrute: de una deformación de la existencia real encerrada en sí misma. Lo que se espera y se

obtiene del viaje y la danza: la liberación de la *pesantez terrestre*, la posibilidad de un comportamiento *estético* frente a la servidumbre organizada –lo cual corresponde a esa elevación sobre lo efímero y condicionado que le puede suceder al hombre existente en su relación con lo eterno, lo incondicionado. Sólo que las figuras no descubren el más acá en su limitación, sino que, en el seno de la limitación del aquí, quedan a expensas de la condicionalidad que da la norma. El más acá equivale para ellas al funcionamiento ordinario de la oficina, abarca sólo la llana cotidianidad en el espacio y el tiempo, pero no lo humano como tal (y, por tanto, lo mismo que en el viaje y la danza). Y si ahora, en las pausas, renuncian a su fijación espacio-temporal, entonces les parece ya estar en el más acá apropiándose del más allá para el que les faltan las palabras. Mientras viajan –por lo pronto, da igual hacia adónde– los lazos quedan rotos; se imaginan la infinitud abriéndose ante ellas; ya en el tren se encuentran más allá, y el mundo en el que aterrizan es para ellas un mundo nuevo. También el danzarín posee la eternidad en el ritmo; el contraste entre el tiempo en el que flota y el tiempo que le devora es su auténtica dicha en un dominio inauténtico, y bien podría la danza misma reducirse a un solo paso, pues lo único esencial es el danzar.

Dice Vladimir Soloviev en su *Justificación del bien*<sup>1</sup>: “[...] si es necesario que en una época dada unos hombres inventen y construyan máquinas de todas clases, excaven el

---

<sup>1</sup> *Die Rechtfertigung des Guten. Eine Moralphilosophie.* En V. Soloviev, *Ausgewählte Werke.* Trad. de Harry Köhler, Der kommende Tag, Stuttgart, 1916.

canal de Suez, descubran tierras desconocidas, etc., entonces, para el exitoso cumplimiento de tales tareas es igualmente necesario que no todos los hombres sean místicos, e incluso que no todos sean seriamente creyentes”. Esta incierta y vacilante confirmación de lo civilizatorio resulta más real que un culto radical del progreso, ya sea de origen racional, o bien apunte inquebrantable hacia lo utópico, y más real también que las condenas de aquellos que huyen románticamente de la situación que han de confrontar. Aguarda firme las promesas sin renunciar a declarar; se apresta a concebir los fenómenos que se han emancipado de su fundamento, y no sólo en términos concluyentes, como desfiguraciones y reflejo deformado, sino concediéndoles las posibilidades que les son propias, y en todo caso positivas.

Incluso el apasionado despliegue en todas las dimensiones, cuando es pensado hasta el límite de su negatividad, exige la *salvación*. Podría ser que la búsqueda de un mero cambio de lugar y de *tempo* sea determinada también por la exigencia de adueñarse, en todos los sentidos, de los dominios espacio-temporales abiertos por la técnica –y, por supuesto, no sólo por ella. Nuestras representaciones de los seres de este mundo inferior se han ampliado tan abruptamente, que todavía puede pasar mucho tiempo antes de que ingresen en la empiria. Cuando viajamos, somos como niños; nos regocijamos juguetones con la nueva velocidad, con el libre errar, con la visión panorámica de complejos geográficos que no podían antes abarcarse con la mirada. Nos seduce la facultad de disponer de los espacios, como conquistadores que aún no han tenido tiempo de

ocuparse del significado de su conquista. Asimismo, como danzantes escandimos un tiempo que hasta ahora no existía, un tiempo preparado para nosotros por miles de invenciones cuyo contenido no medimos, acaso porque son sus dimensiones insólitas las que constituyen para nosotros el contenido. La técnica nos ha pillado desprevenidos, las regiones por ella abiertas se mantienen vacías todavía...

El viaje y la danza, en su forma actual, serían a la vez excesos de orden teológico y fenómenos pasajeros de carácter profano, deformaciones del ser real y conquistas en los medios, en sí no reales, del espacio y el tiempo. Éstos pueden llenarse de sentido si los hombres van más allá de los ámbitos recientemente ganados en el más acá, hacia el infinito, lo eterno, que no puede jamás quedar resuelto en ningún más acá.

*(Frankfurter Zeitung, 15/3/1925)*

## EL ARTISTA EN NUESTRO TIEMPO

EN casi todos los campos del arte rige actualmente lo mismo: que los artistas no son capaces de concebir del todo lo que auténticamente les incumbe por relación al lenguaje. O bien empujan hacia lo alto rompiendo los límites del arte, y se arrojan unas competencias religiosas que no se resignan a su impotencia en el medio estético, o bien derivan hacia abajo tomando en cuenta sólo a medias las exigencias del arte, y se agotan en la presentación del mundo vacío, de la vida exterior aparente, que no conoce rostro ni figura —la *jazzband* pone este engranaje en circulación, el cine refleja su carencia de contenido. Pero el dominio intermedio en donde hay alma, tragedia y destellos de la conciliación, el reino plenamente habitado por el hombre real, que es el destinado al arte, ese reino parece haber dejado de existir para él. Los epígonos tratan de conjurar en formas manidas aquello que se nos ha escapado; sus palabras no son dignas de crédito, pues fingen interés en una vida que no les ha tocado en suerte. Y los llamados a servir a ese reino intermedio, los que por su parte poseerían acaso la fuerza para hacerlo, deben reconocer que la realidad retrocede

ante ellos cuando se le aproximan como artistas, y que se encuentran en un aislamiento que les dificulta más de lo justo la penetración estética de la existencia humana como totalidad.

La dificultad es demasiado general, demasiado sensible entre los hombres, para que pueda tener su fundamento en un factor azaroso como lo sería la falta de creadores. Más bien, al revés, los creadores pueden hoy aguardar firmemente unidos en cuanto que, a su través, es un destino inevitable el que acosa al arte como tal. ¿Qué les impide acceder a lo decible, qué escinde a los artistas de su creación? Esta pregunta no atañe tan sólo al arte.

Los hombres corresponden a la realidad sólo cuando a partir de su condicionalidad se tienden hasta lo incondicionado, cuando se relacionan con lo divino, que es de lo que provienen y por lo que existen. Si se cierran a él, al ámbito en el que encuentran apoyo, no emprenden, en tanto que depende de ellos, la *obra de la vinculación* –su vida carece de la determinación, su ser se funde en el tiempo que fluye indiferente. No es al pensamiento al que se le ha de hacer accesible la manera en que debería configurarse la relación que les dispensa realidad; lo que se reclama siempre y en todas partes es que sea vivida y experimentada. Pues únicamente por el hecho de que los hombres están asidos por el mandato de un orden superior, y lo asen, cobra sentido su anhelo, consiguen de palabra y hecho una confirmación por encima del tiempo, mientras que quienes viven desligados se hunden en la carencia de fundamento.

El estado del mundo es distinto según el grado en que se da aquella vinculación. Así como el sempiterno manda-

miento de su ejecución se tropieza con situaciones cambiantes, su cumplimiento puede requerir diferentes instituciones. Una totalidad humana que vive ajustada a lo superior habrá de acreditarse en la solidaridad; la solidaridad ha de producirse ante todo allí donde figuras sin alma practican sus obcecados juegos.

Aun cuando la posibilidad del artista en general no está enlazada a ningún lugar ni tiempo, sus posibilidades como artista dependen, sin embargo, del estado del mundo que le rodea. Es artista en virtud de su participación en la realidad; así, tanto más urgente le resulta aquella invariable exigencia que previamente hay que satisfacer: hacer de lo humano y el mundo una sola cosa en la solidaridad. Pero, dado que con el cambio de la situación se transforman también las pretensiones que resultan de esta exigencia, lo susceptible de ser obtenido por él tiene inevitablemente relación con el mundo al que pertenece. Éste puede ser de tal condición que su real vinculación con lo divino haga posible u ordene a la vez el acabamiento del arte. Pues no siempre tiene derecho a escribirse una *Divina comedia*, que, desde el cielo hasta el infierno, abarca todos los reinos de la realidad, y no es impensable un presente que por mor de aquella vinculación deniegue al arte la expresión de lo último.

Al artista le incumbe mostrar pieza a pieza la creación, lo humano y lo mundano a la luz de una significación extrema. Hacia esto extremo y supremo se dirige a través del material, y en tanto que da forma a la fábula en creaciones estéticas, transforma las cosas impenetrables en un contenido dotado de un claro sentido. La forma que da a lo par-

ricular confiere a lo formado la gracia del testimonio espontáneo; no es otra cosa que la ordenación de los infinitos estados de la realidad en función de lo que significan. Es una ordenación en la representación, no en la realidad; en una representación, sin embargo, como penetración de lo dado con un espíritu que recoge esos elementos de la dispersión y los aleja de la carencia de significación. La obra de arte pone ante el mundo un espejo que no sólo lo refleja, sino que le hace ver.

Sin embargo, para que el artista pudiera empezar y actuar legítimamente como artista, aquella significación a la que se refiere el material debe ser percibida por los hombres. El artista no dice lo que habría que creer y cómo habría que llevar una vida recta; lo que hace es descubrir el mundo por referencia a lo creído e instalar cada vida en su justeza. Esto le distingue de los grandes maestros de la humanidad, que delatan un mandato superior a los hombres, y le separa de los que son propiamente lo ordenado y lo ponen en práctica. En lugar de participar y vivir como ellos, él presupone aquello que realmente atestiguan y hace que su elemento terrenal pueda encontrarse en la obra de arte. Su obra es la visión siempre nueva del mundo en permanente renovación; entretanto, sólo puede divisarlo cuando se deja mirar, cuando ase un sentido en cuya realidad puede entrar. Entonces –y sólo entonces– se le concede al artista hacer las cosas aptas para instalarse en ellas y, por medio de su configuración, dotarlas de una última transparencia; su misión no es transmitir estéticamente el sentido. Él sólo erige el templo –los fundamentos de la fe deben haberle sido preparados.

Así pues, sólo en un estado del mundo en el que tiene lugar la vinculación, en el que los hombres reconocen las determinaciones que reciben desde arriba, puede regalarse la plenitud al arte. Así como la totalidad pregunta por lo divino, acontece el ingreso de lo superior en lo inferior, del sentido en el material, y lo sobreconfigurado se inclina hacia la configuración que lo guarda con timidez y temeridad a la vez. Pero las significaciones que se alzan desde la realidad se encuentran adheridas al fundamento de la lucha común por lo último, la sola comunidad que posibilita la apertura de lo último en el mundo. Allí donde ésta existe se presupone un orden de las cosas y una vida que penetra la realidad, una vida que señala el principio y el final a la creación artística; así afluye una realidad que se manifiesta en su totalidad y permite por ello la creación del todo estético. Dado que en este estado del mundo el hombre conoce y sufre la tragedia de su personalidad, lo trágico se convierte en tema para el artista y puede, de este modo, conjurar el reflejo de la conciliación hacia el que los hombres se vuelven en su existencia.

La perduración de grandes *formas* artísticas, como la tragedia, evidencia que lo superior ha quedado fijado en el elemento sensible. Los contenidos que resultan de la vinculación con lo divino se le ofrecen al artista a través de la forma antes de ingresar en el interior del medio estético, de modo que, sin estar propiamente reclamado para la vinculación, puede coordinar lo particular inmediatamente en función de las significaciones familiares. La validez de las formas estéticas depende obviamente de que exista lo que las fundamenta; sólo están garantizadas cuando la creencia

asume y sostiene lo por ellas encarnado. Cuando el hombre es arrancado de la realidad, ellas mismas se marchitan.

En un mundo en donde domina la media luz de lo relativo, la esfera estética no sólo se halla libremente disponible, sino que no es sino a través de su cumplimiento como se hace valer totalmente lo humano. En este mundo, al artista le toca en suerte el encargo de arrastrar consigo hacia arriba la plenitud que una y otra vez vuelve a hundirse, recoger de sus azarosos asilos las ocasiones que se van perdiendo. Esta vinculación *estética* procede de la *real* y, junto con ella, presta apoyo a la inclusión en la solidaridad y salva al mundo *in efigie*. Así como el alma se vuelve a lo incondicionado, experimenta el destino a ella asignado y se inquieta por la redención, el artista puede conducirla a través de todas las configuraciones terrenales, a fin de reencontrar en todas partes la tragedia y la esperanza, y a fin de que sigan transformándose en el inconmensurable reino de lo terrenal y en ninguna parte chocar contra algo impenetrable.

La película *La calle*, ahora proyectada en muchas ciudades alemanas, muestra un mundo en donde la obra de la vinculación permanece sin hacer<sup>1</sup>. Estos hombres de la calle de la gran ciudad no tienen relación alguna con lo superior; no son más que exterioridad, tal como lo es la propia calle, en donde pasan muchas cosas sin que suceda nada. La agi-

---

<sup>1</sup> El fragmento que sigue acerca de la película de Karl Grune, *Die Strasse* (1923) apareció también en una versión abreviada, con el título de "Filmbild und Prophetenrede" [*Imagen cinematográfica y discurso profético*], en la *Frankefurter Zeitung* del 5 de mayo de 1925.

tación de las figuras se asemeja al torbellino de los átomos; no se encuentran, sino que colisionan; se dispersan, pero no se separan. En lugar de vivir en unión con las cosas, van cayendo lentamente en los objetos que se mueven hacia la muerte: en los automóviles, las ristas de muros, los anuncios luminosos que, indiferentes al tiempo, se iluminan y se oscurecen en el tiempo; en lugar de llenar el espacio, trazan su camino en el desierto; en lugar de entenderse mediante el discurso, dejan sin decir lo que podría poner de acuerdo o desunir. El amor es apareamiento, el asesinato es un azar y la tragedia no tiene lugar. Un mudo yuxtaponerse sin alma de los vehículos pilotados y de los impulsos no pilotados, un hormigqueo en el asfalto y en los locales nocturnos que se agota en manifestaciones meramente vitales, en la medida en que no toma como pauta los fines planteados por la *ratio* emancipada. Aquel que, despierto y anhelante, se extravía en esta realidad perdida, parece un soñador; pues la realidad se convierte en sueño cuando el vacío se comporta como real. Los harapientos se burlan tras el soñámbulo que en vano busca aferrar un sentido. Pues aunque lo real ha sido olvidado, no por ello está anulado, y en el horror al vacío que se extiende entre cada segundo se manifiesta de manera mediata lo divino negado.

¿Es éste el presente? Ciertamente, no es sólo así. Hay en él principios de lo otro, se aspira a la colectividad, hay contenidos que medio se van descubriendo y, en medio de formas y conceptos desintegrados, todavía se conservan muchas cosas. Pero, para aquel que se cree poder reconocer objetivamente cómo el mundo está constituido en sí, sus rasgos permanecen cerrados: si prevaleciese lo negati-

vo, o si pudiera penetrar lo positivo... Cuando uno se pregunta por lo que “es”, es un asunto de todo o nada; cuando uno trata de determinar su ser sin duda alguna, es que no tiene ser. Puede entonces ser conclusión o comienzo, y los acontecimientos que lo denotan se pierden proteicamente en lo insondable, en lo indescifrable. Puesto que lo objetivamente curioso carece de rostro ¿cómo podría reflejarlo el rostro del tiempo?

Sólo una conducta recta, un mantenerse ajustado a lo divino, permite la comprensión de las cosas, así como del presente –un comprender, claro está, que no se da sin presupuestos, sino teniendo en cuenta su condicionalidad. Un saber semejante parte de la vinculación con lo superior y la acompaña; es un saber cuyas afirmaciones son a la vez exigencias. Lo que piensa poder transmitir quien se encuentra en esa tensión no es aquello que es en sí; más bien es lo ente lo que le interpela tan concretamente como él le permite; si cuenta con un punto de ataque, es porque está autorizado a atacar, y si obtiene una respuesta, es porque se le han hecho las preguntas indicadas.

La imagen del presente que esta película desarrolla puede tener una convicción de fondo que la justifica. Tal vez precisamente los hombres que se toman en serio la realidad sienten con doble profundidad la violencia de los poderes que hoy deforman el mundo en la calle de la gran ciudad. Y puesto que creen saber al menos que sólo el llevarse uno consigo mismo y la transformación de la vida irreal conducen a la realidad, y que los contenidos desintegrados no se dejan recomponer o afirmar engañosamente, rechazan de manera estricta la tentativa romántica de encubrir las reali-

dades de la técnica y la economía e impedir el despliegue del proceso de la civilización por medios que no se encuentran a su altura. Todo lo que les importa es, más bien, que el mundo desvele por completo su carácter aparente, que reine la nulidad tanto como pueda. Son *nihilistas* por causa de lo positivo posible, y empujan hacia el final de la desesperación para que no la detenga impotente un Sí a mitad del camino. Esta demanda de revelación de lo negativo se detiene ante la atribución de igual valor a aquello otro que, anticipadamente acaso, podría encubrir y alisar. Los excesos de la técnica les parecen más reales que los rudimentos del alma, que ya no representan ningún límite, y lo peligroso para ellos es la reivindicación de una realidad [*Wirklichkeit*] que falla frente a la realidad [*Realität*] de lo irreal. Es por ello por lo que extreman la negación, dilatan el vacío y rechazan un alma que sólo es maquillaje. Creen que América sólo desaparecerá cuando se descubra por entero, y creen ver la calle desnuda incluso allí donde adorno y mirador la revisten idílicamente. La plana exterioridad, esto es lo que hay –lo que tiene que haber– para ellos; pues si no se cuenta con la superficie, si no es iluminado lo más tenebroso, entonces toda palabra se pronuncia en vano y los felices sólo se fingen a sí mismos la salvación.

Como ya se ha dicho, los anhelantes de realidad pueden así experimentar exclusivamente, en efecto, la cerrada irrealidad del tiempo. Sin embargo, si el tren hacia la nada constituye para ellos una realidad determinante, entonces reciben *un* mandamiento sobre todos los demás: la producción de la vinculación con lo superior que arranca en la realidad. Deben aguardar la llamada que remite a lo divi-

no, y se asustan ante la apertura que conduce a aquellas figuras de la calle hacia el camino recto. Es la noticia de lo superior lo que se reclama allí donde la calle de la gran ciudad crece en la inmensidad –de otro modo, entre la imagen cinematográfica y el discurso profético no se abre sino un hueco, y el centro queda sin edificar, vacío el reino intermedio que llenan, el uno con el otro, el mundo animado y el alma mundana. Sólo cuando despierta interés en ellos la comunicación de las cosas reales desaparece la realidad aparente y deja de ser un soñador aquel que, henchido de anhelo, transforma por completo el engranaje.

Una situación que se presenta en tal estado debe, obviamente, causar dificultades a las artes. Pues si la vida real no ofrece al artista ningún crédito en cuanto a significaciones y contenidos, entonces carece de fundamento y de principio, de modo que, para poder iniciarse en general como artista, debe retroceder tras el principio, debe preparar el propio material que pretende emplear. Se encuentra *sobrecargado*. Debe anunciar las significaciones y a la vez penetrar con ellas su creación, debe conducir a los hombres a la solidaridad y a la vez dominar estéticamente los contenidos de la vida solidaria, debe engendrar formas y a la vez presuponerlas, debe dar fe y remitir a lo creído. El mundo que necesitaría ha de ser primeramente producido por él, tiene que insuflarle su realidad y su alma; de otro modo, difícilmente puede ni siquiera recorrer el centro. Ser en una sola persona partícipe real y creador estético: ésta es la tarea que hoy se le plantea al artista –una doble tarea que apenas puede ser cumplida, puesto que sus res-

pectivas exigencias no engranan. Si se limita a ser artista, no puede como artista alcanzar el fin; y si pretende incluir lo otro, lo único que le posibilita una acción plenamente efectiva en lo estético –trato con el mundo y fundación del alma–, entonces pone en peligro al artista en sí, que invoca aquello que él trata de llamar para el artista.

Por prescindir del tardío *George*, que responde absolutamente por sí, muchos de los jóvenes escritores y pintores, a los que se suele etiquetar de “*expresionistas*”, han buscado una salida hacia lo alto en el ámbito de lo *profético*; con ejemplar impetuosidad lo ha hecho *Fritz v. Unruh*, cuya voluntad de cambio real llega a disipar la obra. Estos artistas obedecen a la necesidad de crear un centro, puesto que no se les ha presentado ninguno; así, advierten y predicán que la esencia habría de madurar y la significación sobrevenir en el tiempo. Entretanto, semejante participación fundamenta también la realidad y, por tanto, la plenitud del arte, de modo, pues, que su sentido queda adulterado cuando se expresa propiamente como arte en el medio estético. El acabamiento del arte puede hoy estar unido a la resonancia de la palabra inaugural; el artista no es dueño de sí, rebasa sus límites tan pronto como los presupone en la obra. Pues la comunicación que vale para la transformación de lo real precede a la vinculación estética; implicada en la creación especular, no choca en ella. De ahí la impureza ética y estética de aquellas obras que no sólo aspiran a valer como representación, sino también como doctrina; el sabio pierde con la estetización su última seriedad, y la creación carece de las concretas e individuales configuraciones del reino intermedio que la doctrina trata de abrir.

Si estos artistas sobrevuelan el centro, como dijera Franz von Baader, no es sino para caer en otro; por la fuerza de la misma situación, caen en ese desintegrado mundo de la apariencia que representa el *cine*. Salvaguardan su artisticidad en la medida en que desprecian toda alma que no nos resulte apropiada, y desde casas que no son sino tramoyas van a la “calle” a la que parece expulsarles la vil realidad. *Max Beckmann* ha extraído esta consecuencia, que ya no lo es para el ideológicamente superestructurado verismo de *Georg* (¡sic!) *Grosz*; *Georg Kaiser*, en su *Uno junto a otro*, sólo es falso cuando se imagina insuflar un alma mientras que meramente da nombre a una desconocida; *Stravinsky* brilla en la música maquinante, y los constructivistas del *Bauhaus* de Weimar obedecen al mandamiento del imperativo técnico. Todos ellos, con mayor o menor reserva, distribuyen lo negativo que les ha sido dado y, como *Archipenko*, elevan a figura la matriz de la realidad [*Wirklichkeit*], pues la figura de esa realidad no se deja encontrar en la realidad [*Realität*]. Una profesión del oscuro desorden del sistema técnico y económico, una afirmación estética de los procesos reales que inevitablemente se despliegan. Pero si el artista renuncia a la participación, se sustrae a su consideración el todo de la realidad. Se acredita artísticamente en aquello que es lo que podría ser sin comprimirse, para después configurar plenamente lo ente. Es justamente su limitación a lo existente —legítima desde el punto de vista artístico— la que le impide la comprensión del alma insuficiente, para penetrar en la cual se requeriría, por cierto, una enorme capacidad artística; e incluso si se conduce de manera correcta en términos estéti-

cos, tal vez debería aún, si es que se afana ardientemente en pos de la realidad, atravesar de manera incorrecta lo estético. Puede dar forma a lo inauténtico, puesto que lo auténtico no le tienta; pero justamente el hecho de que no cometa ningún robo en el ámbito del Bien no poseído denota lo dudoso de sus creaciones. En el mejor de los casos dan lo no dado de la esencia, la Nada como privación; el centro mismo, en su realidad, les queda lejos.

A pesar de todo, aquellos que quisieran asirla, que quieren hacer entrar a la fuerza en el ámbito estético la vida plena tendida hacia lo divino, chocan con barreras difícilmente superables. No obstante, cada alma a la que se vuelven está ciertamente junto a ellos; sin embargo, en cuanto que determinación objetiva les parece perdida y, por lo pronto, algo que no hay que esperar. Si cobra forma, por ello mismo es lo subjetivo, lo singular, lo que encuentra una configuración, un producto individualmente estructurado que se aísla en el exterior vacío y se entrega con la ironía del desamparo, como una canción macabra de la *Estrella de la mañana* o el *Pierrot lunaire*, o se lamenta de su soledad y busca el alma lejana a la manera del *Canto de la Tierra*. En estas creaciones huérfanas, el elemento participante se da como presupuesto, está incluido en ellas como si estuviese presente y, a la vez, penetrado por el saber de que sólo aquí está presente. Es esa manifestación de lo no dado la que pone al artista en una difícil situación. Como artista, no puede cancelar su aislamiento, y es así como se le prohíben todas las formas y contenidos objetivos que se fundan en una creencia común —como no sea que las ponga en juego rotas. Es simbólico el hecho de que *Schön-*

*berg* abandone una y otra vez la composición de su inacabado oratorio. El alma singular que se mueve en lo negativo puede desplegar estéticamente su centro y mostrar melancólicamente la ausencia del Tú en el mundo aparente; lo que no puede hacer es incautarse de lo objetivo como existente. Y en esta dificultad de la autoexpresión entra el *conflicto de conciencia* al que va a parar inevitablemente el artista que pregunta por el centro. El hecho de que hable como alguien aislado en la obra en donde habría de obtener comunidad, tal es su particular miseria. Debe experimentar el dilema entre lo religioso y lo estético, un dilema que siempre irrumpe, cuando el vacío se muestra poderoso y la inclusión de los hombres en la realidad se convierte en primado de la conducta —ese dilema encontró en la *República* de Platón una solución que, como toda solución en este marco, lo violaría, y no sólo a Tolstoi impondría la negación de su artisticidad.

(*Der Morgen*, Jg. 1 (1925/26), 1 (abril, 1925))

## CULTO DE LA DISTRACCIÓN. SOBRE LAS SALAS DE ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO BERLINESAS

LAS grandes salas de espectáculo cinematográfico en Berlín son palacios de la distracción; llamarlas *cines* sería despectivo. Éstos ya sólo se alinean en el viejo Berlín y en los suburbios, en donde se cuidan del público minoritario; su número disminuye. Más que por ellos o por el teatro hablado, el rostro de Berlín queda determinado por esos locales de cuento de hadas óptico. Los *Palacios de la Ufa* —sobre todo el del Zoo—, el *Capitol* erigido por Poelzig<sup>1</sup>, la *Casa de mármol*, y todos los otros que se podrían mencionar, consiguen cada día agotar las localidades. El proceso se desarrolla en la dirección por la que se han internado, como lo demuestra la reciente construcción del *Palacio Gloria*.

Bien cuidado *fasto de la superficie*: tal es el rasgo característico de estos teatros de masas. Al igual que los vestíbulos de los hoteles, son lugares de culto de la diversión; el objeto de su brillo es la edificación. Pero aun cuando la arquitectura abra fuego en salvas de emociones para los visi-

---

<sup>1</sup> Hans Poelzig (1869-1936). Arquitecto. Diseñó la Casa de la Radio de Berlín.

tantes, no por ello vuelve a caer, en modo alguno, en el bárbaro esplendor de los templos profanos de la época guillermina; como, por ejemplo, el del Oro del Rhin, que pretende hacernos creer que salvaguarda el tesoro wagneriano de los Nibelungos. Esa arquitectura se desarrolla más bien en una forma que evita los excesos estilísticos. El gusto ha prevalecido sobre las dimensiones y, en alianza con la fantasía altamente cultivada de las artes aplicadas, ha producido esa preciosa decoración. El *Palacio Gloria* se ofrece como un teatro barroco. El vecindario, que se cuenta por miles de personas, puede estar satisfecho: sus lugares de reunión son una digna parada.

Incluso las representaciones son de una lograda grandiosidad. Ha pasado el tiempo en que se proyectaba una película detrás de otra con el correspondiente acompañamiento musical. Los grandes teatros, como mínimo, han adoptado el principio americano de las representaciones unitarias en donde la película se encuadra como parte de un todo mayor. Así como los folletos de los programas se amplían en forma de revistas, las representaciones se convierten en una pléthora articulada de distintas producciones. Del cine ha salido una brillante creación a modo de espectáculo de revista: la *obra de arte total de los efectos*.

Ésta se descarga para todos los sentidos y por todos los medios. Los proyectores vierten sus luces en el espacio, se esparcen en solemnes cortinajes o manan a través de vegetaciones de cristales multicolores. La orquesta se afirma como un poder autónomo, sus ejecuciones son sostenidas por los resposos de la iluminación. Toda sensación recibe su expresión sonora, su valor en el espectro cromático. Un ca-

leidoscopio óptico y acústico al que se asocia el juego escénico corporal: pantomima, ballet. Hasta que al fin desciende la superficie blanca para que, inadvertidamente, los acontecimientos de la escena espacial cedan su lugar a las ilusiones bidimensionales.

Representaciones como éstas son hoy en Berlín, junto a las revistas auténticas, la atracción decisiva. La distracción alcanza en ellas su propia cultura. Se dirigen a la *masa*.

También en la *provincia* se reúnen las masas; pero en ella se les mantiene bajo una presión que no les permite realizarse espiritualmente en la medida en que correspondería a su cantidad y a la realidad de su significación social. En los centros industriales donde se presentan juntas, se encuentran demasiado fuertemente solicitadas como masas de trabajadores para poder realizar su propia forma de vida. Se les administran los desperdicios y las distracciones anticuadas de la clase superior, la cual, por interesada que esté en la acentuación de su más alto valor social, tiene ella misma pocas aspiraciones culturales. Por el contrario, en las grandes ciudades de provincia no dominadas preponderantemente por la industria, las relaciones tradicionales son demasiado poderosas para que las masas, por sí mismas, puedan imprimir su sello en la estructura espiritual. Los estratos burgueses intermedios permanecen al margen de ellas, como si la plenitud de este reservorio humano no significase nada, y hasta pueden imaginarse que son los guardianes de una cultura superior. Su arrogancia, que se crea oasis ilusorios, empuja a las masas hacia abajo y propicia el deterioro cualitativo de sus distracciones.

Los *cuatro millones* de Berlín no pueden pasarse por alto. La sola necesidad de su circulación transfigura la vida de las calles en una inexorable calle de la vida, y crea accesorios que penetran hasta el interior de las cuatro paredes. Sin embargo, cuanto más se perciben los hombres como masa, tanto más pronto adquiere la masa, incluso en el ámbito espiritual, fuerzas formativas que compensa financiar. Ya no es que quede abandonada a sí misma, sino que se impone en su abandono; no tolera que les sean arrojados los restos, sino que exige que se le sirva con la mesa puesta. Al lado de ello, poco espacio queda para los estratos sedicentemente cultivados. Deben compartir mesa o mantenerse al margen en su esnobismo; en todo caso, esta provincialiana separación tiene su final. A través de su absorción en la masa surge el *público homogéneo cosmopolita* que, desde el director de banco hasta el empleado de comercio, desde la estrella de cine hasta la dactilógrafa, comparte *un mismo* sentido. Las lacrimosas lamentaciones a propósito de este giro hacia el gusto de las masas han hecho tarde. Pues los bienes culturales cuya recepción rehúsan las masas no son ya, en parte, sino una propiedad histórica, porque la realidad económica y social de la que dependían ha cambiado.

Se acusa a los berlineses de *ávidos de distracción*; este reproche es pequeño-burgués. Ciertamente, el afán de distracción es aquí mayor que en la provincia, pero mayor aún y más sensible es también la unción de las masas trabajadoras —una unción esencialmente formal, que le ocupa el día entero sin llenarlo. Lo que se ha echado en falta debe ser recuperado; pero sólo puede ser indagado en la misma es-

fera de la superficie en la que uno ha sido forzado a echarse en falta a sí mismo. A la forma empresarial de la actividad corresponde por necesidad la de la “actividad” en general.

Un certero instinto se cuida de que esa necesidad quede satisfecha. Todos los preparativos de las salas cinematográficas no tienen sino un único objetivo: encadenar al público en la periferia, de modo que no se hunda en el suelo sin fondo. Las excitaciones de los sentidos se suceden aquí de manera tan apretada, que no se puede introducir entre ellas ni la menor reflexión. Las luces propagadas por los proyectores y los acompañamientos musicales se mantienen en la superficie como los *flotadores de corcho* sobre el agua. La dependencia de la distracción exige y encuentra como respuesta el despliegue de la exterioridad pura. De ahí, precisamente en Berlín, la ineluctable pretensión de configurar todas las representaciones como revistas; y de ahí, como apariencia paralela, la acumulación de material ilustrado en la prensa diaria y las publicaciones periódicas.

Esta exteriorización cuenta por sí con la *franqueza*. No es por ella por lo que peligra la verdad. Ésta sólo es amenazada por la afirmación ingenua de valores culturales devenidos irreales, por el desconsiderado abuso de conceptos como los de personalidad, interioridad, tragedia, etc., que en sí, ciertamente, designan elevados contenidos, pero que, como consecuencia de las transformaciones sociales, han perdido en buena parte el fundamento que los definía, y, en la mayoría de los casos, han adquirido hoy un mal regusto, pues desvían más de lo justo la atención desde los daños externos, sociales, a la persona privada. En los dominios de la

literatura, el teatro y la música, tales fenómenos de desplazamiento son bastante frecuentes. Se presentan bajo el aspecto del arte elevado; en realidad, no son sino productos periclitados que miran de soslayo las actuales miserias de la época —una evidencia indirectamente confirmada por el hecho de que la mencionada producción, incluso desde el punto de vista internamente estético, es epigónica. El público berlinés actúa de acuerdo con la verdad, en un sentido profundo, cuando evita más y más estos eventos artísticos que, por otro lado, y por buenas razones, quedan atascados en la mera pretensión, y cuando concede preferencia al fulgor superficial de las *stars*, a las películas, a las revistas, a los elementos de decoración. Es aquí, en la pura exterioridad, donde se encuentra a sí mismo: la desmembrada sucesión de las espléndidas impresiones sensoriales hace salir a la luz su propia realidad. Si se le mantuviese oculta, no podría asirla ni modificarla; el hecho de que se manifieste en forma de distracción tiene un significado *moral*.

Aunque sólo, por supuesto, cuando la distracción no es un fin en sí mismo. Justamente el hecho de que las representaciones pertenecientes a su esfera constituyan una multitud tan exterior como el mundo de las masas de la gran ciudad, carentes de cualquier auténtico contexto objetivo —salvo la masilla de la sentimentalidad, que sólo recubre la carencia para hacerla más visible—, el hecho de que transmiten exacta y francamente el *desorden* de la sociedad a miles de ojos y oídos, es esto lo que las capacita para suscitar y conservar en la memoria esa tensión que debe preceder al necesario vuelco. En las calles de Berlín no es raro verse sorprendido unos instantes por la idea de que un día,

de improviso, todo estalle y se rompa. También las diversiones hacia las que el público presiona deberían tener ese efecto.

Pero la mayor parte de las veces carecen de ese efecto; las representaciones de las grandes salas cinematográficas vienen a demostrarlo de manera ejemplar. Puesto que, apelando a la distracción, lo que hacen es robarle inmediatamente su sentido, en cuanto que quisieran que la multiplicidad de los efectos, que por su propia esencia exigen permanecer recíprocamente aislados, quedasen soldados en una "unidad" artística; querrían comprimir la serie multicolor de las exterioridades en una totalidad provista de una determinada configuración. Ya el marco arquitectónico tiende a la acentuación de la dignidad que les era propia a las instituciones artísticas superiores. Estima lo elevado y lo *sacral*, como si abrazase creaciones de duración eterna; sólo un paso más allá, y se encienden los cirios. La presentación misma aspira a igual nivel de elevación; debe ser un organismo bien temperado, una totalidad estética como sólo lo es la obra de arte. La sola película ofrecería poco; no tanto porque se quisieran acumular más distracciones todavía, sino más bien a causa del acabado que se quiere artístico. El cine ha adquirido un valor independiente del teatro; las salas cinematográficas que marcan la pauta anhelan un regreso al teatro.

A la meta que se establecen, que podría ser entendida también como la de la vida social berlinesa, le son inherentes tendencias *reaccionarias*. Las leyes y las formas de esa cultura idealista, que hoy sigue existiendo sólo como fan-

tasma, han perdido ciertamente sus derechos, pero, con los elementos de la exterioridad hacia los que han avanzado con éxito, querrían preparar una cultura nueva. La distracción, que sólo tiene pleno sentido como improvisación, como reflejo de la confusión no dominada de nuestro mundo, queda cubierta de *draperie* y se le fuerza a regresar a una unidad que ya no existe. En lugar de adherirse a la desintegración, que es lo que les incumbiría representar, vuelven luego a pegar los fragmentos y a ofrecerlos como una creación natural.

Un proceder que se venga de manera puramente artística. Puesto que, mediante el entretejimiento en un programa unitario, se priva a la película de su efecto potencial. Ya no vale por sí misma, sino como coronación de una especie de revista que no tiene ningún respeto a sus propias condiciones de existencia. Su *bidimensionalidad* engendra la apariencia del mundo corporal sin que necesite un complemento. Entretanto, si se asocian al “juego de luces” escenas de una corporeidad real, entonces recae en la superficie, y el engaño queda desenmascarado. La vecindad de acontecimientos poseedores de una profundidad espacial destruye la espacialidad de lo mostrado en la pantalla. La película exige por sí que el mundo reflejado sea el único; se la habría de arrancar de todo entorno tridimensional; de no ser así, fracasa como ilusión. También la pintura pierde su poder cuando aparece en medio de imágenes vivientes. Por nada decir del hecho de que las ambiciones artísticas que conducen a integrar la película en la totalidad aparente no tienen sitio en este marco y, por ello, deben quedar incumplidas. Lo que surge es, en todo caso, un *arte aplicado*.

Pero las salas cinematográficas tienen tareas más urgentes que desempeñar, que la de preocuparse del arte aplicado. Sólo cumplirán su vocación –estética, sólo en la medida en que se halla en concordancia con su vocación social– cuando dejen de coquetear con el teatro y de tratar de restituir angustiosamente una cultura pretérita, sino que liberen sus representaciones de todos los ingredientes que privan al cine de sus derechos y apunten radicalmente hacia una distracción que ponga al descubierto la desintegración, y que no la oculte. Podrían hacerlo en Berlín, donde viven las masas que, si se dejan narcotizar fácilmente, es sólo porque se encuentran cerca de la verdad.

*(Frankfurter Zeitung, 4/3/1926)*

## LAS LÁMPARAS JÚPITER SIGUEN ENCENDIDAS. SOBRE EL *ACORAZADO POTEMKIN*<sup>1</sup>

ESTA película se distingue de la multitud de películas americanas y europeas, no por su superior arte de la puesta en escena –aunque, por supuesto, también–, no por una explotación más rigurosa de las posibilidades de la técnica cinematográfica y por un más imponente despliegue de masas. Es otra cosa lo que la separa de la producción mundial, algo fundamentalmente diferente. Ha atravesado el muro que otras películas no traspasan. Remite a un fenómeno real, dice la verdad que es importante decir.

Las demás películas, a menudo deliciosas y ocasionalmente humanas en los detalles, se detienen con angustia en un punto y se repliegan en el vacío. El instinto de la clase dirigente, que engendra las vanaglorias del *Friedericus Rex*<sup>2</sup> prohíbe, tanto en Europa como en América, una ilumina-

---

<sup>1</sup> Las lámparas *Júpiter* eran las utilizadas en los estudios cinematográficos.

<sup>2</sup> Película de éxito sobre la vida de Federico el Grande, de Arzer von Cserepy, UFA, 1922, de la que se hicieron diversos *remakes* en los tiempos de la República de Weimar.

ción demasiado cruda de los hechos preocupantes que, de momento, siguen determinando eso que se llama nuestra vida social. Desde la pantalla podrían propagarse incitaciones molestas: las lámparas Júpiter, en cuyo estallido pueden aún recalentarse algunos de los “desposeídos” distinguidos por Zille<sup>3</sup>, se extinguen en el momento oportuno. Uno se queda ante el muro, en medio de accesorios históricos, entre las insignificancias de la vida psíquica y la mundanidad privada, y finalmente, en un grotesco formalista y bastante inofensivo, se rechaza el único contenido de alguna importancia.

Esta película no reprime nada. Deja –milagro– a las lámparas Júpiter seguir iluminando el combate de los oprimidos contra los opresores. Muestra un momento de la revolución. En el muro atravesado de agujeros, un contenido de verdad aparece.

La comisión nacional de control cinematográfico ha dado su luz verde a la película; es muy necesario restablecer entre nosotros el buen orden de las cosas. El Ministerio de la Armada ha prohibido a los miembros de la Armada ir a ver la película; el señor Gessler no confía del todo en las fuerzas del orden.

Con un inaudito sentido de los signos y los efectos, el momento elegido es aquel en el que la revolución se va intensificando desde su auténtico comienzo hasta su maravilloso final. Es el momento anterior a la victoria de la re-

---

<sup>3</sup> Heinrich Zille (1858-1929), dibujante y caricaturista berlinés de simpatías proletarias.

volución, en la época de la agitación subterránea y de las justas aspiraciones anarquistas, donde la verdad puede todavía surgir como un relámpago. Un amotinamiento de marinos en el año 1905 en el acorazado Potemkin, a la altura de Odesa. El motivo es mínimo e inmenso a la vez: carne en mal estado. El pueblo de Odesa fraterniza con el pueblo de los marineros en el acorazado –es el pueblo realmente el que está emocionado, que se mueve. Enfrente, el poder ciego de los cosacos, el escuadrón del almirantazgo. La situación es bien simple; cualquier niño puede comprender que de lo que se trata es del derecho contra la injusticia, que unas gentes avasalladas se defienden contra sus opresores. Pero ¿cómo termina semejante combate, que no conoce final feliz salvo en los cuentos? La película tiene la conclusión que debe, la que hace presentir lo que sería un buen final. Los marinos, dispuestos a ofrecer desesperadamente una última resistencia al escuadrón que avanza, izan la señal: “¡Con nosotros!”. La respuesta está dada, la palabra “Hermanos” surte un efecto maravilloso. En este punto, la película se detiene, es preciso que se detenga aquí. Basta con que el telón se levante un poco. El telón completamente levantado no desvelaría lo que se busca.

Esta película no cautiva la atención, como las películas occidentales, por medio de sensaciones tras las cuales se despereza el hastío. Es la causa lo que cautiva en ella, puesto que es verdadera.

El carácter artístico de la película se emparenta con la causa. Un acontecimiento cuyo comienzo está lleno de sen-

tido toma en la película una forma irrevocable, definitiva. Un estudio estético de la forma podría fácilmente hablar de “arte comprometido” en presencia de esta obra. Pero los servicios que, por fortuna, rinde esta película a la propaganda no son de naturaleza extraartística; garantizan la verdad de la causa, sin la cual el elemento estético no sería sino una añagaza.

El realizador se llama Eisenstein. El señor Eisenstein, quizás por vez primera, ha logrado representar una realidad con los medios del cine. No abandona el plano que se ofrece a la cámara; no ilustra un texto, se contenta más bien con alinear las impresiones ópticas las unas tras las otras. Pero ¿quién hace aquí las asociaciones? La imaginación, llena de indignación, de terror y de esperanza, que circunscribe su meta y posee certezas de hecho. Capta los movimientos automáticos de las piernas de los cosacos y sobrevuela los rostros de la multitud para permanecer enganchada a un cochecito de niño. Para ella, el pueblo de Odesa y la gran escalera del puerto se funden en una unidad indisociable; el cortejo humano sobre el malecón le parece sin final. Esta imaginación captada por la causa hace agitarse en todos los sentidos los cuerpos de los marineros, proyecta sombras humanas a través de las rejas de hierro, estira sobre el mar los interminables cañones de artillería. En la prisa de la rebelión, va desde los quevedos, esa encarnación del poder supremo, a la gigantesca torre blindada, las partes de los objetos son para ella equivalentes a motines, pues el amotinamiento se encuentra también en ellos. No hay sino naturaleza, o quizás sucede que la cosa

se retrasa un poco. En dulces intermedios, el plano revela trozos de la ribera, velas blancas que pasan.

El realizador se llama Eisenstein. A los actores del teatro del arte de Moscú no se les menciona; no es preciso conocerlos. Tienen rostros, son humanos. No hacen sino interpretar; creen en lo que interpretan. Pero, por otro lado, también interpretan.

No se trata de que el interés sea despertado solamente por la causa y su puesta en escena en forma de película. A ello se añade otra cosa, un fenómeno inhabitual: una alianza, que parece ir de suyo, entre el hombre y la técnica. Entre nosotros, estas dos esferas parecen separadas. Allí donde se lo hace en "la interioridad", se desprecia la máquina. Allí donde se comporta uno en los términos de un técnico, no se está especialmente preocupado por las cosas del espíritu. Los automóviles circulan a través del espacio geográfico, el alma se cultiva en la habitación privada.

Esta película no conoce semejante separación. Mientras que el equipaje está ocupado en medio de un desorden de barras de metal, la multitud se recoge ante la tienda del marinero muerto. Ningún foso entre las manifestaciones de respeto y la aplicación de un saber-hacer técnico. El pueblo, que tiene una relación justa con la causa justa, pone sin dudarle las cosas en el sitio que les corresponde. Al menos, en ese instante único y fecundo en el que se presenta aquí la acción. Un fenómeno inhabitual.

La película se proyecta en este momento en las ciudades alemanas, donde se da todavía un teatro que ya no nos concierne del todo; lo mismo que en los palacios del cine. ¿Se va a notar en qué se distingue esta película de las pelí-

culas al estilo de *Fridericus Rex*, de los interiores sentimentales y de los bonitos pasatiempos? ¿Va a reconocerse lo que condiciona el arte?

Entonces podremos confiar en que las lámparas Júpiter sigan encendidas.

(*Frankfurter Zeitung*, 16/5/1926)

## LAS PEQUEÑAS DEPENDIENTAS VAN AL CINE

LAS películas son el espejo de la sociedad existente. Son costeadas con los medios de consorcios industriales que, para obtener beneficios, deben acertar a cualquier precio con el gusto del público. El público, ciertamente, se compone también de trabajadores y de gente pequeña que razona sobre la situación de los círculos de la alta sociedad, y el interés comercial exige que el productor satisfaga las necesidades crítico-sociales de sus consumidores. Nunca, sin embargo, se deja seducir por programas que ataquen seriamente los fundamentos de la sociedad; de otro modo aniquilaría su propia existencia como empresario capitalista. En efecto, las películas destinadas a la población inferior son más burguesas que las concebidas para el mejor público; y esto precisamente porque en ellas se pueden insinuar perspectivas peligrosas sin llegar a abrirlas e introducir de contrabando, de puntillas, las convicciones respetables. Que las películas en su conjunto confirman el sistema dominante, es algo que se hizo manifiesto en el revuelo a propósito del *Potemkin*. Se sintió su alteridad, se la afirmó estéticamente a fin de poder suprimir lo que significaba.

Frente a ella desaparecieron las diferencias entre los géneros cinematográficos de la producción alemana o americana, y se demostró concluyentemente que esa producción es la expresión uniforme de una y la misma sociedad. Las tentativas de muchos autores y directores de liberarse de ella carecen de antemano de ninguna posibilidad. O bien los rebeldes son, sin saberlo, sólo objetos simulados de la sociedad que les tiene bajo tutela, mientras que creen sublevarse contra ella, o bien son forzados a compromisos por instinto de autoconservación. (Ni siquiera Chaplin encuentra un final correcto en *La quimera del oro*, en donde acaba de millonario.) La sociedad es demasiado poderosa para permitir otras cintas que las que le son gratas. Y el cine debe reflejarla, tanto si lo quiere como si no.

Pero ¿es la sociedad la que realmente se muestra en el *colportage* cinematográfico? Esas salvaciones sentimentales, esa nobleza imposible, esos jóvenes y pulidos *gents*, esos monstruosos estafadores, criminales y héroes, esas morales noches de amor que terminan en inmorales casamientos ¿existen realmente? Sí que existen: léanse los anuncios generales. No hay kitsch que la vida misma no supere. Las muchachas de servicio no necesitan los epistolarios de amor, sino que, al contrario, son éstos los que han sido compuestos según las cartas de las muchachas de servicio, y hay jóvenes que todavía se lanzan al agua cuando imaginan infiel a su novio. El *colportage* cinematográfico y la vida se corresponden habitualmente el uno a la otra porque las mecanógrafas se modelan según los modelos de la pantalla; tal vez los modelos más engañosos hayan sido robados de la vida.

A pesar de todo, no se puede negar que en la mayoría de las películas del presente esto discurre de manera inverosímil. Colorean de rosa las más negras instituciones y tienden a exagerar los rojos. No por eso dejan de reflejar la sociedad. Más bien sucede que, cuanto más incorrectamente exponen la superficie, tanto más correctas se hacen, con tanta mayor claridad se refleja en ellas el mecanismo oculto de la sociedad. En realidad, no puede darse fácilmente que una fregona se case con el propietario de un Rolls Royce; pero entretanto, ¿no es el sueño del propietario de un Rolls Royce aquel con el que sueñan las fregonas ascender? Las estúpidas e irreales fantasías cinematográficas son los *sueños diurnos de la sociedad* en donde se hace preaparición su propia realidad, en donde se forman los deseos de otro modo reprimidos. (El hecho de que, al igual que en el *colportage* literario, también en el cinematográfico los grandes contenidos objetivos se expresan desfigurados, no es óbice en este contexto.) Que los miembros de los altos estratos sociales y sus allegados no reconozcan su retrato en las películas no es ninguna objeción contra la semejanza de la fotografía. Tienen sus razones para no saber qué aspecto tienen, y si designan algo como no verdadero, tanto más verdadero será.

Incluso en aquellas películas que vagan en el *pasado* se deja reconocer el entorno actual. Éste ya no puede contemplarse siempre, porque no puede contemplarse desde todos lados; las posibilidades de alcanzar autoexposiciones no escandalosas son limitadas, mientras que la demanda de temas es insaciable. Las numerosas películas históricas que se limitan a ilustrar lo que fue (no, por ejemplo, como en el

*Potemkin*, el presente en vestidura histórica) no son, por su propia determinación, sino intentos de ofuscación. Dado que la puesta en imágenes de acontecimientos históricos siempre proyecta el peligro de enemistar a las fácilmente excitables multitudes con las poderosas instituciones que, de hecho, a menudo no resultan simpáticas, la cámara prefiere orientarse hacia la Edad Media, en donde se puede edificar al público sin daños. Cuanto más hacia atrás se remonta la acción, tanto más temeraria se hace la gente del cine. Se atreven a facilitar la victoria a revoluciones en trajes de época, para así hacer olvidar las modernas, y satisfacen con gusto el sentimiento de la justicia mediante la filmación de luchas por la libertad hace largo tiempo desaparecidas. Douglas Fairbanks, el caballeresco protector de los oprimidos, lucha por ellos en siglos pasados contra una dominación violenta cuya continuación de nada serviría hoy a ningún americano. El coraje de las películas disminuye en relación directamente proporcional al cuadrado de la aproximación al presente. Las apreciadas escenas de la Guerra Mundial no son ninguna huida al más allá de la historia, sino la inmediata manifestación voluntaria de la sociedad.

El hecho de que ésta se refleje más puramente en el cine que en el teatro se explica sólo por la mayor cantidad de los elementos mediadores que se han insertado entre el dramaturgo y el capital. No sólo a aquél, sino también al director teatral le parecerá como si uno fuese independiente de éste, como si se pudieran producir obras de arte sin tiempo y sin clases. Esto no se puede hacer, pero de todos modos nacen productos cuyo condicionamiento social re-

sulta más difícil de calar que el de las películas que supervisa en persona el director del consorcio. Ante todo, las representaciones luctuosas o placenteras, las revistas elevadas y las habilidades de dirección artística dedicadas a la burguesía intelectual (berlinesa), sólo en parte se encuentran aún sin quebranto en el marco de la sociedad; al final, su público lee una revista radical y regresa a su profesión burguesa con mala conciencia, para tenerla buena. Incluso las cualidades artísticas de una pieza pueden alejarla de la esfera de la sociedad. Ciertamente, los escritores son a menudo necios, y cuando por un lado rechazan la sociedad tradicional, tanto más profundamente caen, por el otro, en la trampa. (Bert Brecht, en la *Literarische Welt*, ha puesto bajo sospecha la lírica de la burguesía y, en su lugar, se ha prescrito el deporte. El deporte como fenómeno no burgués —al biógrafo de Samson-Körner no hay que envidiarle por este descubrimiento.) Prescindiendo de tales excepciones que se sustraen conscientemente a una parte de las ataduras, por lo demás, el grueso de las mamarrachadas escénicas no está obligado a responder con exactitud a los sentimientos de las comunidades teatrales y a lo existente en menor medida que las películas, de las cuales se diferencia sólo por un mayor aburrimiento.

Así pues, para explorar la sociedad actual habría que tomar confesión a los productos de sus consorcios cinematográficos. Todos ellos, sin propiamente quererlo, divulgan un poco delicado secreto. En la infinita sucesión de películas retorna una y otra vez una cantidad limitada de motivos típicos; muestran cómo la sociedad desea verse a sí misma. El conjunto de los motivos cinematográficos es al mismo

tiempo la suma de las ideologías sociales que pueden ser desencantadas mediante la interpretación de estos motivos.

La serie *Las pequeñas dependientas van al cine* está dispuesta como un pequeño álbum de modelos cuyos casos escolares se someten a la casuística moral.

## VÍA LIBRE

Un presidiario que ha visto días mejores va a parar, tras su licenciamiento, a un barco fluvial de propietarios de tascas, ramera, proletarios y jóvenes difíciles. Fue condenado siendo inocente. En vano busca el caído un trabajo decente; sólo una ramera se compadece de él. Entonces salva en el zoológico a una dama en un coche al que se le han desbocado los caballos –la hermana de un fabricante que, en agradecimiento, le coloca en su empresa. El capacitado tiene ahora la vía libre. Sus rendimientos encuentran reconocimiento, su inocencia resulta probada. Después de que la furcia ha muerto de tisis a su debido tiempo, se promete en traje de etiqueta con la hermana salvada. –Un caso típico en la pantalla, que da fe de las convicciones sociales del mundo de hoy. Éste, a través de tomas de estudio de fidelidad naturalista de interiores de edificio trasero, se representa la necesidad que conduce a algo distinto del auténtico crimen social, y se pasea sin prejuicios entre aquellos estratos discriminados que suministran tan cautivadores motivos cinematográficos. Los motivos, obviamente, están tamizados. Se evita la alusión a la diferencia de clases, pues la sociedad está demasiado

convencida de su categoría primera como para poder acceder a la conciencia de la condición efectiva de su clase. Se evita la referencia a los obreros que, por medios políticos, quieren escapar a la miseria tan conmovedoramente expuesta por los realizadores. En las películas en las que se pretende fotografiar la vida, los trabajadores son formales peones camineros y patriarcales capataces; o bien, si es que han de estar insatisfechos, han padecido un infortunio privado, con lo que se olvida tanto más fácilmente el infortunio público. Como objeto de enternecimiento se prefiere al lumpenproletariado, que se encuentra políticamente desamparado y contiene elementos de mala reputación que parecen hacerle merecer su destino. La sociedad reviste de romanticismo los lugares de la miseria, a fin de eternizarlos, y en ellos descuenta su compasión, porque aquí no cuesta un penique. Es muy compasiva, la sociedad, y quisiera desembarazarse de sus excedentes para tranquilidad de su conciencia; dando por supuesto que pueda permanecer como está. Por simpatía tiende la mano a uno u otro de los que se hunden y le salva llevándolo hasta su altura, que considera de altura. Así se procura el guardaespaldas moral sin que la clase inferior deje de mantenerse abajo y la sociedad de ser sociedad. Al contrario: la salvación de personas individuales impide, por fortuna, la salvación de la clase entera, y un proletario promovido hasta el salón garantiza la continuidad de muchos locales de mala fama. La hermana del fabricante visitará más tarde, con su hombre salvado, su local de mala fama. Quizás ambos salven de nuevo a alguna persona. No es de temer que los proletarios se extingan por ello. Las peque-

ñas dependientas se abren insospechados accesos a la miseria de los hombres y a los bienes de arriba.

## SEXO Y CARÁCTER

Una joven y bonita muchacha se ha metido en la cabeza granjearse la voluntad de su acomodado primo. Se pone unos pantalones, se hace contratar como ayuda de cámara y en adelante se mueve como un ser ambiguo en situaciones unívocas. Entre bochornoso y homosexual sólo hay cuartos de tono<sup>1</sup>. Para averiguar la verdadera naturaleza del mozo, el patrón penetra en la habitación de servicio. La muchacha semidesnuda –arriba librea, abajo picantes braguitas– se ha escondido bajo la colcha. El escrupuloso caballero tira de ella, comenzando por los pies, lenta y sistemáticamente. Todo por amor. Finalmente, espousales. El patrón es rico. Antes de que se le aparecieran sospechosas las caderas del ayuda de cámara, había mantenido una *liaison* nacida en un café danzante. Los cafés danzantes no van a la zaga, en cantidad e importancia, de las iglesias de los pasados siglos. Ni película sin café danzante, ni smoking sin dinero. De otro modo, las damas no se pondrían ni se quitarían los pantalones. La empresa significa erotismo, la ocupación con su vida. La vida es un hallazgo de los acomodados, a quienes los no acomodados emulan con su mejor impotencia. Dado que el sosteni-

---

<sup>1</sup> Juego de palabras entre *schwül*, bochornoso, y *schwul*, homosexual.

miento de la sociedad estriba en el interés de los círculos de propietarios, éstos deben prohibirse la reflexión sobre ella. Con la ayuda de su dinero consiguen olvidar la existencia para la que bregan a lo largo del día durante su tiempo libre. Viven. Se compran una diversión que permite esfumarse al órgano del pensamiento porque requiere plenamente de los otros órganos. Si el Estado hubiera de subvencionar la visita al bar, ya no se alegrarían tanto. Muchachas que se disfrazan de ayudas de cámara, y señores cuya meta final se encuentra bajo las colchas al alcance de la mano, que no llegan a malos pensamientos, que son buenos. Podrían llegar a ellos por aburrimiento. Para suprimir el aburrimiento que conduce a la diversión que genera, hasta el amor se le añade. ¿Por qué lo hace la muchacha? Porque ama al amo. Contra el amor se viene abajo todo reparo según el juicio de la sociedad que lo ha perdido. Por eso desde el dominio terrenal del bar hace florecer fieles juramentos entre existencias que no se dan, y desde el ambiente de la revista hace aparecer como por ensalmo apoteosis de esponsales cuyo brillo no es moco de pavo. La luz que irradian es tan festiva, que los hombres ya no desean apenas que de la sociedad pudieran alzarse otras luces. En particular, cuando el amor está financieramente asegurado. En la oscuridad de la sala, las pobres pequeñas dependientas cogen la mano de su acompañante y piensan en el próximo domingo.

Una criada de servicio en un mísero hotel del territorio oriental de la Guerra Mundial, que precisamente acaba de ser tomado por los rusos, esconde a un oficial austríaco rezagado. El general ruso, que se ha acuartelado en el hotel, acosa a la criada con solicitudes lascivas. Ella resiste; por patriotismo. Pronto regresan los austríacos y, bajo los sonos de la *Marcha Radetzky*, el oficial y su salvadora son homenajeados ante la tropa reunida. (Matrimonio de guerra a la vista.) –En otra ocasión, una valiente prusiana-oriental, durante la ocupación enemiga, salva a su hijo (igualmente oficial); éste consigue a su valiente prima como esposa. Las escenas de batalla están más decentemente cortadas que los actos heroicos uniformados. –Estas películas militares y de guerra, que se parecen entre sí como un pelo a otro, refutan contundentemente la afirmación de la convicción fundamental, materialista, del mundo de hoy. Demuestran, cuando menos, que ciertos círculos muy influyentes están interesados en sustituir el materialismo, al que ellos mismos rinden homenaje, por una actitud heroica de los otros. De hecho, esos círculos sólo pueden alcanzar sus fines, que tal vez provocan nuevas guerras, cuando las masas todavía débilmente contaminadas por la revolución vuelvan a sanar moralmente: cuando sobre la ganancia de placer que la guerra trae en condecoraciones y en doncellas sean olvidados sus espantos; cuando de nuevo vaya creciendo un linaje que no quiera saber para qué lucha, para tanto más lleno de honra vencer y perecer. En favor del propósito moral de las películas habla el hecho de que admiten incluso la hu-

manidad de los enemigos. El general ruso que ha puesto la vista en la patriota es un hombre de bien. La estima del antagonista hace de la guerra un absurdo. Ésta es exactamente la intención de sus productores; pues de este modo debe ser soportada como una necesidad inexplicable. Sólo cuando el pueblo considera la muerte del héroe como un destino carente de fundamento lo experimenta en términos éticos. Las películas bélicas sirven a la educación del pueblo. Le sirven oportunamente sólo con los productos al estilo del *Fridericus Rex*, en los que, por iniciativa de los mismos círculos influyentes de siempre, se vuelve a administrar al público un rey con el que puede entusiasmarse más que con sus líderes reales, que sacan provecho del entusiasmo. El buen Sombart, que en un escrito sobre la guerra llamaba héroes a los alemanes y comerciantes a los ingleses, ha errado tan profundamente como sólo un profesor puede hacerlo. Los héroes cinematográficos de todos los países se aúnan en el jefe de propaganda de los comerciantes de sus respectivas naciones. Las pequeñas dependientas sólo a duras penas pueden defenderse del brillo de las marchas y los uniformes.

## LOS TROTAMUNDOS

La hija de un fabricante de motores de avión emprende una carrera aérea alrededor de la Tierra al objeto de demostrar la eficacia de los motores paternos. Un competidor, al que ha dado calabazas, trata de detenerla a lo largo de todo el trayecto. Un joven, al que ciertamente no dará

calabaza alguna, le proporciona ayuda a lo largo de todo el trayecto. Con el trasfondo de la India, la China, el Océano Pacífico, América, se desarrolla el amor con velocidad, y la velocidad con el amor. La voladora aparece siempre ataviada con el traje correspondiente a cada país. Como colofón, triunfo y esponsales. –En otras películas, los esponsales tienen lugar en los lagos del norte de Italia; también España es país adecuado (la elección de los países está sujeta a los caprichos de la moda). Todo esponsal está enlazado al uso ininterrumpido del coche propio. –He viajado por todo el mundo para llegar a mí mismo, asegura el conde Keyserling en su *Diario de viaje de un filósofo*. La sociedad, sin embargo, no llega a sí misma a través de sus viajes; es obvio que, a diferencia del conde, viaja precisamente para no llegar a sí. Tanto en casa como en un moderno medio de transporte: sus acciones siguen siendo las mismas por doquier. Pero la modificación de los accesorios paisajísticos distrae de la mendacidad de los acontecimientos sociales, cuya monotonía queda olvidada en la aventura del viaje. La aviadora, que en la India sale airosa de todos los peligros, se ofrece como una criatura sencillamente indigente; nadie piensa ya en aquella transacción de capital en Berlín que le ha impulsado al viaje. El viaje es una de las grandes posibilidades que tiene la sociedad de mantenerse en un estado continuado de ausencia del espíritu que le preserva de confrontarse consigo misma. Ayuda a la fantasía en los caminos errados, cubre el panorama con impresiones, lleva a las magnificencias del mundo, de tal modo que no se repara en su fealdad. (El incremento del conocimiento del mundo que aporta sirve para la transfiguración del sistema existen-

te en el que es adquirido.) Muchos grandes de la sociedad que pueden permitírsele se sienten verdaderamente hombres durante las vacaciones en St. Moritz; si están en St. Moritz, es sólo para llamarse a engaño acerca del hecho de que no son nadie. También los estratos inferiores de la población, que han de quedarse en casa, son enviados allí. Las revistas ilustradas esparcen sobre ellos imágenes de todos los países; y para quién volaría la voladora, si no para ellos. Pues cuanto más viajan, tanto menos reconocen algo. Cuando todos los escondrijos geográficos hayan sido fotografiados, la sociedad habrá quedado plenamente cegada. A las pequeñas dependientas les gustaría prometerse en la Riviera.

#### EL CORAZÓN DE ORO

Un joven gran comerciante berlinés, eficaz organizador, empresa de primera, visita a un amigo de negocios de su padre, vienés, cuya empresa –en la negligencia austríaca– camina hacia la ruina. Espantado, el huésped querría volverse, si no fuera porque la hija del amigo de negocios, una dulce muchacha vienesa, no le hubiera explicado que hay algo más que organización: las olas del Danubio y el vino nuevo. El joven berlinés descubre feliz su corazón aún por utilizar. Sanea la empresa, que pronto volverá a producir beneficios, y gana la muchacha para su aprovechamiento en el hogar –incluso sin primeros planos sería creíble lo ocurrido. Ya sea en la ciudad de los sueños de vals o en las bellas playas del Neckar: en cualquier región que no sea de

hoy pierden y encuentran los ricos su corazón. No es cierto que carezcan de corazón; la película refuta lo que la vida quiere hacer creer. Aparte de la empresa, en donde es indudable que el corazón no se hallaría en su justo lugar, lo tienen por doquier en el sitio incorrecto. Rebosan de corazón donde menos importa, y si no pueden hacerlo con frecuencia, como quisieran, es sólo porque sus sentimientos se disipan tan antieconómicamente en asuntos privados, que las existencias se les agotan una y otra vez. Se tiene que haber experimentado la suavidad y la ternura del joven berlinés en su trato con la vienesa al pie de la torre Stephan, para concebir de una vez por todas que de su brutal comportamiento en la mesa del teléfono no cabe deducir falta de sentimentalidad. La cámara lo pone a la luz del día. Él ama realmente las operetas, ansía realmente un rincón idílico en donde poder abrir sin estorbos su pobre corazón, que debe desalojar de todos los demás lugares de negocio. Si la vienesa falta en casa, si obstaculiza la intervención en la vida económica, entonces, en caso de apuro, bien se le puede colocar al gramófono. Desde las películas se puede documentar con actas que, con el aumento de la prosperidad, se multiplican sin cesar los parques naturales protegidos para el corazón. Entretanto, las pequeñas dependencias llegan al conocimiento de que su resplandeciente jefe es también de oro por dentro, y aguardan el día en que puedan recrear a un joven berlinés con sus alocados corazoncitos.

La hija de un millonario se presenta de incógnito como una muchacha pobre porque quiere ser amada puramente por su persona. Su deseo es colmado por un discreto joven, que en realidad es un *lord* empobrecido. Por un azar, antes de que él se haya explicado, oye de los millones. Retira su cortejo para no exponerse a malentendidos. Pero cuando al fin se encuentran el uno al otro, y como el dinero llama al dinero, el *lord* hereda al final incontables tesoros. –En otra película, un joven millonario vaga por el mundo como un vagabundo, porque quiere ser amado por su persona, etc. Incógnito desvelado, titubeos de la muchacha y viaje de luna de miel en comfortable yate. –Como en la noche mil y una, también el príncipe feérico de hoy en día elige la clandestinidad; sólo que el brillo del final procede de sus millones, que socialmente eclipsa a cualquier otro brillo. Una potencia gigantesca puede ser disimulada por fines útiles. Los ricos pobres, el vagabundo que no lo es: no asocian a su incógnito ningún fin en general, como no sea el de que quieren ser amados por su persona, etc. ¿Por qué no tiran el dinero, si es que quieren ser amados como personas? ¿Por qué no muestran que son algo que merece amarse, realizando con su dinero una buena acción? No tiran nada, no realizan ninguna buena acción. La pobreza fingida tiene más bien el sentido de empujar la felicidad de la posesión hacia una clara luz jupiterina, y el anhelo de ser desinteresadamente amado no es sino un sentimentalismo destinado a la falta de verdadero amor. Pues el amor verdadero es interesado, está interesado en

que su objeto valga algo. La hija del millonario podría sentirse incómoda si un amante la pretendiese por un interés verdadero. Por ello disimula los millones que se le adhieren y se procura, al precio ruinoso del mercado abierto, un hombre cuya inauténtica utilidad consiste en que cae en la trampa de una muchacha sin millones y que sin millones no es nada. Pero lo que importa es el hombre, no la riqueza, enseñan los moralistas entre los ricos. El ser humano, según se deduce de los documentos cinematográficos, es una muchacha que baila bien el charleston, y un joven que entiende igual de poco. El amor entre seres humanos, es decir, entre dos bagatelas privadas, no es por tanto superfluo, sino que sirve a la justificación de la propiedad, que no actúa tan excitantemente en los desposeídos cuando posee gente que puede demostrar, mediante el llamado amor, que los posee como seres humanos. Los cuentos de hadas han perdurado, pero el motivo del incógnito se ha invertido. El auténtico Harun al Raschid se abandona anónimamente entre los hombres a fin de poder reconocerlos con independencia de la propiedad, y para revelarse finalmente como su juez. El moderno Harun al Raschid se expone con independencia de su propiedad a fin de, en este anonimato, ser reconocido como un Algo, y para finalmente descubrirse como lo único que es: su propiedad. Cuando las pequeñas dependientas son abordadas hoy en la tarde por un extraño caballero, lo toman por uno de los famosos millonarios de las revistas ilustradas.

## TRAGEDIAS CALLADAS

Un banquero cae tan torpemente en quiebra, que por decencia se suicida. Del activo de la quiebra forma parte una hija. A causa de su carencia de medios y de su carrera, el teniente que la ama debe, por desgracia, renunciar al camino hacia el registro civil. En adelante, ella gana su pan como bailarina bajo nombre artístico. El teniente, que hace largo tiempo que se ha arrepentido de su renuncia, se vuelve a encontrar con la muchacha tras años de búsqueda en vano, y quiere finalmente unirse a ella. Para la conclusión feliz sólo se necesitaría la solicitud de dimisión que él ya tiene planeada. Pero la abnegada bailarina se envenena para, mediante su muerte, forzar al amado a pensar sólo en su carrera. Con ánimo melancólico se encuentra al oficial, de civil, junto al féretro. —No tiene por qué ser un teniente; también en otras profesiones la carrera depende del lote de los ricos. De ello nacen tragedias que no lo son, como ésta. El hecho de que parezcan tragedias es lo indicado en interés de la sociedad. Cuando una mujer se mata para que pueda un hombre llegar a la cima, queda garantizada la inmutabilidad de las instituciones sociales. Son elevadas al rango de leyes eternas, porque son seres humanos los que sufren la muerte por mor de ellas, lo que recuerda a los dramas trágicos en cinco actos. Los consorcios cinematográficos saben (o no saben) por qué venden tales fallecimientos. La muerte que confirma el poder de las instituciones dominantes impide la muerte al servicio del combate contra ellas. Para hacer ésta imposible, es aquélla enaltecida. La enaltecen, sin embargo, distribuyendo como tragedia lo que no es sino falta

de conocimiento y, en el mejor de los casos, una desgracia. La nobleza de ánimo que la bailarina pretende demostrar mediante su muerte voluntaria es un despilfarro sentimental cultivado por los estratos superiores, puesto que sustrae fuerzas al sentimiento de la injusticia. Hay muchos hombres que se sacrifican con ánimo noble porque son demasiado indolentes para rebelarse; se derramarán abundantes lágrimas que sólo fluyen, porque muchas veces llorar es más fácil que reflexionar. Las tragedias de hoy en día son las que, para el mantenimiento de lo existente, versan sobre los asuntos privados con mala salida, metafísicamente ataviados por la sociedad. Cuanto más fuertes son las posiciones de poder de la sociedad, tanto más trágicamente se comportan debilidad y estupidez, y es cierto que con cada nuevo acuerdo internacional de la industria pesada se elevará la cuenta de bailarinas suicidas. El público está tan conmovido por los fenómenos de intoxicación entre los que brega, que ya no quiere en absoluto expulsar el veneno. Sólo el esfuerzo en pos de la desintoxicación de la sociedad podría, por tanto, llamarse trágico. Furtivamente se enjugan los ojos las pequeñas dependientas, y rápidamente se empolvan, antes de que vuelva la claridad.

## DURO EN EL LÍMITE

Muchas veces las películas se hacen dementes. Presentan rostros espantosos, arrojan imágenes que muestran la verdadera faz de la sociedad. Por fortuna, están sanas en el núcleo. Los arranques esquizofrénicos duran sólo unos ins-

tantes, el telón baja de nuevo y todo discurre normalmente como antes. Puede suceder que una muchacha de provincias vaya a Berlín con su adorador, un joven torpe. Dado que es una belleza, un director general la introduce como estrella de revista y le proporciona un puesto al mozo. Sería un mal hombre de negocios si no quisiera embolsarse la recompensa en moneda corriente. La muchacha, sin embargo, le rechaza, empaqueta a su mozo y vuelve la espalda a la sucia economía de protección. (El autor de la película es un literato.) ¿Una puesta al desnudo de los usos sociales? El productor de la película merecía la quiebra, pues nada resulta al público tan desmoralizador como el descubrimiento de acciones inmorales que tienen validez oficial mientras que son ejercidas en secreto. El peligro cambia de rumbo en el último minuto por el hecho de que el director general cambia de parecer; viaja tras la inocente parejita, la cual, tras su declaración de renuncia, accede con gusto a acompañarle de vuelta. Para limpiar hasta hacerla relucir la economía de la protección, tienen que existir también directores generales como éste. (El autor es un literato.) –Aún más drástico es el caso siguiente. El rey de un pequeño y empobrecido país del sur se ha llevado a casa desde París una amante que un millonario americano deseaba tener entre sus posesiones. Para conseguirla, el millonario compra a las masas populares, descontentas, y corrompe al general del rey. Rápidamente es escenificada una insurrección patriótica. Entran en acción las ametralladoras, en las calles y plazas yacen los cadáveres en pictórica dispersión. El general puede anunciar al millonario que, una vez capturado el rey, la muchacha ha sido liberada; se encuentra

ante su socio capitalista en la actitud servil de un ayuda de cámara. Así pues, ¿golpes de Estado y baños de sangre ocasionados por iniciativa del gran capital? La película está loca. Describe los acontecimientos tal como efectivamente discurren, en lugar de mantenerlos en la dignidad que los hace posibles. Gracias a Dios que la película vuelve a brillar enseguida con las mejillas rojas. El efecto, el americano es en verdad un buen hombre que posee sus millones con todo derecho. Tras enterarse de que la parisina le es fiel a su amado, libera al ex-rey de su cautiverio y envía a la feliz pareja de viaje de bodas. El amor es más fuerte que el dinero, si es que el dinero debe granjearse simpatías. Las pequeñas dependientas se habían alarmado. Ahora pueden respirar tranquilas.

(*Frankfurter Zeitung*, 11-19/3/1927, con el título  
*Film und Gesellschaft* [Cine y sociedad])

## PUBLICIDAD LUMINOSA

LA *publicidad luminosa* se eleva en un cielo en donde ya no quedan ángeles, pero que no es sólo el de los negocios. Apunta más allá de la economía, y eso que se llama publicidad se convierte en iluminación. Esto es lo que sucede cuando los comerciantes se embarcan en los efectos luminosos. La luz sigue siendo luz y, si acaso llega a irradiar en todos los colores, justamente entonces rompe las vías que le han sido preasignadas por sus comitentes. Unas letras multicolores como anuncio de una blanca colada no remiten totalmente al asunto de que se trata, ni siquiera cuando cubren cinco plantas. En el imperio de las bombillas, la competencia del jefe de publicidad es limitada, y las señales que comunica cambian su sentido de manera subrepticia. Así, la yuxtaposición de tiendas genera un hormigueo de luces cuyo deslumbrante desorden no es puramente terrestre. En este hormigueo se pueden reconocer aún signos y escritos, pero esos signos y escritos están aquí relevados de sus fines prácticos; su ingreso en lo multicolor los ha despedazado en fragmentos brillantes que se articulan según leyes diferentes de las habituales. La lluvia fina de los

anuncios que sacude la vida económica se convierte en constelaciones en un cielo extraño.

Grandes estrellas infantiles se encienden las unas sobre las otras, blancas y amarillas, hasta la Vía Láctea. Desaparecen y, en su lugar, un destelleante surtidor se eleva en las alturas. Desaparece, y se produce un luminoso temblor, y a partir de ese temblor se forma una figura múltiplemente articulada, el nombre de la empresa, legible en dirección vertical. Recubierto de finos filamentos, permanece unos instantes y desaparece. *La torre Eiffel.*

Hay que verla desde la plaza de la Concordia, que recuerda el mar de Capri, en donde, por la noche, las linternas de las barcas de los pescadores se confunden con las estrellas. Entre sus incontables puntos luminosos, sólidamente anclados, se mueven otros tantos también incontables, bandadas de automóviles cruzan sin cesar la gigantesca bacía. Una y otra vez reaparecen en ella las estrellas blancas y amarillas –que parecen las ordenadas decoraciones de pueblos semicivilizados–, las fuentes manantiales y los juegos de letras; una formidable pancarta de fiesta que contradice toda experiencia astronómica. En su retaguardia, en un vasto recinto, en un espacio nebuloso en donde apenas se distinguen ya las casas y las calles, se enciende la publicidad luminosa en París.

Sus modelos son tan gentiles como las maneras en este país. Son casi como un movimiento espontáneo; predominan las líneas arqueadas, las suaves curvas, casi modernistas. Ciertamente, lo que se pretende es elogiar, se hacen llamar las bombillas y los tubos para entusiasmar, pero hay

también una convención, un sentimiento heredado y aprendido acerca del cómo de la comunicación. Contando con este sentimiento, se incluye frecuentemente el lila. Éste mitiga el rojo chillón, acompaña de buen grado madejas de verde, y no raramente se gusta solo, de un modo suave. Su tarea es femeninamente mediadora, de ella emana un encanto como de violetas. Con este lila, por lo pronto, se rodean de trenzados las durezas de los métodos comerciales americanos allí donde tratan de introducirse. Lo *chic* domina en la tierra, y en el cielo los anuncios.

Fuego de artificio coagulado y ornamento convertido en flujo: es así como arde la publicidad luminosa sobre los grandes *boulevards*. Jungla de colores, rugidos desde las cimas y serpientes azuladas que se agitan jugando a perseguirse. Se deslizan a través de collares de perlas y cadenas de granadas que cuelgan de alturas inalcanzables. Centellea una corona bajo la cual se extiende el cabo de un cable; incluso se conservan los viejos pedazos del fasto. Como indicadores del camino se instalan flechas con colas emplumadas, pero señalan en todas direcciones y quizá sólo están ahí para extraviar. Para penetrar en este bosque de cuento de hadas hay que contar con un favorable asidero.

Nombres en pie y nombres yacentes son los que pueblan esta selva centelleante. Grandes y pequeños, anchos y estrechos; hay que izarse hasta ellos como en una escala de cuerda o, bajo peligro de muerte, brincar de letra en letra. La diferencia de sus dimensiones expulsa de ellos toda significación; sólo se conservan los rasgos individuales de las imágenes de las palabras. La O circula en reatas de tres;

ávida de gloria se planta la M en la oscuridad. Los elementos del lenguaje conocido se reúnen en composiciones cuyo sentido no se puede ya descifrar.

La inconstancia es su rasgo esencial. Palpitan apresuradamente y se interrumpen, las superficies se confunden. Una y otra vez vuelven a empezar las manifestaciones, como si no se las hubiera reiterado ya lo suficiente. Allí donde, abajo, unos relojes hacen tic-tac, arriba se deshacen los redondeles, y las glorias sobre las ropas de la tarde son una película bajo la lluvia. Aquí no se puede deambular como en los bulevares, pues a cada momento las figuras se dispersan disparadas, y en su imagen jeroglífica nadie se reconoce. Finalmente, uno se sentiría abandonado bajo un cielo extraño. Sólo las configuraciones geométricas lucen como ídolos a un lado del camino: círculos, cuadrados y ondulaciones.

En una mesa de bar en el barrio obrero de Grenelle se acucillan tres gramófonos con los altavoces orientados hacia la entrada. Sus gargantas están cubiertas con bombillas, y mientras gritan desde las cajas, el esputo luminoso gira batiendo en las cavidades. La armonía del traqueteo y los reflejos multicolores no podría ser más perfecta.

Un único altavoz de esta clase es la Rue Pigalle, esa gran calle de la alegría de *Montmartre*, donde los americanos pagan caras sensaciones baratas. Aquí dominan al alza la ebriedad y la concupiscencia. Al carecer de contornos, se dejan traducir al lenguaje de las luces artificiales con mayor facilidad que las corbatas o los paraguas. Así, ciertamente, el vértigo de los colores no sólo significa la laxitud respecto a lo animal, sino que es también su respuesta. A su través quedan disueltos nombres y significados; el mis-

mo aire disuelto se vuelve a encontrar en las deslumbrantes coloraturas. El brillo multicolor, que descompone toda unidad asible, confirma la naturaleza fragmentaria del impulso aventurero.

Los anuncios luminosos de este barrio son incendios mecánicos que tiemblan de sensualidad venal. Las diagonales de bengalas que se cruzan bajo un baldaquín apuntan claramente al mismo centro hacia el que fluyen aquí todas las corrientes, y la rueda de molino del *Moulin Rouge* que gira allá arriba no muele grano alguno. Manda el rojo; está en su sitio. Se cree oír el chirrido de las bolas luminosas que se amolan unas en otras; ruedan sin parar en torno a un cartel cuyo suave brillo tiene el sabor de los helados variados de los vendedores callejeros. En medio de estos *simili* ornamentales flota el vitral de una iglesia, delicias coloreadas en un estrecho círculo; tras ella no se reza. Este balbuceo es tan insistente, que vela el cielo. Desde allí arriba mira riendo una cabeza de niño que acaba de lavarse. Con un jabón recomendado.

Traspasada de rayos, la *masa humana* se revuelca siempre nueva en la zona ardiente. Pero ni es manejada por los ornamentos, ni se demora en el reluciente absurdo del fuego de artificio cautivo. Sin perturbarse, sigue su camino. Mientras que, provista de relojes, bastones, corbatas, se empuja hacia delante, sus propiedades chispean sobre ella en signos y escritos que surgen ante un cielo extraño para finalmente desaparecer en él.

(*Frankfurter Zeitung*, 15/1/1927)

## EL ORNAMENTO DE LA MASA

*Die Linien des Lebens sind verschieden,  
Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen,  
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen  
Mit Harmonien und ewigen Lohn und Frieden.<sup>1</sup>*

Hölderlin

### 1

EL lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes que a partir de los juicios de la época sobre sí misma. En cuanto que expresión de tendencias históricas, estos últimos no son un testimonio convincente de la constitución global del período. Las primeras, a causa de su inconsciencia, preservan el acceso inmediato al contenido básico de lo existente. Y, a la inversa, su importancia está vinculada a su conocimiento. El contenido básico de una época y sus impulsos inadvertidos se aclaran mutuamente.

---

<sup>1</sup> “Las líneas de la vida son distintas, / Como los caminos y los confines de las montañas. / Lo que somos aquí, un dios puede allá completarlo / Con armonías, paz y recompensa eterna.” (*Las líneas de la vida*).

En el campo de la cultura del cuerpo, que cubre incluso las revistas ilustradas, ha tenido lugar un silencioso cambio de gusto. Su primera manifestación son las *tiller girls*. Estos productos de las fábricas americanas de entretenimiento no son ya muchachas individuales, sino complejos de muchachas sin solución de continuidad cuyos movimientos son demostraciones matemáticas. Mientras que en el teatro de revista se condensan en figuras, en suelo austral o indio, por no hablar de los Estados Unidos, desarrollan siempre, en el mismo *Estadio* abarrotado, programas de idéntica exactitud geométrica. Hasta el más apartado lugar en donde aún no han penetrado es informado al respecto a través de los noticieros cinematográficos semanales. Una mirada a la pantalla enseña que los ornamentos consisten en miles de cuerpos, de cuerpos asexuados en traje de baño. La multitud que se reparte en los graderíos aclama la regularidad del modelo que dibujan.

Hace tiempo que estas exhibiciones, en las que no sólo intervienen *girls* y habituales de los estadios, han desarrollado una forma consolidada. Han alcanzado un reconocimiento *internacional*. El interés estético se vuelve hacia ellas.

El soporte de los ornamentos es la *masa*, y no el pueblo; cuando éste forma figuras no cuelgan en el aire, sino que se desarrollan a partir de la comunidad. Una corriente de vida orgánica se estremece desde los grupos fatalmente unidos hacia sus ornamentos, que aparecen como un poder mágico y, por ello, tan cargados de significado, que no se

dejan diluir en simples estructuras lineales. Incluso los marginados de la comunidad, que se saben personalidades singulares con alma propia, fracasan en la cultura de los nuevos modelos. Si ingresaran en el sistema, el ornamento no pasaría por encima de ellos. Sería una composición cromática que no podría ser calculada hasta el final, puesto que sus puntas se hincarían como las púas de un rastrillo en los estratos anímicos intermedios que restasen. Los modelos del estadio y de los cabarets no delatan en absoluto esta procedencia. Son compuestos de elementos como piedras de un edificio, y nada más. En la erección de un edificio, lo que importa es el formato de las piedras y su cantidad. Es la masa la que se pone en juego. Sólo en cuanto que miembros de la masa, y no como individuos que creen estar formados de dentro a afuera, son los seres humanos fracciones de una figura.

El ornamento es *un fin en sí mismo*. También la danza producía ornamentos que se movían a manera de un caleidoscopio. Pero éstos, tras desprenderse de su sentido ritual, eran cada vez más la configuración plástica de la vida erótica, que los impulsaba desde sí y determinaba sus rasgos. Por el contrario, el movimiento masivo de las *girls* se da en el vacío, como un sistema lineal que carece ya de significado erótico, sino que, en todo caso, designa el lugar de lo erótico. Las constelaciones vivientes de los estadios carecen asimismo de la significación de las evoluciones militares. Por muy regulares que resultasen, su regularidad era estimada como un medio para un fin; las marchas militares provenían de los sentimientos patrióticos, que despertaban la fibra sensible de los soldados y los súbditos.



Las constelaciones no significan otra cosa que ellas mismas, y la masa sobre la que se levantan no es una unidad ética, como la compañía en un ejército. Las figuras ni siquiera han de agradar como accesorio ornamental de la disciplina gimnástica. Las unidades de *girls* se entrenan, más bien, para producir una infinidad de líneas paralelas, y el entrenamiento de masas humanas más amplias resultaría idóneo para la obtención de un modelo de insospechadas dimensiones. Al final, lo que queda es el ornamento para cuya clausura se vacían las estructuras portadoras de sustancia.

El ornamento no es algo pensado conjuntamente por las masas que lo realizan. Tan lineal es, que ninguna línea sale de las partículas de la masa hasta alcanzar la figura entera. Se asemeja a las *vistas aéreas* de paisajes y ciudades en que no se desarrolla desde el interior de lo que se da, sino que aparece por encima de ello. Tampoco los actores de teatro aprecian la imagen escénica en su conjunto, pero participan conscientemente de su construcción, así como tampoco para los figurantes del ballet queda manifiesta la figura ante aquel que la presenta. Cuanto más se deshace su conjunto en algo meramente lineal, tanto más se sustrae a la inmanencia de la conciencia de quienes lo configuran. De este modo, sin embargo, no sólo no es alcanzado por la mirada más decisiva, sino que nadie lo divisaría de no sentarse ante el ornamento esa multitud de espectadores que a nadie representa y que se comporta estéticamente respecto a aquella mirada.

El ornamento que se desprende de sus portadores hay que concebirlo *racionalmente*. Consiste en grados y círcu-

los tal como los que se encuentran en los libros de geometría euclidiana; también se incluyen configuraciones elementales de la física, ondas y espirales. Quedan excluidas las proliferaciones de formas orgánicas y las irradiaciones de la vida anímica. Por lo demás, las *tiller girls* ya no se dejan calificar como seres humanos; los libres ejercicios de masas no son emprendidos nunca por el cuerpo enteramente sustentado, cuyas curvaturas se resisten a la comprensión racional. Brazos, muslos y otras partes del cuerpo no son sino elementos mínimos integrantes de la composición.

La estructura del ornamento de masa es un reflejo de la situación actual en su conjunto. Dado que el principio del proceso de producción capitalista no proviene puramente de la naturaleza, debe hacer estallar los organismos naturales que son para él medios o centros de resistencia. Comunidad del pueblo y personalidad desaparecen cuando lo que se reclama es calculabilidad; en cuanto que partícula de la masa, el hombre sólo puede, sin dificultad, trepar estadísticamente encuadrado y servir a las máquinas. El sistema, indiferente ante la especificidad de las configuraciones, conduce por sí mismo al borrado de las particularidades nacionales y a la fabricación de masas de trabajadores que se puedan emplear con regularidad en cualquier punto del planeta. —Como el ornamento de masas, el proceso de producción capitalista es un fin en sí mismo. Las mercancías que pone en circulación no están realmente producidas para ser poseídas, sino a causa del beneficio, que se quiere ilimitado. Su crecimiento está ligado al de la empresa. El productor no trabaja para una ganancia privada —en

los Estados Unidos, los excedentes se llevan a los asilos del espíritu, como las Bibliotecas o las Universidades, en donde se hace madurar a los intelectuales que a través de su posterior actividad reembolsan con interés compuesto el dinero adelantado-, el productor trabaja para el engrandecimiento de la empresa. El hecho de que produzca valores no sucede por mor de esos valores. Si el trabajo podía antes valer, en cierta medida, para su fabricación y su uso, éstos se han convertido ahora en efectos secundarios al servicio del proceso de producción. Las actividades en él implicadas han quedado desposeídas de su contenido sustancial. -El proceso de producción discurre manifiestamente en lo oculto. Cada uno despacha a su presa en la cinta rodante, ejerce una función parcial sin conocer el todo. Como el modelo del estadio, así se ofrece la organización sobre las masas, una figura monstruosa sustraída por su autor a los ojos de sus portadores y que apenas le tiene a él mismo como espectador. -Ha sido diseñada según unos principios racionales de los que el taylorismo no ha hecho sino extraer la última consecuencia. Las piernas de las *tiller girls* corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intenta computar también ciertas disposiciones mentales por medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante.

Los cultivados, que no son todos, han tomado a mal la irrupción de las *tiller girls* y las imágenes del estadio. Lo que divierte a la multitud, lo juzgan como dispersión. Pero, en contra de su opinión, la complacencia *estética* en los movimientos ornamentales de masas es *legítima*. De hecho,

forman parte de esas aisladas configuraciones de la época que prestan forma a un material previamente dado. La masa que en ellos se organiza ha sido extraída de las oficinas y las fábricas; el principio formal que las modela las determina también en el ámbito de lo real. Cuando importantes contenidos de realidad quedan sustraídos a la visibilidad de nuestro mundo, el arte debe explotar los elementos residuales que queden, puesto que una representación estética es tanto más real cuanto menos ingrese en ella la realidad exterior a la esfera estética. Por muy insignificante que sea el valor que se asigne al ornamento de masas, su grado de realidad lo ubica por encima de las producciones artísticas, que recrean unos más altos sentimientos depositados en formas pretéritas; incluso podría ser que no significase nada más.

### 3

El proceso de la historia se dirime frente a los *podere*s de la naturaleza, que en los mitos dominan la tierra y el cielo, por obra de la débil y remota razón. Tras el ocaso de los dioses, éstos no han abdicado; la vieja naturaleza, en el hombre y fuera del hombre, sigue afirmándose. Desde ella se han alzado las grandes culturas de los pueblos, que han de morir como cualquier criatura natural; sobre ese fundamento se levantan las superestructuras del pensamiento mitológico que confirma a la naturaleza en su omnipotencia. Con todas sus diferencias de estructura, que se transforma con los tiempos, siempre se detiene ante la barrera

tendida por la naturaleza. Reconoce al organismo como su modelo primigenio, se quiebra en el carácter configurado de lo existente, se inclina ante el imperio del destino; en todas las esferas refleja lo dado en la naturaleza sin rebelarse contra su permanencia. La doctrina orgánica de la sociedad que erige al organismo natural como modelo de la articulación social no es menos mitológica que el nacionalismo, que no conoce unidad más alta que la destinada por la nación.

No es en el círculo de la vida natural como se mueve la razón. Para ella, de lo que se trata es de la inserción de la verdad en el mundo. Su imperio ha sido antes soñado en los auténticos *cuentos de hadas*, que no son historias maravillosas, sino que exponen el maravilloso advenimiento de la justicia. El hecho de que *Las mil y una noches* se abriesen paso precisamente en la Francia de la Ilustración, que la razón del siglo XVIII reconociese a la razón de los cuentos de hadas como su semejante, tiene su profundo sentido histórico. Ya en épocas tempranas de la historia, la mera naturaleza es superada en los cuentos de hadas por mor de la victoria de la verdad. Los poderes de la naturaleza sucumben ante la impotencia del bien, la lealtad triunfa sobre las artes mágicas.

Puesto al servicio de la irrupción de la verdad, el proceso histórico se convierte en el *proceso de desmitologización* que provoca la reducción de las posiciones que la naturaleza vuelve siempre a ocupar de nuevo. La Ilustración francesa es un gran ejemplo de la confrontación entre la razón y las fantasmagorías mitológicas promovidas hasta en el seno de los ámbitos religioso y político. Esta confron-

tación prosigue, mientras que en el curso del desarrollo histórico podría ser que la naturaleza, cada vez más despojada de su encanto, vaya haciéndose cada vez más permeable a la razón.

4

La época capitalista es una etapa en el camino del desencantamiento. El pensamiento subordinado al actual sistema económico ha posibilitado una dominación y un aprovechamiento de la naturaleza cerrada en sí, como ningún tiempo anterior lo había logrado. Lo decisivo, sin embargo, no es que este pensamiento capacite para la explotación de la naturaleza –si los hombres fuesen sólo explotadores de la naturaleza, ésta habría vencido sobre sí misma–, sino que se hace cada vez más independiente de las condiciones naturales y abre así un espacio para la intervención de la razón. A su *racionalidad*, procedente en parte, aunque no sólo, de la razón de los cuentos de hadas, hay que agradecer las revoluciones burguesas de los últimos ciento cincuenta años, que han ajustado las cuentas con las fuerzas naturales de una Iglesia enredada en lo mundano, de la monarquía y de la condición feudal. La imparable descomposición de estos y otros vínculos mítológicos es la felicidad de la razón, pues el cuento de hadas sólo se realiza en los lugares de desintegración de las unidades naturales.

Con todo, la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada. Desde cierto

punto de vista, abandona la verdad de la que participa. *No incluye al hombre.* Ni el proceso de producción está regulado en función del respeto por él, ni la organización económica y social se construye sobre él, ni en ninguna parte en absoluto es el fundamento humano el fundamento del sistema. El fundamento humano: pues no es de eso de lo que se trata, de que el pensamiento capitalista deba cuidar del hombre como una criatura históricamente desarrollada, que deba dejarle sin dirimir como personalidad y satisfacer las exigencias de su naturaleza. Lo que los representantes de esta concepción reprochan al capitalismo es que su racionalismo violenta al hombre, y esperan con impaciencia el nuevo advenimiento de una comunidad que salve lo presuntamente humano mejor de lo que lo hace la sociedad capitalista. Prescindiendo del efecto retardatario de tales formaciones regresivas: se les escapa el núcleo mismo de la debilidad del capitalismo. *Éste no racionaliza demasiado, sino demasiado poco.* El pensamiento del que es portador se opone a la consumación de la razón que habla desde el fundamento del ser humano.

El signo del lugar en el que se encuentra el pensamiento capitalista es su *abstracción*. Hoy día, a través de su predominio se establece un espacio espiritual que abarca una totalidad de manifestaciones. La objeción dirigida al pensamiento abstracto, según la cual éste sería incapaz de concebir los auténticos contenidos de la vida, y que por ello habría de ceder ante una contemplación concreta de los fenómenos, remite ciertamente a los límites de lo abstracto, pero es precipitado formularla cuando funciona en favor de aquella falsa concreción mitológica que atisba la

meta en el organismo y en la forma. Retornar a ella sería abandonar la capacidad de abstracción que una vez adquirió el ser humano, pero no superar la abstracción misma. Ésta es la expresión de una racionalidad obstinada. Las determinaciones de contenidos de sentido que se encuentran en la universalidad abstracta –como las determinaciones del ámbito económico, social, político– no dan a la razón aquello que le pertenece. A su través no es posible pensar la dimensión empírica; de abstracciones vacías de contenido puede extraerse cualquier aplicación práctica. Por detrás de estas tajantes abstracciones yacen los conocimientos racionales singulares que responden a la peculiaridad de la situación de la que en cada caso se trata. A pesar del contenido que se les podría reclamar, éstas son concretas sólo en un sentido derivado; al menos, no son ‘concretas’ en el sentido vulgar, que reserva la expresión para las limitadas intuiciones de la vida natural. –Así pues, el carácter abstracto del pensamiento actual tiene un *doble sentido*. Desde el punto de vista de las doctrinas mitológicas, en las que la naturaleza se afirma ingenuamente, el proceder de la abstracción, tal como lo ejercen, por ejemplo, las ciencias de la naturaleza, es una ganancia en racionalidad que deteriora el fulgor de las cosas naturales. Desde la perspectiva de la razón, ese mismo proceder aparece como naturalmente condicionado; se pierde en un formalismo vacío que hace de cobertura para dejar el campo libre a la naturaleza, pues aquél no deja pasar los conocimientos racionales capaces de alcanzar lo natural. El dominio de la abstracción indica que el proceso de desmitologización no ha sido llevado hasta el final.

El pensamiento del presente se enfrenta a la cuestión de si debería abrirse a la razón o mantenerse cerrado frente a ella. No puede sobrepasar los límites que él mismo se ha establecido sin que quede esencialmente transformado el sistema económico que constituye su infraestructura; su subsistencia arrastra consigo la de éste. De tal modo, el ininterrumpido desarrollo del sistema capitalista condiciona el ininterrumpido crecimiento del pensamiento abstracto (o bien obliga al pensamiento a hundirse en una falsa concreción). Sin embargo, cuanto más se consolida la abstracción, tanto más *insuperable* sigue siendo el hombre a través de la razón. Es sometido de nuevo a la violencia de los poderes naturales cuando su pensamiento, habiendo girado a mitad de camino hacia lo abstracto, se resiste a la irrupción de los auténticos contenidos de conocimiento. En lugar de reprimir aquella violencia, el pensamiento extraviado llama a su propia insurrección en la medida en que se desliza fuera de la razón, la única que podría confrontarse con ellos y doblegarlos. El hecho de que la oscura naturaleza proteste siempre amenazante y obstaculice el advenimiento del hombre producto de la razón, es sólo una consecuencia de la desbocada extensión del poder del sistema económico capitalista.

5

Equívoco como la abstracción es el *ornamento de la masa*. Por un lado, su racionalidad es una reducción de lo natural que no deja al hombre atrofiarse, sino que, al con-

trario, si fuese realizada por completo, pondría de manifiesto su esencia en toda su pureza. Precisamente porque el portador del ornamento no figura como personalidad completa, como una armónica unificación de naturaleza y “espíritu” en la que aquélla obtiene demasiado y éste demasiado poco, se hace transparente frente al hombre al que la razón determina. La figura humana puesta en juego en el ornamento de masas ha emprendido la *mudanza* desde la expansiva magnificencia de lo orgánico y la tendencia a la configuración individual hacia aquel anonimato en el que se enajena, cuando está en la verdad y los conocimientos irradiados por el fundamento humano disuelven los contornos de la figura natural, visible. Que en el ornamento de masas la naturaleza queda desubstancializada: justamente ésta es una indicación del único estado en que se puede sostener de la naturaleza que es lo que no resiste la iluminación por medio de la razón. Así, los árboles, estanques y montañas de los viejos paisajes chinos están todavía sombreados sólo como insuficientes signos ornamentales. El medio orgánico es extirpado y las existencias restantes, desligadas, son compuestas según las leyes dadas por un saber, aun cuando temporal, acerca de la verdad; y no según las de la naturaleza. Sólo restos del complejo humano ingresan en el ornamento de masas. Su selección y conjunción en el médium estético resulta de un principio que representa a esa razón que hace estallar la forma de manera más pura que aquellos otros principios que preservan al hombre como unidad orgánica.

Cuando se considera el ornamento de masas desde el lado de la razón, se manifiesta como *culto mitológico* que

se esconde en un ropaje abstracto. La conformidad del ornamento con la razón es, por tanto, una apariencia que lo asume a semejanza de otras representaciones corporales dotadas de una inmediatez concreta. En realidad, es la crasa manifestación de la naturaleza inferior. Puede moverse con tanta más libertad cuanto más resueltamente la *ratio* capitalista queda escindida de la razón y, en el hombre, se evapora en el vacío de lo abstracto. De la racionalidad del modelo de la masa se eleva a la vez, inadvertidamente, lo natural en su impenetrabilidad. Ciertamente, el hombre como ser orgánico ha desaparecido del ornamento; pero con ello no se destaca el fundamento humano, sino que la partícula de masa que permanece se cierra frente a él como un mero concepto general formal cualquiera. Ciertamente, las piernas de las *tiller girls*, a diferencia de las unidades corpóreas naturales, vibran en paralelo, y también es verdad que los miles de espectadores en el estadio conforman una única estrella; pero esa estrella no brilla, mientras que las piernas de las *tiller girls* son la designación abstracta del cuerpo. Allí donde la razón desintegra el conjunto orgánico y rasga la superficie natural, aun cuando cultivada, allí habla, allí descompone la figura formal humana para que la verdad no dislocada, a partir de sí misma, modele de nuevo al hombre. En el ornamento de masas no ha penetrado; sus modelos están *mudos*. La *ratio* que lo produce es lo bastante poderosa para llamar a la masa y para suprimir la vida de las figuras. Es demasiado débil para encontrar a los hombres en la masa y hacer las figuras transparentes al conocimiento. En la medida en que huye ante la razón hacia lo abstracto, crece la naturaleza incontrolada bajo el

manto de la forma de expresión racional y se sirve de los signos abstractos para presentarse a sí misma. Ya no puede transformarse, como entre los pueblos primitivos y en los tiempos de los cultos religiosos, en configuraciones poderosas como símbolos. Esa fuerza del discurso signico se ha retirado del ornamento de masas bajo el influjo de la misma racionalidad que impide la quiebra de su mutismo. Así es como se da la mera naturaleza en él, la naturaleza que se resiste también frente a la concepción y la declaración de su propio significado. Es la *vacía forma racional* del culto, carente de cualquier sentido expresable, la que se expone en el ornamento de masas. Con ello se manifiesta como una recaída en la mitología, una recaída tal, que apenas puede pensarse una mayor –como una recaída que, por su parte, vuelve a denotar la cerrazón de la *ratio* capitalista frente a la razón.

El hecho de que se trata de un engendro de lo meramente natural, es confirmado por el papel que desempeña en la *vida social*. Los espiritualmente bien situados que, sin querer reconocerlo, son el anexo del sistema económico dominante, no han atisbado todavía el ornamento de masas como signo de este sistema. Niegan el fenómeno para seguir erigiéndose en organizaciones artísticas que permanecen intocadas por la realidad que se hace presente en el modelo del estadio. La masa, con la que se ha abierto paso espontáneamente, está por encima de los cultivados que la desprecian, en la medida en que reconoce sin velos los hechos en bruto. Con la misma racionalidad con la que los portadores del modelo son dominados en la vida real, se hundeen en lo corporal y perpetúan así la realidad contem-



poránea. Las canciones premiadas en la cultura del cuerpo no son hoy cantadas sólo por *un* Walter Stolzinger. Pueden ser vistas fácilmente como ideologías, pero, en cualquier caso, podría ser que el concepto de una cultura del cuerpo acoplase legítimamente dos palabras entrelazadas por su sentido. La ilimitada significación que se atribuye a lo corporal no ha de ser derivada del valor limitado que le corresponde. Se explica sólo a partir de la alianza que establece la esencia de la cultura del cuerpo, con sus campeones parcialmente inconscientes, con lo existente. El entrenamiento corporal confisca las fuerzas; la producción y el consumo irreflexivo de las figuras ornamentales apartan de la transformación del orden vigente. El acceso a la razón se hace más difícil cuando las masas en las que debería penetrar se entregan a las sensaciones que les ofrece el culto mitológico sin dioses. Su significación social no es nada menos que la de los *juegos circenses* romanos, que fueron instituidos por los detentadores del poder.

## 6

Son incontables los esfuerzos que, por mor de una esfera superior, pretenden renunciar a la racionalidad y al nivel de realidad alcanzados por el ornamento de masas. Así, la meta que persiguen los esfuerzos de la *gimnasia rítmica* en la cultura del cuerpo, más allá de la higiene personal, es la de expresar elegantes contenidos del alma a los que los docentes de la cultura del cuerpo proveen a menudo de cosmovisiones. Prescindiendo por completo de su imposi-

bilidad estética, estas estructuras aspiran a rescatar justo aquello que el ornamento de masas ha venido felizmente a delatar: la vinculación orgánica de la naturaleza con algo que las naturalezas demasiado conformistas consideran como el alma o el espíritu; es decir: la exaltación de lo corporal a través de significaciones que proceden de él y que, ciertamente, pueden ser anímicas, pero no llevan en sí huella alguna de la razón. El ornamento de masas representa la naturaleza muda carente de aquella superestructura, la gimnasia rítmica pretende confiscar incluso los estratos mitológicos superiores, y así afianza tanto más a la naturaleza en su dominio. Sirve de ejemplo para otros muchos esfuerzos igualmente desesperados de alcanzar una vida elevada a partir del ser de la masa. De la mayor parte de ellos puede decirse que reaccionan de una manera auténticamente romántica a formas y contenidos hace tiempo desmoronados por obra de la crítica, en parte justificada, de la *ratio* capitalista. Quieren encadenar de nuevo al hombre con la naturaleza con más firmeza que aquella con la que hoy le pertenece, y encuentran la anexión a lo Superior no a través de una relación con la razón todavía no realizada en el mundo, sino mediante la retirada a contenidos de sentido mitológicos. Su destino es la *irrealidad*; puesto que, cuando algún lugar en el mundo es atravesado por el resplandor de la razón, incluso la más sublime figura que pueda oscurecerla debe perecer. Las empresas que, sin tomar en consideración nuestro lugar histórico, aspiran a reconstruir una forma de Estado, una comunidad o una forma de creación artística cuyo portador es un hombre ya tocado por el pensamiento del presente, un hombre que por dere-

cho ya no existe, tales empresas no resisten al ornamento de masas en su bajeza, y el hecho de orientarse hacia ellas no supone elevación alguna sobre su banalidad superficial y vacía, sino una huida ante su realidad. El proceso conduce a través del ornamento de masas, no desde él hacia afuera. Ese proceso sólo puede avanzar si el pensamiento pone límites a la naturaleza y produce al ser humano tal como es cuando el punto de partida es la razón. Entonces cambiará la sociedad. Y entonces desaparecerá el ornamento de masas y la propia vida humana asumirá los rasgos de aquel ornamento en el que ésta se expresa en los cuentos de hadas frente a la verdad.

*(Frankfurter Zeitung, 9-10/6/1927)*

## LA FOTOGRAFÍA

*En los tiempos del país de Jauja, yo estuve allí,  
y vi Roma y el palacio de Letrán colgando de  
un hilo de seda, y a un hombre sin pies que  
adelantaba a un caballo a galope, y una espada  
de hoja tan afilada, que atravesaba un puente.*

Grimm, *Cuentos para niños y para el hogar*

1

ÉSTE es el aspecto de una  *estrella de cine*. Tiene veinticuatro años, aparece en la portada de una revista ilustrada, ante el hotel Excelsior en el Lido. Escribo esto en septiembre. Quien mirase con una lupa, reconocería la retícula, los millones de puntos diminutos que constituyen la diva, las olas y el hotel. Pero la imagen no significa esa red de puntos, sino la diva viviente, en el Lido. Tiempo: presente. El texto de acompañamiento la califica de demoníaca; nuestra demoníaca diva. A pesar de todo, ella no carece de una cierta expresión. Los cabellos cortos *à la garçon*, la seductora pose de la cabeza y las doce pestañas a derecha e izquierda –todos estos detalles concienzudamente enumerados por la cámara se encuentran correctamente emplazados en el espacio: toda una aparición. Todos la reconocen encantados, pues todos han visto ya el original en la pantalla. Está tan acertadamente reproducida, que no puede ser confundida con nadie, aun cuando quizás no sea sino la duodécima parte de una docena de *tillergirls*. Ahí está, so-

ñadora, ante el hotel Excelsior, tomando el sol de su gloria, un ser de carne y hueso, nuestra demoníaca diva, veinticuatro años, en el Lido. Estamos en septiembre.

¿Era éste el aspecto de la *abuela*? La fotografía, tomada más de sesenta años atrás, y ya una fotografía en el sentido moderno, la muestra como una *joven de veinticuatro años*. Dado que las fotografías presentan una similitud, lo mismo tiene que valer para ésta. Ha sido elaborada con cuidado en el taller de un fotógrafo galante. Pero, si faltara *la tradición oral*, la abuela no podría ser reconstruida a partir de la imagen. Los nietos saben que, en sus últimos años, ella vivía en una estrecha habitación con vistas a la ciudad vieja, y que por amor a los niños hacía bailar soldados en una bandeja de cristal; conocen una mala historia que hubo en su vida y dos sentencias verídicas que van alterándose un poco de generación en generación. *Que la fotografía represente aquella misma abuela de la que no se ha conservado sino unas pocas cosas, que acaso serán olvidadas, eso hay que creérselo a los padres, que afirman haberlo sabido por boca de su propia madre.* Las declaraciones de los testigos son inciertas. Finalmente, resulta que la retratada en la fotografía no es la abuela, sino una amiga suya que se le parecía. Pero si ya no quedan contemporáneos ¿qué hay del parecido? El modelo hace tiempo que está muerto y enterrado. Sin embargo, esta aparición entretanto oscurecida tiene tan poco en común con los rasgos que se recuerdan, que los nietos se someten, asombrados, a la necesidad de encontrar a la abuela fragmentariamente transmitida en la fotografía. Bueno, pues, así que la abuela..., aunque en realidad se trata de no importa qué joven en 1864. La mu-

chacha sonríe sin parar, siempre con la misma sonrisa, la sonrisa permanece sin dar ya muestras de la vida de la que ha sido tomada. Las muñecas en las peluquerías sonríen en este modo fijo y permanente. La muñeca no es de hoy, podría encontrarse en un museo con otras semejantes en una vitrina que llevase la inscripción: “Vestidos de 1864”. Las muñecas están allí por sus vestidos históricos, así como la abuela en la fotografía es un maniquí arqueológico que sirve como ilustración de vestidos de época. Así, pues, se iba entonces: con moños, el talle estrechamente ceñido por la crinolina y la chupa de zuavo. A los ojos de los nietos, la abuela se disuelve en detalles de la moda pasados de moda. Los nietos se ríen del vestido que se mantiene solo en el campo de batalla después de la volatilización de su portadora –una decoración exterior que ha cobrado autonomía–; ellos son despiadados, y hoy en día las muchachas visten de otra manera. Ríen, y a un tiempo rebosan de miedo. Pues, a través de los ornamentos del vestido del que ha desaparecido la abuela, creen divisar un instante del tiempo pasado, el tiempo que transcurre sin retorno. Ciertamente, el tiempo no es fotografiado como lo son la sonrisa o los moños, pero la fotografía misma les parece a ellos una representación del tiempo. Si la fotografía no les prestase duración, ellos no se mantendrían tampoco, en absoluto, más allá del tiempo puro –sino que, más bien, sería el tiempo el que se crearía imágenes a partir de ellos.

“De los comienzos de la amistad entre Goethe y Carlos Augusto”. –“Carlos Augusto y la elección del coadjutor de Erfurt, 1787”. –“Visita de un bohemio a Jena y Weimar” (1818). –“Recuerdos de un bachiller en Weimar” (1825-1830). –“Relato de un contemporáneo sobre la ceremonia Goethe en Weimar, el 7 de noviembre de 1825”. –“Un busto recuperado de Wieland, de Ludwig Klauer”. –“Plano de un monumento nacional dedicado a Goethe en Weimar”. –El herbario de esta y otras investigaciones son los *Anales de la Sociedad Goethe*, cuya serie, en principio, no está cerrada. Ridiculizar la filología sobre Goethe que depone en ellos sus preparados sería tanto más ocioso cuanto que ella misma bendice la temporalidad de aquello que recoge; mientras que el falso esplendor de las numerosas obras monumentales sobre la figura, el ser, la personalidad, etc. de Goethe apenas ha sido calado todavía. El principio de la filología sobre Goethe es el del pensamiento *histori-cista* que se ha impuesto más o menos al mismo tiempo que la moderna técnica fotográfica. Sus representantes se imaginan, en resumidas cuentas, poder explicar cualquier fenómeno simplemente a partir de su génesis<sup>1</sup>, de modo que creen, en todo caso, poder asir la realidad histórica si restituyen sin lagunas la serie de los acontecimientos en su sucesión temporal. La fotografía ofrece un continuo espacial;

---

<sup>1</sup> En la versión aparecida en la *Frankfurter Zeitung* la frase comenzaba: “Sus representantes –como, por ejemplo, Dilthey– se imaginan poder explicar cualquier fenómeno [...]”.

el historicismo quisiera cumplir con el continuo temporal. Según él, el reflejo completo del curso intratemporal encierra a la vez el sentido de los contenidos transcurridos en el tiempo. Si en la representación de Goethe faltasen los eslabones intermedios de la elección del coadjutor de Erfurt o los recuerdos del bachiller de Weimar, le faltaría realidad. Para el historicismo, de lo que se trata es de hacer una fotografía del tiempo. Su fotografía del tiempo correspondería a una película gigantesca que representara desde todos los ángulos los acontecimientos a él ligados.

### 3

En la *memoria* no se incluye ni la totalidad de un fenómeno espacial ni la totalidad del decurso temporal de unos hechos. En comparación con la fotografía, sus apuntes son incompletos. Que la abuela se viera complicada en cierta ocasión en una fea historia que se cuenta una y otra vez porque no se habla con gusto de ella, no quiere decir gran cosa desde el punto de vista del fotógrafo. Él conoce las primeras pequeñas arrugas en su rostro, ha anotado cada dato. La memoria no considera los datos, sino que salta sobre los años o se dilata en la distancia temporal. La selección de los rasgos reunidos por ella tiene que parecerle arbitraria al fotógrafo. Sólo así y no de otra manera puede darse la memoria, puesto que las disposiciones y los propósitos exigen represión, falsificación y realce de ciertas partes del objeto; una mala infinitud de razones determina los restos a filtrar. Sean cuales sean las escenas que recuerde

un hombre, significan algo que se refiere a él, sin que tenga por qué saber lo que quieren decir. Es por referencia a lo que significan para él por lo que son conservadas. Se organizan, pues, según un principio que por su propia esencia se distingue del de la fotografía. La fotografía capta lo dado como un *continuum* espacial (o temporal); las imágenes de la memoria lo conservan en tanto en cuanto significa algo. Puesto que lo significado despunta en el contexto sólo espacial tan poco como en el sólo temporal, quedan sesgadas respecto a la reproducción fotográfica. Desde el punto de vista de esta última, aparecen como fragmento –como fragmento, sin embargo, porque la fotografía no abarca el sentido al que están remitidas; cuando se orientan hacia él, dejan de ser fragmento–, de modo que, desde su punto de vista, la fotografía aparece como una mezcolanza que se compone en parte de desechos.

El significado de las imágenes de la memoria está ligado a su contenido de verdad. En tanto en cuanto se encuentran presas en lo incontrolado de la vida pulsional, les es inherente una ambigüedad demoníaca; son opacas como el cristal esmerilado, que no deja penetrar apenas un vislumbre de luz. Su transparencia se acrecienta en la medida en que los conocimientos iluminan la vegetación del alma y limitan la coacción de la naturaleza. Hallar la verdad puede hacerlo sólo la conciencia emancipada que misura lo demoníaco de las pulsiones. Los rasgos que recuerda están en relación con lo reconocido como verdadero, que podría ser manifestado en ellos o excluido por ellos. La imagen en la que se encuentran esos rasgos es distinguida entre todas

las imágenes de la memoria; pues no conserva, como las otras, una plétora de recuerdos sin transparencia, sino contenidos que conciernen a lo reconocido como verdadero. A esta imagen, que con todo derecho podría llamarse última, deben reducirse todas las imágenes de la memoria, pues sólo en ella perdura lo inolvidable. La imagen última de un hombre es su auténtica "historia". En ella quedan eliminados todos los signos distintivos y determinaciones que no se relacionan en un sentido significativo con la verdad a que se refiere la conciencia emancipada. El modo en que es representada por un ser humano no depende puramente de su condición neutral ni de la cohesión aparente de su individualidad; de manera que en su historia sólo entran fragmentos de estos elementos. Se asemeja a un *monograma* que condensa el nombre en un trazo lineal que tiene una significación como ornamento. El monograma de Eckart es la fidelidad. Grandes figuras de la historia siguen viviendo en la leyenda, la cual, siempre tan ingenua, quisiera salvar su verdadera historia. En los auténticos cuentos, la fantasía ha depositado de manera intuitiva monogramas típicos. Bajo la fotografía de un ser humano yace su historia soterrada como bajo un manto de nieve.

#### 4

En la descripción de un paisaje de Rubens que le mostraba Goethe, Eckermann observa, para su sorpresa, que en él la luz provenía de dos lados opuestos, "lo cual, sin embargo, va sin duda contra toda naturaleza". Goethe le

responde: “Es esto por lo que Rubens se muestra grande, poniendo de manifiesto que él, con espíritu libre, se encuentra *por encima* de la naturaleza y que la trata en conformidad con sus más altos fines. La doble luz es en todo caso violenta, y siempre puede usted decir que va contra la naturaleza. Sólo que, si es que va contra la naturaleza, yo digo al mismo tiempo que va *más alto* que la naturaleza, digo que es la audaz mano del maestro, mediante la cual evidencia de manera genial que el arte no está enteramente sometido a la necesidad natural, sino que tiene sus propias leyes”. –Un *retratista* que se sometiese por entero a la “necesidad natural” produciría, en el mejor de los casos, fotografías. En una época determinada, que ha comenzado con el Renacimiento y que tal vez hoy se esté acercando a su fin, la “obra de arte” se atiene ciertamente a la naturaleza, cuya singularidad ha ido revelando más y más durante esta época; pero a través de la naturaleza se dirige a “más altos fines”. Es conocimiento en el material de los colores y los contornos, y cuanto más grande es, tanto más se aproxima a la transparencia de la imagen última de la memoria, en la que se reúnen los rasgos de la “historia”. Un hombre al que retrataba Trübner<sup>2</sup> pidió al artista que no olvidase los pliegues y las arrugas de su rostro. Trübner señaló hacia la ventana y le dijo: “Allá vive un fotógrafo. Si usted quiere tener arrugas y pliegues, debe hacerle venir, y se lo hará todo tal cual; yo pinto historia...”. Para representar la historia, debe ser destruida la mera continuidad superficial que

---

<sup>2</sup> Wilhelm Trübner (1851-1917), de la Academia de Karlsruhe, conocido por sus retratos y paisajes de corte realista.

ofrece la fotografía. Pues en la obra de arte la significación del objeto se convierte en manifestación espacial, mientras que en la fotografía es la manifestación espacial de un objeto la que constituye su significado. Estas dos manifestaciones espaciales, la “natural” y la del objeto del conocimiento, no se superponen. Suprimiendo la primera por mor de la última, la obra de arte niega al mismo tiempo la  *semejanza* perseguida por la fotografía. Ésta se refiere al aspecto exterior del objeto, que no descubre sin más el modo en que se muestra al conocimiento: sólo lo transparente del objeto es lo transmitido por la obra de arte. En esto se parece a un espejo mágico que no refleja al hombre que le interroga tal como aparece, sino tal como desea ser o como fundamentalmente es. También la obra de arte se desintegra en el tiempo; pero de sus elementos dispersos se destaca lo que con ella se significa, mientras que la fotografía se limita a arrumbarlos.

Hasta en la segunda mitad del siglo pasado, la fotografía era practicada con frecuencia por antiguos pintores. En aquellos tiempos de transición, la técnica no estaba todavía enteramente despersonalizada y correspondía a un entorno espacial en el que podían enredarse todavía ciertos rastros de significación. Con el creciente despegue de la técnica y la simultánea eliminación del significado en los objetos, la  *fotografía artística* pierde su razón de ser; no prospera ya como una obra de arte, sino como su imitación. Cada retrato de niños es un Zumbusch<sup>3</sup>; en las impresiones de pai-

---

<sup>3</sup> Ludwig von Zumbusch (1861-1927), pintor de familia de escultores, retratista de niños y paisajista.

sajes, el padrino ha sido Monet. Esta especie de arreglos, que no van más allá de un hábil préstamo de maneras conocidas, yerran justamente en la representación del resto de naturaleza que, en cierta medida, se encontraba al alcance de una técnica ya avanzada. Hay pintores modernos que han compuesto sus cuadros a partir de fragmentos fotográficos, a fin de subrayar la yuxtaposición de los fenómenos cosificados que quedan absorbidos en las relaciones espaciales. A esta intención artística se contraponen la de la fotografía de arte. Ésta no elabora un objeto subordinado a la técnica fotográfica, sino que querría revestir la esencia técnica con un estilo. El fotógrafo artístico es un artista diletante que imita una manera artística previa eliminación de su contenido, en lugar de captar lo carente de contenido. Es así como pretende también la gimnasia rítmica incluir el alma, de la que nada sabe. Concuere con la fotografía artística en que trata de incautarse de la vida superior, para elevar un proceder que alcanza su máxima altura cuando encuentra el objeto para su técnica. Los artistas-fotógrafos actúan en el sentido de aquellos poderes sociales que están interesados en la apariencia de lo espiritual porque temen el espíritu verdadero; éste podría hacer estallar el subsuelo al que la apariencia sirve de transfiguración. Valdría la pena el esfuerzo de desvelar las estrechas relaciones que se dan entre la fotografía artística y el orden social existente.

La fotografía no conserva los rasgos transparentes de un objeto, sino que lo toma desde cualesquiera posiciones como un *continuum* espacial. La imagen última de la memoria sobrevive al tiempo merced a su carácter inolvidable; la fotografía, que no la denota ni capta, debe estar esencialmente subordinada al momento de su origen. “La esencia del film es, hasta cierto punto, la esencia del tiempo”, observa E.A. Dupont en su libro sobre el cine convencional, cuyo tema es el entorno normal fotografiable (citado según Rudolf Harms, *Filosofía del cine*<sup>4</sup>). Pero si la fotografía es una *función del tiempo que fluye*, entonces su significado objetivo se transformará según pertenezca al dominio del presente o al de una fase cualquiera del pasado.

La fotografía actual, que reproduce una apariencia familiar a la conciencia *presente*, admite, dentro de ciertos límites, la entrada de la vida del original. Toma nota de una exterioridad que, en tanto que dure su dominio, es un medio de expresión tan universalmente comprensible como el lenguaje. El contemporáneo cree divisar en la fotografía a la estrella de cine misma; no sólo sus cabellos *à la garçon* o la pose de su cabeza. Eso, sin duda, no lo podría apreciar a partir de la sola fotografía. Por fortuna, la diva permane-

---

<sup>4</sup> Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, F. Meiner, Leipzig. 1926. Kracauer discutió el libro en “Bücher von Film” (“Libros de cine”) en la *Frankfurter Zeitschrift* del 10.7.1927. La cita proviene de Ewald André Dupont: *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*, 2ª ed., totalmente reescrita, Albert Hennig, Berlín, 1926.

ce entre los vivos, y la página de portada de la revista ilustrada cumple la tarea de recordar su realidad vital. Esto significa que la fotografía actual presta servicios de **mediación**, que es un **signo óptico** de la diva de cuyo reconocimiento se trata. Que su rasgo más determinante sea el demoníaco, es algo que finalmente podría ser puesto en duda. Por otro lado, incluso lo demoníaco es menos una comunicación de la fotografía, que la impresión de los espectadores cinematográficos que conocen el original en la pantalla. Que lo reconozcan como la representación de lo demoníaco, tanto mejor. No es a causa de su semejanza, sino *pese* a su semejanza, como la imagen denuncia lo demoníaco. **Éste pertenece por lo pronto a la todavía vacilante imagen de la diva en la memoria, a la que no se refiere la semejanza fotográfica.** Pero la imagen en la memoria, generada por la intuición de nuestra celebrada diva, sobreviene en la fotografía a través del muro de la semejanza, y le presta así una cierta transparencia.

Cuando la fotografía **envejece**, deja de ser posible la referencia inmediata al original. El cuerpo de un muerto aparece más pequeño que su figura viviente. Incluso la *vieja* fotografía se ofrece como la reducción de la actual. **La vida se ha retirado de ella, la vida cuya apariencia en el espacio recubría la mera configuración espacial. Las imágenes de la memoria se comportan al revés que las fotografías: se amplifican hasta el monograma de la vida recordada. La fotografía es el sedimento lentamente depositado por el monograma, y de año en año disminuye su valor de signo. El contenido de verdad del original permanece retirado, en su historia; lo que la fotografía capta es el componente residual que la historia ha despedido.**

Cuando la abuela ya no se encuentra en la fotografía, la imagen extraída del álbum de familia debe descomponerse en sus detalles. De los cabellos *à la garçonne* de la diva, la mirada puede desplazarse hacia su aspecto demoníaco; de la nada de la abuela, es remitida de nuevo a los moños; los detalles de la moda la retienen firmemente. El vínculo de la fotografía con el tiempo se corresponde con exactitud al de la *moda*. Dado que no tiene otro sentido que el de la envoltura actual del ser humano, la moderna es transparente y la vieja abandonada. El vestido estrechamente ceñido al talle se eleva sobre la fotografía y entra en nuestro presente como edificio señorial de los antiguos tiempos, entregado a la demolición porque el centro ha sido desplazado a otra parte de la ciudad. En tales edificios suelen instalarse miembros de las clases inferiores. El traje rigurosamente sólo alcanza la belleza de las ruinas cuando ha perdido todo contacto con el presente. El vestido que se llevaba no mucho tiempo atrás resulta *cómico*. Los nietos se regocijan con la crinolina de la abuela de 1864, que suscita el pensamiento de que las piernas de las muchachas modernas desaparecerían en ella. El pasado reciente que pretende seguir vivo está más muerto que lo pasado hace largo tiempo cuya significación ha cambiado. Lo cómico de la crinolina se explica por la impotencia de sus pretensiones. En la fotografía, el vestido de la abuela se reconoce como un residuo desechado que quisiera seguir afirmándose. Queda absorbido por la suma de sus elementos, como un cadáver, y se comporta con aires de grandeza como si hubiera vida en él. Incluso el paisaje y cualquier otra circunstancia objetiva son como un vestido en la vieja fotografía. Pues lo que

se conserva en la imagen no son los rasgos a los que se refiere la conciencia emancipada. La representación remite a relaciones de las que aquélla se ha retirado, de modo que abarca, sin querer admitirlo, elementos que han encogido. Cuanto más se sustrae la conciencia a los lazos naturales, tanto más se reduce la naturaleza. En los viejos grabados de fidelidad fotográfica, las colinas renanas se muestran como montañas. Entretanto, a través del desarrollo técnico han sido rebajadas a insignificantes pendientes, y los delirios de grandeza de esas vistas encanecidas resultan un poco risibles.

El fantasma es cómico y terrible a la vez. No sólo la risa responde a la fotografía envejecida. Representa lo puro y simplemente pasado, pero este desecho fue una vez presente. La abuela ha sido un ser humano, y a ese ser humano han pertenecido los moños y el corsé, ha pertenecido la alta silla estilo renacentista de columnas retorcidas. Un lastre que no tiraba hacia abajo, sino que se llevaba sin mayores problemas. Ahora, como la *castellana*, la imagen fascina al presente. Sólo en lugares en donde se ha cometido una mala acción deambulan las apariciones espectrales. La fotografía se convierte en fantasma porque la muñeca del vestido estuvo viva. A través de la imagen se demuestra que estos extraños objetos de pega han sido incluidos en la vida como accesorios cotidianos. Éstos, cuya falta de transparencia se experimenta en la vieja fotografía, se han mezclado inseparablemente, en otro tiempo, con otros rasgos transparentes. Esta mala vinculación que perdura en la fotografía suscita escalofríos. Nacen a la manera drástica de las escenas cinematográficas de antes de la guerra, presen-

tadas en el cine de vanguardia parisino, el Studio des Ursulines, afirmando la impregnación de los rasgos almacenados en la imagen de la memoria por una realidad hace mucho tiempo desaparecida. También la reproducción de viejos éxitos musicales o la lectura de cartas escritas en otro tiempo conjura de nuevo, como el retrato fotográfico, la unidad desintegrada. Esta realidad fantasmática se encuentra *irredenta*. Está constituida por partes del espacio cuya conexión es tan poco necesaria, que se las podría concebir ordenadas de otra manera. Esto se nos ha pegado una vez como nuestra piel, y así se nos pega todavía hoy lo que poseemos. No estamos contenidos en nada, y la fotografía reúne fragmentos en torno a una nada. Cuando la abuela se encontraba ante el objetivo, por un segundo se hacía presente en el *continuum* espacial que se ofrecía al objetivo. Pero lo que ha sido eternizado, en lugar de la abuela, es aquel otro aspecto. Las viejas fotografías hacen tiritar de frío a quien las contempla. Pues no ilustran el conocimiento del original, sino la configuración espacial de un instante; no es el ser humano el que sale de su fotografía, sino la suma de lo que se ha podido sustraer de él. La fotografía le aniquila reproduciéndole, y si coincidiera con ella, él no estaría presente. Una revista ilustrada había reunido hace poco fotografías de la juventud y de la vejez de conocidas personalidades bajo el título: “El rostro del hombre célebre. Así fueron una vez –¡y así son hoy!”. Marx de joven, y Marx como líder principal, Hindenburg como lugarteniente, y nuestro Hindenburg. Las imágenes se yuxtaponen como en un informe estadístico, y ni se puede vislumbrar la imagen tardía a partir de la más antigua, ni reconstruir ésta

a partir de aquélla. Que estas listas de inventarios ópticos se corresponden mutuamente, es algo que se aceptará con fe y con fidelidad. Los rasgos de los seres humanos sólo se conservan en su “historia”.

## 6

Los diarios acompañan sus textos de más y más ilustraciones, y ¿qué sería de una revista sin material gráfico? La prueba evidente de la sobresaliente validez de la fotografía en el presente la proporciona, sobre todo, el incremento de las *revistas ilustradas*. En ellas se reúnen, empezando por la estrella cinematográfica, todos los fenómenos accesibles a la cámara y al público. Los lactantes interesan a las madres, los caballeros jóvenes son cautivados por grupos de bellas piernas de muchachas. A las muchachas bonitas les gusta contemplar a los grandes del deporte y de la escena que aparecen en la escalerilla del vapor cuando parten de viaje hacia países lejanos. En los países lejanos se dirimen conflictos de intereses. Pero el interés no se dirige hacia ellos, sino a las ciudades, las catástrofes naturales, los héroes del espíritu y los políticos. En Ginebra se reúne el Congreso de la Sociedad de Naciones. Sirve para mostrar a los señores Stresemann y Briand en conversación ante la entrada del hotel. También las nuevas modas han de ser propagadas; de no ser así, las muchachas bonitas no sabrán quiénes son este verano. Las bellezas de moda participan en acontecimientos mundanos con jóvenes caballeros; en países lejanos se producen temblores de tierra; el señor Stresemann

aparece sentado bajo las palmeras de una terraza; para las madres, tenemos a nuestros pequeños.

La intención de las revistas ilustradas es la restitución de la totalidad del mundo accesible al aparato fotográfico; registran el calco espacial de las personas, circunstancias y eventos desde todas las perspectivas posibles. A su proceder se corresponde el de las actualidades semanales cinematográficas; éstas son una suma de fotografías, mientras que, para el auténtico cine, la fotografía sólo sirve como medio. Nunca hasta ahora una época ha estado tan enterada acerca de sí misma, si estar enterada significa tener una imagen de las cosas que se les asemeja en el sentido de la fotografía. Como fotografías de actualidad, la mayor parte de las imágenes de las revistas ilustradas se refieren a objetos que existen en forma de original. Las copias, por tanto, son fundamentalmente signos capaces de recordar al original que habría que conocer. La estrella demoníaca. Pero, en realidad, la referencia a los modelos originales no es en absoluto el objeto de la ración fotográfica semanal. Si se ofreciera a la memoria como apoyo, sería la memoria la que debería determinar la elección. Pero la marea de fotografías barre sus diques. Tan violenta es la afluencia de colecciones de imágenes, que acaso amenaza con aniquilar toda conciencia que pudiera haber de los rasgos decisivos. Las obras de arte, a través de su reproducción, encuentran justamente este destino. Para el original multiplicado vale el aserto: "Capturados juntos, colgados juntos"; en lugar de aparecer tras las reproducciones, la obra tiende a desaparecer en su multiplicidad y sobrevivir como fotografía de arte. En las revistas ilustradas, el público ve el mundo que

las revistas ilustradas impiden percibir. El *continuum* temporal desde la perspectiva de la cámara recubre la apariencia espacial del objeto reconocido, la semejanza con él borra los contornos de su "historia". Nunca hasta ahora una época ha informado menos sobre sí misma. La institución de las revistas ilustradas es, en las manos de la sociedad dominante, uno de los más poderosos instrumentos de huelga contra el conocimiento. Para llevar a buen término esta huelga, y no en último lugar, se utiliza el arreglo multicolor de las imágenes. Su *yuxtaposición* excluye sistemáticamente el nexo que se revela a la conciencia. La "idea-imagen" desaloja a la idea, la tempestad de fotografías traiciona la indiferencia frente a lo significado por las cosas. No debería ser así; pero, en todo caso, las revistas ilustradas americanas, que las de los demás países imitan de muchas maneras, identifican el mundo con la sustancia de las fotografías. Esta identificación no se cumple sin razón. Pues el mundo mismo se ha dotado de un "rostro fotográfico"; puede ser fotografiado porque tiende a deshacerse en ese *continuum* espacial que se da en las instantáneas. De esa fracción de segundo que basta para la exposición del objeto puede depender eventualmente que un deportista se haga tan célebre, que se le fotografíe por encargo de las revistas ilustradas. También las figuras de las muchachas bonitas y de los jóvenes caballeros pueden ser captadas por la cámara. Que ésta devore el mundo es un signo del *miedo a la muerte*. El recuerdo de la muerte, que acompaña en el pensamiento a toda imagen de la memoria, quisieran los fotógrafos desterrarlo por medio de su acumulación. En las revistas ilustradas el mundo se ha convertido en presente

fotografiable, mientras que el presente fotografiado queda cabalmente eternizado. Parece haber sido arrancado a la muerte; en realidad, se le ha entregado.

## 7

La serie de representaciones en forma de imagen, cuya última etapa histórica es la fotografía, comienza con el *símbolo*. Se remonta a la “comunidad natural” en la que la conciencia humana se encuentra todavía comprendida enteramente en la naturaleza. “Así como la historia de las palabras aisladas se inaugura siempre con el significado sensible natural, y sólo en el curso de un desarrollo ulterior progresa hacia giros derivados, figurados, como en la religión, en el desarrollo del individuo aislado y de la humanidad en general se observa el mismo progreso desde la sustancia y la materia hacia lo anímico y lo espiritual: así también los símbolos en los que la más temprana humanidad estaba acostumbrada a depositar sus intuiciones de la naturaleza del mundo que le rodeaba tienen una significación fundamental puramente físico-material. La naturaleza, como el lenguaje, también ha tomado el simbolismo en su regazo”. Estas frases provienen del tratado de *Bachofen* sobre *Oknos*, el trenzador de cuerdas<sup>5</sup>, en donde se demuestra que el hilar y tejer representados en la imagen habían significado originariamente la actividad de la fuerza forma-

---

<sup>5</sup> Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seilflechter*. Ed. de Mandred Schröter. C.H. Beck, Munich, 1923.

dora de la naturaleza. En la medida en que la conciencia comienza a saber de sí misma y, con ello, desaparece la inicial “identidad de naturaleza y hombre” (Marx, *La ideología alemana*), la imagen adquiere una significación cada vez más derivada, inmaterial. Pero si, según la expresión de Bachofen, ésta llega a progresar hacia la designación de “lo anímico y lo espiritual”, entonces queda tan implicada en la imagen, que no se la podría despegar de ella. A lo largo de amplios trechos de la historia, las representaciones en forma de imágenes permanecen como símbolos. Mientras el ser humano necesita de ellos, se encuentra prácticamente en dependencia respecto de las relaciones naturales que condiciona el significar corporal-visible de la conciencia. Sólo con el creciente dominio de la naturaleza pierde la imagen su fuerza simbólica. La conciencia que se separa de la naturaleza, y que se le opone, ya no está ingenuamente larvada en la envoltura mitológica: piensa en conceptos que, por supuesto, pueden ser empleados con un propósito enteramente mitológico. Ha habido ciertas épocas en las que la imagen aún no carecía de poder; entonces la representación simbólica se convertía en *alegoría*. “Ésta significa meramente un concepto universal o una idea que es diferente de ella, aquélla es la idea misma hecha sensible, encarnada”, según define Creuzer<sup>6</sup> la diferencia entre ambas clases de imágenes. En el plano del símbolo, lo pensado se contiene en la imagen; en el de la alegoría, el pensamiento

---

<sup>6</sup> Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 3. Carl Wilhelm Leske, Leipzig y Dresde, 1836-1843.

conserva y utiliza la imagen como si la conciencia vacilase en rechazar el envoltorio. Este esquematismo es grosero. Pero basta con que haga intuible el cambio de las representaciones, que es el signo de que la conciencia ha salido de su dependencia respecto de la naturaleza. Cuanto más decididamente se libera de ella la conciencia en el curso del proceso histórico, tanto más puramente se le ofrece su fundamento natural. Pues lo significado ya no se le aparece en imágenes, sino que su significar va hacia la naturaleza y la atraviesa. La pintura europea de los últimos siglos ha reproducido en una medida cada vez mayor una naturaleza despojada de las significaciones simbólicas y alegóricas. Ciertamente, no por ello los rasgos humanos captados por ella carecen de significación. Todavía en los tiempos de los viejos daguerrotipos está la conciencia tan enlazada a la naturaleza, que los rostros hacen presentes contenidos que no es posible separar de la vida natural. Dado que la naturaleza se transforma en exacta concordancia con los correspondientes estados de conciencia, el fundamento natural, vacío de significado, emerge con la fotografía moderna. De manera semejante a las anteriores formas de representación, ésta se encuentra también subordinada a una determinada etapa de desarrollo de la vida práctico-natural. Es el proceso de producción capitalista el que la ha engendrado. Esta misma naturaleza desnuda que aparece en la fotografía goza de su vida en la realidad social engendrada por aquél. Puede pensarse plenamente en una sociedad entregada a una naturaleza muda en donde nada se significa, por abstracto que sea su silencio. En las revistas ilustradas emergen sus contornos. Si hubiera de durar, la consecuen-

cia de la emancipación de la conciencia sería su amortización; la naturaleza no penetrada por ella se sentaría a la mesa que ha abandonado. Pero si no ha de durar, entonces se le presenta a la conciencia emancipada una oportunidad incomparable. Imbricada menos que nunca en las condiciones naturales, puede acreditar en ellas su poder. El giro hacia la fotografía es el *gana la banca* de la historia.

8

Aunque la abuela ha desaparecido, la crinolina permanece. La totalidad de la fotografía hay que concebirla como el *inventario general* de la naturaleza ulteriormente irreductible, como el catálogo completo del conjunto de los fenómenos representables en el espacio, en la medida en que no están contruidos a partir del monograma del objeto, sino que se dan desde una perspectiva natural que no encuentra el monograma. Al inventario espacial le corresponde el inventario temporal del historicismo. En lugar de conservar la “historia” que la conciencia descifra a partir de la secuencia temporal de los acontecimientos, registra la serie temporal de los acontecimientos cuyo enlace no contiene lo transparente de la historia. La desnuda autopresentación de los elementos espaciales y temporales pertenece a un orden social regido por leyes económicas naturales.

La conciencia presa en la naturaleza no es capaz de atisbar su propio sustrato. Es cometido de la fotografía mostrar el *fundamento natural* hasta ahora nunca visto. Por

vez primera en la historia, exterioriza el entero envoltorio natural, por vez primera, a su través se hace presente el mundo de los muertos en su independencia respecto del ser humano. Muestra las ciudades en imágenes aéreas, hace bajar las volutas y las figuras de las catedrales góticas; todas las configuraciones espaciales, en insólitos entrecruzamientos que las alejan de la cercanía humana, son incorporadas al archivo general. Cuando el vestido de la abuela haya perdido su relación con el presente, entonces ya no será cómico, sino curioso como un pulpo submarino. Un día los demonios se escaparán de la estrella de cine y sus cabellos *à la garçonne* quedarán tan rezagados como los moños. Es así como desagregan los elementos cuando no se mantienen juntos. El archivo fotográfico reúne en forma de copia los últimos elementos de la naturaleza alienada de lo significado.

A través de este almacenamiento se fomenta la disputa de la conciencia con la naturaleza. Tal como se encuentra aquella frente a la mecanización de la sociedad industrializada, tan brillantemente llevada hasta el extremo, así se encuentra también, gracias a la técnica fotográfica, frente al reflejo de la realidad que se desliza de ella. Haber conjurado el conflicto decisivo en cada dominio: éste es el *gana la banca* del proceso histórico. Las imágenes del estado natural disuelto en sus elementos son confiadas a la conciencia para su libre disposición. Se ha perdido su ordenamiento original y ya no responden del nexo espacial que las ligaba a un original del que la imagen de la memoria ha sido separada. Pero si los restos naturales no apuntan hacia una imagen de la memoria, entonces el orden transmitido por la

imagen resulta necesariamente provisorio. Así pues, a la conciencia le incumbiría demostrar la *fugacidad* de todas las configuraciones dadas, cuando no despertar el presentimiento del orden justo del estado natural. En las obras de Franz Kafka, la conciencia emancipada se desembaraza de esta obligación; rompe la realidad natural y trastoca sus fragmentos. El desorden del residuo reflejado en las fotografías no puede quedar explicitado claramente sólo por la supresión de toda relación habitual entre los elementos naturales. Manejarlos es una de las posibilidades del cine. La realiza siempre allí donde asocia fragmentos y planos en configuraciones extrañas. Si el revoltijo de las revistas ilustradas es confusión, este juego con la naturaleza despedazada recuerda al *sueño*, en el que se enmarañan los fragmentos de la vida diurna. El juego muestra que aún se desconoce la organización válida en función de la cual se habrán de presentar un día los restos de la abuela y de la estrella cinematográfica registrados en el inventario general.

(*Frankfurter Zeitung*, 28/10/1927)

## SOBRE LOS ESCRITOS DE WALTER BENJAMIN<sup>1</sup>

RECIENTEMENTE han aparecido dos obras de Walter Benjamin, *El origen del drama trágico alemán* y *Calle de dirección única*. La primera de ellas contiene (aparte de otras muchas cosas) la presentación e interpretación de los elementos esenciales encarnados en la realidad del drama trágico barroco. La otra es una colección de aforismos que, en una poco pública trama callejera, arrancan de los fenómenos de la vida presente o desembocan en ellos.

Pese a la diferencia temática, ambas obras se corresponden en cuanto que expresiones de un pensamiento extraño al de la época. Sus parientes son, más bien, los escritos talmúdicos y los tratados medievales. Pues, al igual que en ellos, su forma de exposición es la interpretación. Sus intenciones son de orden teológico.

---

<sup>1</sup> Recensión de Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlín, 1928; *Einbahnstrasse*, Ernst Rowohlt, Berlín, 1928. (Trad. cast.: *El origen del drama barroco alemán*, versión de José Muñoz Millanes, en Taurus, Madrid, 1990; *Dirección única*, versión de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, Madrid, 1987.)

El propio Benjamin define su proceder como monadológico. Es la posición contraria al sistema filosófico, que quisiera asegurarse en base a conceptos generales del mundo; es, en suma, la posición contraria a la abstracta generalización. Mientras que la abstracción enlaza los fenómenos entre sí para llevarlos a una más o menos sistemática conexión de conceptos formales, lo que Benjamin afirma, remitiéndose en esto a la doctrina platónica de las ideas y a la Escolástica, es la discontinua multiplicidad –no tanto de los fenómenos, cuanto de las *ideas*. Éstas se manifiestan en el turbio *médium* de la historia. El drama trágico, por ejemplo, es una de esas ideas.

Para esta forma de pensamiento resulta decisivo que las ideas no resulten de un contacto inmediato con los fenómenos vivientes. El contemplador que se comporta de manera inmediata para con los fenómenos puede experimentar su figura o considerarla como la realización de cualesquiera abstracciones. No importa cómo los percibe: según Benjamin, la forma y manera en que se presenta un fenómeno en el tráfago inmediato es lo que menos nos dice acerca de las esencialidades que encierra. Su figura viviente es pasajera; los conceptos extraídos de ella, nulos. En breve: a quien se le entrega de manera inmediata, lo que el mundo le muestra es una figura que debe destruir para alcanzar las esencialidades.

En el trabajo sobre el drama barroco, Benjamin procede de modo ejemplar, y según exige la exposición de la idea, a la descomposición del complejo “drama trágico barroco” en elementos significativos. Uno de ellos es la *alegoría*. De la mano de las fuentes, Benjamin se remonta hasta

el origen intencional de la alegoría; esto es, hasta el punto de su historia en el que se revela su auténtica significación. Una rara capacidad intuitiva le permite vislumbrar y penetrar en el mundo de las esencialidades y encontrar lo que por principio les corresponde. Su interpretación de la alegoría es digna de admiración. Por primera vez demuestra, a partir de los escritos originales, cómo la naturaleza mortalmente arruinada –para el barroco, la naturaleza es la historia como historia del sufrimiento del mundo– se convierte en alegoría bajo la mirada del melancólico. Después de haber cargado todos los elementos hasta el límite de su significación, Benjamin muestra el movimiento *dialéctico* en el que quedan enmarañados en la figura del drama trágico barroco. En estricta consecuencia con ello, para Benjamin no puede tratarse nunca de poner al descubierto las esencialidades en un concepto abstracto de orden superior, sino sólo, y siempre, de alcanzar su síntesis dialéctica, que es la que les salvaguarda la plena concreción. Al unificarse bajo el signo de una idea, las significaciones saltan unas sobre otras como chispas eléctricas, en lugar de “superarse” en un concepto formal. Es asimismo en términos dialécticos como se exponen de nuevo en la historia, y cada una tiene para sí su propia post-historia.

La diferencia entre el pensamiento abstracto al uso y el de Benjamin estribaría, por tanto, en lo siguiente: mientras que aquél lixivia la plenitud concreta de los objetos, éste se hunde en la espesura de la materia a fin de desplegar la dialéctica de las esencialidades. No se aventura en ninguna clase de generalidades; persigue el curso de determinadas ideas a través de la historia. Pero, dado que para él toda

idea es una *mónada*, en la exposición de cada una de ellas parece presentársele el mundo. “El ser que ingresa en ella [en la idea] con la pre- y posthistoria ofrece, oculta en la suya propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas [...]”

Tanto el historiador en general, como los historiadores de la literatura y del arte —por no hablar del filósofo— se habrían de sentir respectivamente concernidos en este escrito sobre el drama trágico. Un insólito saber de las significaciones y las ideas se enlaza con la profunda erudición del investigador cuyos conocimientos filosóficos no pueden sino impulsarle a remontarse directamente hasta fuentes apartadas y desconocidas. En el libro se ofrece una nueva teoría de la tragedia antigua; prescindiendo de la interpretación de la alegoría, a partir de los contenidos objetivos de la escena barroca, en él se desarrollan otras importantes nociones, como las del destino, el honor o la melancolía; se explica el sentido de los figurantes del drama trágico y de todos sus componentes; se incluye tanto el drama clásico del destino, como sus vástagos románticos. Ciertamente, nunca hasta ahora se había demostrado de manera tan contundente que las esencialidades se erigen con la historia sin que procedan de ella. Tras la obra de Benjamin, el barroco —y no sólo el barroco— será visto con otros ojos.

Desde el punto de vista metodológico, lo importante es aquí, ante todo, que el libro no sólo contiene la historia significativa de una idea encarnada en lo material, sino también la intuición del *orden* intemporal del mundo de las ideas. Aquella misma capacidad intuitiva que Benjamin lleva al origen, le procura el saber del lugar correcto de las

esencialidades, un saber que con todo derecho puede calificarse de teológico. Para él, el mundo se encuentra *desfigurado*; tan desfigurado como desde siempre lo ha estado para la teología. Por otra parte, es justamente ésta la razón por la que Benjamin se cree en el deber de no acatar la inmediatez, sino rasgar la fachada, despedazar la figura. En este sentido, es bastante consecuente que casi nunca se acerque a los productos y fenómenos en la época de su florecimiento, sino que más bien los busque en el pasado. Para él, los seres vivientes se encuentran embrollados como un sueño; sólo se iluminan en el estadio de su desintegración. Es en las obras y los estados muertos, alejados de las relaciones actuales, en donde recoge su cosecha. Puesto que, una vez liberados de las urgencias de la vida, se han hecho transparentes frente al orden de las esencialidades.

Merced al conocimiento de este orden, Benjamin querría llevar a cabo el acto de la *redención* correspondiente a la contemplación teológica. Su interés particular estriba siempre en demostrar que lo grande es pequeño, y lo pequeño grande. La varita mágica de su intuición toca el ámbito de lo invisible, de lo despreciado en general, lo pasado por alto por la historia, y es aquí precisamente donde descubre las significaciones más elevadas. No en vano se pasea por la tierra yerma del drama trágico barroco y carga a la alegoría con un peso que en la concepción que de ella se tiene, en comparación con el símbolo, no posee. En la exposición de Benjamin, bastante característicamente, la alegoría salva a los antiguos dioses, los cuales pueden sobrevivir gracias a ella en el ambiente hostil del cristianismo medieval. El otro motivo de su contemplación es la revelación

de aquellos lugares ocultos y puntos nodales del curso histórico en los que se remite a la *redención* o se muestra como imagen. “Sí,/ cuando el Altísimo venga a hacer su cosecha en el camposanto,/ yo, que soy una calavera, tendré un rostro de ángel” –esta declaración de una calavera parlante del *Hyacinthen* de Lohenstein aparece como *motto* de la última sección del trabajo sobre el drama trágico, que trata del vuelco de la melancolía en el mundo de Dios e interpreta la imagen de la apoteosis como una referencia a la redención. Quizás el propósito en el que verdaderamente piensa Benjamin es el de perseguir aquí y allá aquel proceso que se desarrolla a espaldas de las cosas entre cielo e infierno, y que de vez en cuando irrumpe visible en nuestro mundo de sueños. De Benjamin podría decirse que es un agente secreto en un sentido análogo a aquel en el que Kierkegaard se calificaba como “agente secreto de la cristiandad”.

Que el propósito de Benjamin es despertar al mundo de su sueño, es lo que demuestran algunos aforismos radicales de *Calle de dirección única*. Este pequeño libro, de un ingenio algo demasiado juguetón y deshilachado –en su momento publicamos en nuestro suplemento diversos fragmentos del mismo–, reúne pensamientos procedentes de los más diferentes ámbitos vitales, tanto personales como públicos. En él podemos encontrar –entresacamos al azar– curiosos informes de sueños y escenas infantiles, unos cuantos medallones dedicados a lugares ejemplares de la improvisación (mercados, puertos), cuyo delicado contorno recuerda al de un bajo relieve, además de declaraciones sobre el amor, el arte, los libros, la política, que de vez en cuando apuntan asombrosos hallazgos de la medita-

ción. Las consideraciones son, por lo demás, inigualables. Junto a apuntes que acaso aguarden una ulterior elaboración, se encuentran manifestaciones del más puro *esprit*; y aquí y allá –como en la sección: *Panorama imperial*, que trata de caracterizar la inflación alemana– se monumentalizan, no sin alguna arbitrariedad, impresiones privadas. Es como si Benjamin hubiera tenido la intención de comunicar en este libro los muchos aspectos del mundo a él accesibles, para corroborar también desde este lado su estructura discontinua. En lo que concierne a la actitud global de *Calle de dirección única*, el conjunto de los aforismos anuncia conscientemente el final de la época individualista, ingenuamente burguesa. El método de la disolución de unidades inmediatamente experimentadas que se ponía en práctica en el libro sobre el barroco, aplicado al presente, debe adquirir un sentido, si no revolucionario, sí explosivo. De hecho, esta colección es rica en detonaciones. Por detrás del montón de escombros se hacen preparentes no tanto las puras esencialidades como, más bien, pequeñas partículas materiales que remiten a ellas (como la significación del estado de sobriedad matutino, del lavado, etc.); es así como el libro se distingue, por su particular *materialismo*, del trabajo anterior. El hecho de que se reduzca a –y se ilustre en– los lugares habitualmente no vistos, es algo que responde por entero a la manera de proceder de Benjamin. “Las opiniones –remarca ya en el primer aforismo– son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas; nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y juntas ocultas que es preciso conocer”.

Va de suyo que la vida misma, la supuestamente acosada, apenas queda incluida en el cálculo. Ciertamente, no es por azar que las interpretaciones del presente a las que se llega en *Calle de dirección única* no tengan, ni con mucho, la contundencia de las que Benjamin arranca al material del drama trágico barroco. Esto se explica por su convicción acerca de la carencia de contenido del ente inmediato, que a él se le aparece enmarañado. Tanto se aparta de la inmediatez, que ni por una vez se enfrenta a ella. Ni apunta la impresión de una figura cualquiera, ni traba jamás relaciones con el pensamiento abstracto dominante. Su material más propio es lo pasado; el saber, para él, es resultante de las ruinas. Aquí, por tanto, no se acomete en absoluto la salvación del mundo viviente, sino que, más bien, el meditador salva fragmentos del pasado. No sin justicia recibe del mundo en su inmediatez, desde la cual debe ser mostrada la dialéctica de las esencialidades que se cumple a sus espaldas, en las obras que se desintegran, el aspecto de lo *estético*. Benjamin podría abrirse paso hasta la plena realidad con sólo aflojar la dialéctica real entre los elementos de las cosas y sus configuraciones, entre las concreciones y lo abstracto, entre el sentido de la figura y la figura misma.

El pensamiento que hoy encarna Benjamin a su manera unilateral, todo lo extremada que se quiera, pertenece al pasado desde la irrupción del idealismo. Él lo reinterpreta conscientemente en el círculo de influencia de nuestra filosofía: gracias a la reunión de aquella capacidad que atribuye a Karl Kraus, la de percibir el “murmurar [...] desde las profundidades ctónicas de la lengua”, con aquella otra que le hace degustar las esencialidades. No en vano ha traduci-

do textos de Proust, que le es afín. Con Benjamin recupera la filosofía una determinación de contenido; el filósofo es empujado hasta ese “punto intermedio que se eleva entre el investigador y el artista”. Aunque no permanezca en el “reino de los vivientes”, baja de los desvanes de la vida viva las significaciones allí depositadas que aguardan destinatario.

*(Frankfurter Zeitung, 15/7/1928)*

## LA BIOGRAFÍA COMO ARTE NEOBURGUÉS

SI en la época anterior a la Guerra la biografía era una rara obra de la erudición, hoy es un extendido producto literario. Son los literatos, los artistas de la prosa, aquellos para quienes la biografía se convierte en forma de expresión. En Francia, en Inglaterra, en Alemania describen las vidas de los personajes públicos que Emil Ludwig ha dejado de lado, y pronto no quedará ya ningún gran político, general o diplomático al que no se haya erigido un más o menos efímero monumento. En todo caso, quedaría algún poeta; pues los poetas están muy lejos de gozar del mismo favor que esos nombres a través de los cuales se ha determinado la vida histórica. Un cambio llamativo respecto al pasado: mientras que las biografías de artistas eran las que una vez prosperaban entre la gente cultivada, los héroes del presente proceden en general de la Historia y son impresos en masa y para la masa por los editores de literatura.

Se ha pretendido confrontar esta inclinación por la exposición biográfica, que desde hace algún tiempo se ha instalado en Europa occidental, despachándola sin más como una moda. Lo es tan poco como lo son las novelas de gue-

rra. Sus fundamentos, independientes de la moda, hay que buscarlos más bien en los acontecimientos de la historia universal de los últimos quince años. Empleo la palabra *historia universal* con disgusto, porque provoca fácilmente una ebriedad que sólo le convendría en verdad cuando la historia universal se hubiera convertido realmente en la historia de todo el mundo. En la radio, por ejemplo, en donde a menudo resuenan el “Aquí París” o el “Aquí Londres”, la mención de los nombres de esas grandes ciudades cumple el papel de un aguardiente matarratas. Pero no se puede negar que la Guerra Mundial, junto a las transformaciones políticas y sociales que le siguieron, y no en último lugar también con las nuevas invenciones técnicas, han roto y conmocionado efectivamente la cotidianeidad de los llamados pueblos cultos. En el ámbito del que aquí se trata, han tenido el mismo efecto que la teoría de la relatividad en la física. Si a través de Einstein nuestro sistema espacio-temporal se ha convertido en un concepto límite, lo mismo ha sucedido con el sujeto soberano a través de la lección intuitiva de la historia. En el pasado reciente, cada ser humano ha debido experimentar demasiado duraderamente su nulidad y la de los demás, para seguir creyendo en el poder ejecutivo de uno u otro individuo. Pero esta idea es la que constituye la presuposición de la literatura burguesa de los años anteriores a la Guerra. La clausura de la vieja forma novelística refleja la que se le supone a la personalidad, y su problemática es siempre individual. Para los creadores, la confianza en la significación objetiva de cualquier sistema individual de relaciones se ha perdido para siempre. Sin embargo, con la desaparición de esta sólida red de coorde-

nadas, todas las curvas en ella inscritas han perdido también su configuración como imagen. Tan escasamente como el escritor puede aún referirse a su yo, le ofrece el mundo un apoyo; pues ambas estructuras se condicionan la una a la otra. Así como el yo es relativizado, el mundo, con sus contenidos y sus figuras, es llevado a un curso circular impenetrable. No en balde se habla de una crisis de la novela. Ésta consiste en que la composición novelística, tal como se daba hasta la fecha, ha quedado derogada por la supresión de los contornos del individuo y de sus adversarios. (Por eso la novela todavía no ha cristalizado históricamente como género artístico. Sería pensable que resucitase en una nueva forma adaptada al mundo confuso, o que la confusión misma adquiriera una forma épica.)

En medio de un mundo reblandecido, inasible, la marcha de la *historia* se convierte en elemento constitutivo. La historia que se nos ha endilgado emerge como tierra firme del mar de lo informe, de lo que no puede tomar forma. Para el escritor actual, que no puede ni querría asirla de manera inmediata, como el historiador, se concentra en sus héroes ampliamente visibles. No es por mor del culto del héroe por lo que se convierten en objeto de biografías, sino por la necesidad de una forma literaria legítima. De hecho, el transcurso de una vida históricamente efectiva parece preservar todos los componentes que, bajo las circunstancias dominantes, hacen posible una creación en prosa. La existencia captada en ella es una cristalización del gobierno histórico, cuya intangibilidad está fuera de duda. Y ¿no queda garantizada la objetividad de la exposición por la significación histórica del modelo original? En él creen los

biógrafos literarios haber encontrado finalmente el apoyo que en vano buscaban en otros lugares, el sistema de referencias válido que les dispensa de su arbitrio subjetivo. Su carácter vinculante es, con toda evidencia, una consecuencia de su facticidad. El protagonista de cualquier biografía ha vivido realmente y todos los rasgos de esa vida están documentalmente probados. El núcleo, que antaño era ofrecido por la acción inventada, es recuperado en un destino certificado. Es al mismo tiempo la garantía de la composición. Toda figura histórica tiene ya una figura en sí misma. Se alza en un tiempo determinado, se despliega en conflicto con el mundo, adquiere contornos y plenitud, se repliega en la vejez y se extingue. Así pues, el autor no se ve remitido a un esquema individual, sino que obtiene uno, preparado en casa, que le obliga como a todos. De esto se beneficia no tanto su comodidad como su conciencia; dando por supuesto que no se trate de una fabricación de biografías en serie por razones coyunturales. Pues, si la biografía compite hoy con la novela, es porque a diferencia de esta última, que flota libremente, aquélla elabora unos materiales que condicionan su forma. La moral de la biografía es que, en el caos de los actuales ejercicios artísticos, representa la única forma en prosa aparentemente necesaria.

La forma que corresponde a una *burguesía* estabilizada. Ésta, sin duda, está obligada a denegar todos los conocimientos y problemas formales que pongan en peligro su estabilidad. Siente en los huesos el poder de la historia y ha tomado buena nota de que el individuo se ha convertido en un ser anónimo, pero no extrae de sus conocimientos, que se le imponen con la fuerza de las experiencias fisiog-

nómicas, conclusión alguna que pudiese iluminar la situación actual. Ante la confrontación con ella, retrocede espantada en interés de la autoconservación. La élite literaria de la nueva burguesía no se compromete seriamente en penetrar la dialéctica materialista, ni se ofrece abiertamente al choque con las masas inferiores, ni osa tampoco en parte alguna dar ni un solo paso más allá de los límites alcanzados por ella, más allá de la propia clase. Y, sin embargo, sólo podría dar con suelo firme si se expusiera, sin el manto protector de ninguna ideología, al punto de ruptura de nuestra construcción social, y en este puesto avanzado se explicase con los poderes sociales en los que se encarna hoy la realidad. Es aquí y en ningún otro lugar donde hay que buscar los conocimientos que tal vez garantizarían una forma de arte auténtica. Pues la validez que ésta necesita corresponde sólo a las expresiones de la conciencia más avanzada, que puede desarrollarse aquí y sólo aquí. De esta conciencia, que es la que dispensa apoyo, puede resultar la forma literaria; o bien no resulta de ella, y entonces esa forma permanecería vedada para nosotros en el presente. (Si más arriba se dijo que la confusión misma podría adquirir forma épica, ahora hay que añadir: sólo sobre el fundamento de la conciencia avanzada que penetra la confusión.) La biografía como forma de la literatura neoburguesa es el signo de una *huida*; o, más exactamente, de una esquivación. Para no quedar en evidencia por conocimientos que ponen en cuestión la existencia de la burguesía, los biógrafos son escritores que aguardan en el umbral como ante un muro hasta el que han sido empujados por los acontecimientos del mundo. El hecho de que, en lugar de

traspasarlo, huyen desde él hacia las regiones interiores del mundo burgués, es lo que demuestra el análisis de la mayor parte de estas biografías. Contemplan, en efecto, el reino de la historia, pero se pierden en una contemplación tal, que ya no vuelven a encontrarse en el presente. Entre las grandezas históricas, toman una elección poco exigente que, en todo caso, no está condicionada por el reconocimiento de la situación actual. Quisieran liberarse de la psicología que determinaba la prosa anterior a la Guerra y, a pesar de la apariencia de objetividad de su ámbito material, trabajan en parte con aquellas viejas categorías psicológicas. Han arrojado por la puerta trasera el individualismo bajo sospecha, mientras por la puerta principal acompañan de nuevo a individuos oficialmente timbrados hasta el interior de la casa burguesa. Con lo cual se alcanzaría al mismo tiempo un segundo objetivo: el rechazo no declarado de un régimen que emerge de las profundidades de la masa. La biografía literaria es un fenómeno liminar que permanece más acá de los límites.

Es, además, otra cosa que una mera huida. Tan cierto es que la burguesía se encuentra hoy en transición, como lo es que a cada una de sus prestaciones le es inherente una doble significación. Lo que se propone con esas prestaciones es defender su existencia, mientras que lo involuntariamente confirmado con ellas es el cumplimiento de la transición. Así como los emigrantes juntan sus preciados efectos, así reúne la literatura burguesa los utensilios domésticos que pronto perderán el sitio que tenían. El motivo de la huida, al que deben su origen incontables biografías, es recubierto por el de la *salvación*. Si es que hay una confirmación del final del

individualismo, hay que divisarla en el museo de los grandes individuos que tan orgullosamente dirige la literatura del presente. Y la falta de discriminación con que se apodera de todos los hombres de Estado no sólo testimonia la incapacidad para una elección rectamente vinculada a los tiempos, sino también, en la misma medida, la prisa del salvador. De lo que se trata es de erigir una galería de retratos en donde se pueda pasear una memoria para la cual cada retrato vale lo mismo que otro. Por discutible que sea una u otra biografía: sobre su comunidad reposa el fulgor de la despedida.

Hasta donde puedo ver, hay una sola obra biográfica que se diferencia fundamentalmente del conjunto de las demás. La de *Trotsky*<sup>1</sup>. En ella se rompen las condiciones a las que se somete la biografía literaria. La descripción de la vida del individuo histórico no es aquí el medio para eludir el conocimiento de nuestra situación, sino que sirve precisamente para desvelarla. Por ello, aquello a lo que se da forma en esta autobiografía es un individuo diferente de aquel al que se refiere la literatura burguesa. Un individuo que ya ha cumplido la transición, en la medida en que sólo se hace real a través de su transparencia frente a la realidad, y no en la afirmación de su propia realidad. Un individuo nuevo, fuera de la atmósfera brumosa de las ideologías: existe exactamente en la medida en que él mismo se ha suprimido en interés de las actuales necesidades reconocidas.

(*Franfurter Zeitung*, 29/6/1930)

---

<sup>1</sup> Leon Trotsky, *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*, S. Fischer, Berlín, 1930.

## FRANZ KAFKA. SOBRE SUS ESCRITOS PÓSTUMOS<sup>1</sup>

BAJO el título de *La construcción de la muralla china* ha aparecido un volumen de prosa en donde se reúnen los trabajos inéditos del legado póstumo de *Franz Kafka*. Max Brod, el amigo del fallecido y guardián de su herencia, ha compuesto esta obra en estrecha colaboración con Hans Joachim Schoeps. Del postfacio de ambos editores, cuyos ensayos de interpretación no resultan del todo suficientes, se desprende que todos los fragmentos narrativos y aforismos presentados proceden del período tardío del escritor, muerto en 1924. Han sido redactados en los años de la guerra, la revolución y la inflación. Si bien ni una sola palabra en todo el volumen se refiere directamente a estos acontecimientos, no dejan de formar parte de sus presupuestos. Tal vez sólo su irrupción ha capacitado a Kafka para medir y reconstruir la confusión en el mundo. "Puede haber un

---

<sup>1</sup> Recensión de Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Narraciones inéditas y prosas póstumas. Ed. de Max Brod y Hans Joachim Schoeps. Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlín, 1931. (Trad. cast., en versión de A. Pippig y A. Ruiz Guiñazú, en Alianza, Madrid, 1973.)

saber de lo diabólico”, reza un aforismo, “pero ninguna fe en ello, pues más diabólico que lo que hay, no lo hay”.

A menudo retorna en estos escritos la imagen de la construcción, y por cierto, que su intención principal es la de caracterizar las aspiraciones del hombre desviado y confundido. “Cuando miro los fundamentos de nuestra vida” –considera en las *Investigaciones de un perro* el narrador, un animal extraordinariamente dotado para la filosofía, con el que Kafka se identifica en grandes trechos– “presiento su profundidad, veo a los trabajadores en la construcción en su oscura obra, y ¿habría de esperar que, gracias a mis preguntas, todo esto sea terminado, destruido, abandonado?”. De hecho, oscura es la construcción que se erige de generación en generación. Pero oscura porque debe garantizar una seguridad inalcanzable para los humanos. Cuanto más sistemáticamente se aplican a ella, tanto menos pueden respirar en ella; cuanto más se esfuerzan en ejecutarla hasta el final, tanto más inevitablemente se les convierte en prisión. En la historia *La construcción*, ésta alcanza las proporciones de una pesadilla. En ella, un animal al que no se nombra, y que podría ser un topo o un hámster, habla de la construcción de una guarida excavada por miedo al ataque de todas las potencias imaginables. Como este miedo quiere eliminar también todas las inseguridades inherentes a la existencia misma de la criatura, la construcción es obra de una ofuscación. No en vano sus galerías y plazas laberínticas se despliegan en la noche subterránea. En su exposición, de una claridad propia del sueño diurno, Kafka concede un peso especial a la demostración de las

interrelaciones entre la angustia desesperada y los sofisticados refinamientos del sistema de construcción. Comoquiera que éste es el producto de una inquietud que se afana en pos de una autoconservación reprobable, lo que genera por su parte es más preocupación –un enredo cada vez más amenazante, que paulatinamente anula la libertad de acción del animal. Entre miles de medidas de precaución, se arriesga a salir del agujero, y el regreso del paseo diario se le transfigura en una empresa insólita. Finalmente, además, se desvela la vanidad de la construcción; pues, aun cuando sirve como protección frente a las pequeñas criaturas que revuelven la tierra, no puede resistir al enemigo real, e incluso no hace sino atraerlo. Las medidas de la angustia existencial ponen en peligro la existencia misma.

También como una construcción que, en cualquier caso, no surge propiamente de la angustia, sino más bien de la confusión, es, sin duda, como concibe Kafka la ciencia; al menos en la medida en que traspasa ciertos límites. En el fragmento en prosa titulado *El topo gigante* confronta su entero edificio, tenebroso e imprevisible, con el insignificante descubrimiento de un maestro de escuela de aldea. Si este descubrimiento encierra bajo toda circunstancia un contenido, en la medida en que está ligado inseparablemente a su descubridor, aquel edificio que se eleva vertiginoso deja a los hombres abandonados en el camino. “Todo descubrimiento”, se dice en la narración del topo, “es inmediatamente integrado en la totalidad de las ciencias y con ello, en cierta medida, deja de ser un descubrimiento; se disuelve en el todo y desaparece; se ha de tener ya una mirada científicamente educada para reconocerlo todavía.

Enseguida se lo liga a principios de cuya existencia no tenemos aún noticia en absoluto, y en la disputa científica, sobre esos principios, es levantado hasta las nubes. ¿Cómo pretendemos entender esto?”. Y análogamente, en las *Investigaciones de un perro* se dice de la ciencia de la nutrición que “en sus enormes dimensiones, no sólo sobrepasa la capacidad de comprensión del individuo, sino la de todos los sabios juntos [...]”. Así como la angustia animal muere en el laberinto que ella misma ha creado, así se pierde el espíritu en los excesos de la ciencia.

Los obreros en la construcción: Kafka los divisa por doquier. Martillean y golpean, y su muro es tan espeso que ningún ruido llega ya hasta nosotros. ¡Necia espera, conseguir deslizarse afuera! A las puertas les falta la llave, y los agujeros que surgen aquí o allá son enseguida cegados. “Los leopardos irrumpen en el templo y se beben los cántaros sacrificiales hasta vaciarlos; esto se repite una y otra vez; finalmente, se lo puede calcular de antemano y se convierte en parte de la ceremonia”.

El perro filosófico confiesa en una ocasión que, ante un sabio, incluso en el más fácil examen científico malamente saldría airoso. No por debilidad de su capacidad intelectual, sino por un instinto cuya dirección se determina como sigue: “Era el instinto que, tal vez justamente a causa de la ciencia, pero de una ciencia diferente a la que hoy se practica, una ciencia última, me hacía estimar la libertad por encima de todo lo demás”. Esta explicación amplía las anteriores, pues viene a significar que existe una ciencia última que posiblemente se adquiere en la libertad. Así pues,

nuestro mundo es un lugar de no-libertad, y nosotros nos fatigamos en la erección de un edificio que nos obstruye la vista. Podría pensarse que a Kafka, en la descripción de la guarida del topo, le habrían rondado por la cabeza aquellas organizaciones humanas cuyos triunfos son trincheras, alambradas y proyectos financieros de amplias ramificaciones. Su conciencia de encontrarse en cautiverio se hace más profunda a través de los vislumbres de un estado de libertad en el que pueden aparecer las doctrinas de la ciencia última. Casi al contrario de un creyente en el progreso, él lo traslada, o al menos traslada la posibilidad de hacerse partícipe de él, al pasado. Las generaciones anteriores, observa el narrador en las *Investigaciones de un perro*, eran jóvenes, “su memoria no estaba aún tan sobrecargada como la de hoy día, todavía era más fácil llevarles a hablar, e incluso aunque nadie lo haya conseguido, las posibilidades eran mayores [...], la palabra verdadera habría podido entonces intervenir aún, determinar la construcción, reorientarla, modificarla a voluntad, transformarla en su contrario, y aquella palabra estaba allí, estaba por lo menos cerca, como en la punta de la lengua, todos podían experimentar-la [...]”. En torno a este solo conocimiento: que nos encontramos escindidos de la palabra verdadera, que él tampoco percibe, gira la obra entera de Kafka, y es sólo ella la que fundamenta de manera suficiente la analogía de la construcción oscura. ¿De dónde procede el hecho de que sus por entonces más delgados muros se hayan tornado tan impenetrables? La respuesta prueba que la mirada retrospectiva de Kafka no denota nada de romanticismo. “No, sea lo que sea que yo tenga que reprochar a mi tiempo”, asegura

el perro investigador, “las generaciones anteriores no fueron mejores que las nuevas; en un cierto sentido, en efecto, fueron mucho peores y mucho más débiles”. La actitud que se pone de manifiesto en esta declaración despoja a la leyenda a ella conectada, la de un mal paso de los antepasados, de la apariencia de una añoranza del pretérito. “Cuando nuestros ancestros se extraviaron, acaso no pensaron apenas en un error definitivo, sino que seguían teniendo a la vista la encrucijada de caminos; les era fácil creer que podrían regresar, y si dudaron en hacerlo, fue sólo porque querían gozar todavía por un tiempo de la vida canina [...]”. El reproche de pereza implícito en este pasaje –y que para Kafka es un pecado capital– es el que se hace también, en la pequeña historia *El escudo de la ciudad*, a los constructores de la torre de Babel, quienes, confiados en el progreso de los descendientes, no se habrían afanado hasta el límite de sus fuerzas. En todo caso –y esto es bastante importante–, más que en la referencia a la presencia de una negligencia antigua, Kafka pone el acento en el recuerdo de una pérdida de la palabra verdadera. Éste es el *leitmotiv* que siempre vuelve: como en la leyenda del emperador moribundo, que te ha enviado a ti, justamente a ti, un mensaje que nunca te llega; en el tratado *Sobre la cuestión de las leyes*, donde se dice que las leyes, por su propio carácter, deberían permanecer secretas; en el retrato del grupo monumental, del cual él, Kafka, formó parte en otro tiempo. Conjurando lo perdido, el poeta lo devuelve a la vez a una lejanía irreal, como para poner en evidencia que apenas en forma de sueño puede todavía encontrar un lugar de refugio. El mensajero del emperador se esfuerza en vano mera-

mente en abandonar los más íntimos aposentos del palacio, y el pueblo no sabe si las leyes que se mantienen secretas, y que trata de adivinar, existen realmente. Y, en el notable escrito titulado *El golpe a la puerta del patio*, el efecto del golpe —que presumiblemente no fue dado jamás— es ciertamente que la puerta del patio se abra con amplitud, pero luego nada se escapa de él, como no sea una tropa de caballeros que sólo irrumpe en su interior para enseguida darse media vuelta.

Lo que caracteriza al perro filosófico es que infatigablemente se cuestiona lo incuestionable. La respuesta de sus compañeros perros es: silencio. Este obstinado silencio acerca de las “cosas decisivas”, que una y otra vez se erige ante él como un muro, forma parte de las amargas experiencias fundamentales que ha tenido que hacer desde siempre el pequeño tropel de los auténticos cuestionadores, y es como si el perro hablase en su nombre cuando se lamenta: “Somos los oprimidos por el silencio, los que queremos romperlo, literalmente, por hambre de aire”. Si el cuestionador está condenado a la soledad, los otros son aliados mudos que encuentran su felicidad en el “cálido estar juntos”: dando por supuesto que no se aíslan voluntariamente, como el animal subterráneo que ama el silencio. Éste, que domina en el interior de su madriguera sin luz, o que debería dominarlo, es también, en realidad, la única cura radical contra la palabra verdadera. Puesto que una multitud de criaturas no puede sumergirse en el silencio, el mutismo de los perros se cumple de otra manera. Tan pronto eluden la respuesta solicitada, como tratan de llevar

al olvido su particular manera de vivir, como los perros del aire, a través de un parloteo insoportable. ¿Cómo se explica la conducta de la comunidad canina? Pues no puede ponerse en duda que debe ser justificada. El perro investigador supone “que los que se callan están en su derecho en cuanto que sostenedores de la vida [...]”. Por eso no quiere desanimarse, sino asediar incansable a sus compañeros, para que juntamente con él logren abrir “el techo de esta baja existencia”, para alzarse hasta la libertad. Pero en el mismo instante en que cree elevarse y sortear el obstáculo decisivo, se le opone una nueva resistencia que simplemente no puede vencer. Una música resuena y le obliga a renunciar. Ésta es para Kafka la forma suprema del silencio. En dos ocasiones paraliza al perro. La primera, en su encuentro con los siete perros músicos que producen un estrépito maravilloso. El aún joven cuestionador quisiera que le explicasen qué es lo que les empuja a su acción. “Pero ellos –¡inconcebible! ¡inconcebible!– no respondieron, hicieron como si yo no estuviera”. La segunda vez, la música perturba un experimento de ayuno que él, entretanto envejecido, emprende al servicio de sus audaces investigaciones. En relación con las más descomprometidas prestaciones de la ciencia, esta tentativa –que pone en juego la existencia– viene a ser semejante al descubrimiento del maestro de aldea en *El topo gigante*. Apenas este experimento, cuya intención es la de dar un salto hacia adelante, se ha puesto correctamente en marcha, se acerca al ayunador un perro extraño que, tras vanas exhortaciones, le expulsa de su lugar de ayuno por medio de un canto mágico. La conversación que precede a la interrupción forzosa resulta ilumina-

dora. En el curso de la misma, el perro pertrechado para el ayuno, y que no quiere dejarse desalojar, observa que el extraño incurre en contradicciones. Éste, sin embargo, se deja de rectificaciones y sólo pregunta: “¿No comprendes lo evidente?”. Lo evidente: el último subterfugio de los mantenedores de esta vida de rango inferior, el extremo baluarte tras del cual se atrincheran los guardianes del silencio.

El tratamiento que el silente pueblo canino reserva al investigador impone a éste la recelosa pregunta: “¿Se me quería con esto adormilar, sin violencia, apartarme casi amorosamente de un mal camino, de un camino cuya falsedad, sin embargo, no está tan fuera de duda como para que hubiera permitido el empleo de la violencia?”. Como el perro, que se ve constantemente desviado, así se siente Kafka. Mira el mundo como alguien que ha sido repudiado, como alguien que debe dar media vuelta en el camino hacia aquellos lugares en donde vive el emperador y donde tienen su patria las leyes desconocidas. No es, en absoluto, como si hubiera encontrado el camino hacia ellas, sino que más bien le va como a alguien medio dormido y medio despierto cuyo sentido preso del sueño se dirige al sueño que acaba de evaporarse y en el que ha estado presente la solución de todos los enigmas. Él cree todavía poder asir la *palabra clave*, incluso gustarla, mientras se va deshaciendo la figura insuperablemente clara en la que se había reunido el mundo bajo el signo del misterio revelado. Entre tormentos, se esfuerza en capturar sus partes hechas pedazos que, además, comienzan a reunirse de nuevo de manera aberrante, y cuanto menos consigue la reconstrucción de la

espléndida imagen desaparecida, tanto más desesperadamente la persigue entre los fragmentos dispersos a fin de retenerlos y, en la medida de lo posible, ordenarlos. Esta caza es la que determina el proceder artístico de Kafka. En los primeros años, según comunica en un aforismo, se rendía al deseo de “conseguir una visión de la vida [...] en la cual la vida, ciertamente, conservase su natural caer y subir, pero que al mismo tiempo fuese reconocida con no menor claridad como una nada, como un sueño, como un estado de suspensión”. Y unas líneas después: “Pero él no podía en absoluto desear así, pues su deseo no era ningún deseo, era sólo una defensa, una acreditación de la nada, un hábito de alegría que él quería dar a la nada [...]”. En efecto, Kafka apenas aprueba el antiguo deseo, sino que se percata con toda precisión de que el mundo confundido que recorre en todas direcciones no es sino una nada. Para desvelar su pretensión de ser un algo, muestra que las cosas y los seres humanos se relacionan entre sí de manera divergente. En la anécdota *Una confusión cotidiana*, por ejemplo, de lo que se trata es de que A ha debido concluir con B, de H, un importante negocio. Proyectan encontrarse, pero se pierden a pesar de su buena voluntad. Las descripciones de Kafka podrían ser calificadas como novelas de aventuras invertidas; pues, en lugar de que el héroe venza al mundo, es éste el que, por sí mismo, se saca de quicio con las errancias de aquél. Según Kafka, Don Quijote era propiamente un diablo creado por Sancho Panza, quien sabía cómo hacerle inofensivo apartándolo de sí. Entonces el diablo llevaba a cabo sin tregua las acciones más disparatadas, y Sancho Panza, que le seguía por un cierto sentido de

la responsabilidad, “obtuvo con ello un grande y provechoso esparcimiento hasta el fin de su vida”. No de otro modo aparta de sí el propio Kafka aquella razonabilidad que, a pesar de su fuerza lógica, no deja de ser impotente, y la acompaña a través de la espesura de las condiciones humanas. Sólo merced a su continua intrusión sale definitivamente a la luz lo que el mundo tiene de achacoso. Si la estupidez dominase en él, siempre seguiría estando justificada la esperanza en que la inteligencia pudiera transformarlo. Pero esta esperanza es decepcionada por la inutilidad fáctica de la intervención de las reflexiones racionales.

Incontables visiones racionales y realistas, dudas y reservas atraviesan la obra de Kafka con el único fin de perderse finalmente en el vacío. Con qué cuidado, por ejemplo, el animal subterráneo que vuelve a casa examina si, a fin de incrementar la seguridad, no debería finalmente dejar una persona de confianza en un puesto de observación en la superficie de la tierra. Pero: “¿Puedo seguir confiando en el que confío cara a cara, igualmente cuando ya no lo veo más y nos separa la capa de un musgo? Es relativamente fácil confiar en alguien cuando se lo vigila al mismo tiempo, o cuando al menos existe la posibilidad de vigilarlo; hasta es posible confiar en alguien a distancia, pero confiar en alguien desde el interior de la construcción, es decir, desde otro mundo, eso lo creo imposible. Pero tales dudas ni siquiera son imprescindibles; basta pensar que durante mi descenso o después de él las innumerables casualidades de la vida impidieran a mi hombre de confianza cumplir con su deber [...]”. Si es cierto que, en general, la locura tiene un método, las altamente realistas reflexiones metódi-

cas aquí denotadas son el signo de la locura del mundo, con las cuales, dado que no resuelven nada, queda completamente desenmascarada su irrealidad. No es un sueño; al contrario, es real; pero no es un algo cualquiera y, cuanto más nulo es, tanto más cerrado en sí se muestra. En esta forma suya de existencia engendra seres que, ciertamente, no se manifiestan al observador medio, pero que sí se muestran a aquel que regresa, a aquel para el que sigue resonando el rumor de la palabra verdadera. Seres míticos, subordinados al confuso murmullo de la vida y de su razonamiento. Entre ellos se encuentran el innominado animal subterráneo, que deniega la intuición, y el helado *Jinete del cubo*, que se abalanza en su cubo sobre la carbonería, sin que la mujer del carbonero le percibiese. No son espíritus, ni fantasmas, sino encarnaciones vivientes del estado contemporáneo del mundo, en donde, en lugar de reyes, sólo hay correos. “Se les dio a elegir entre ser reyes o correos. Como los niños, todos quisieron ser correos. Por eso no hay más que correos; corren por el mundo y, como no hay reyes, se quitan los unos a los otros los mensajes que, entretanto, han perdido su sentido.” El mundo en el que estos correos se apresuran en todas direcciones se asemeja a una lámina de muestras en la que se exponen trozos que no se ajustan entre sí. Kafka se complace a menudo en escoger una u otra línea extraviante para seguirla y, en cierta medida, jugar a prolongarla. Así, el perro investigador, no contento con haber pensado en la futilidad de los resultados científicos, se aventura en esta consideración: “A este respecto me basta el extracto de toda la ciencia, esta pequeña regla con la cual las madres separan a los pequeños

de sus pechos y los dejan en la vida: *Riega todo lo que puedas*". Es el carácter abstruso de las cosas el que reclama de vez en cuando este hálito de alegría.

En la investigación sobre *La construcción de la muralla china*, que él mismo califica de histórica, Kafka describe el mundo de los ancestros, en donde "la composición de la especie canina... [era] todavía laxa". Con la presentación de su estructura, él no quisiera tanto elevar la antigua forma de existencia al rango de una utopía realizada, como más bien caracterizar la cerrazón de la presente situación. Cuando menos, lo que más le importa es poner en juego la estructura más laxa de aquel entonces contra la compacidad de la actual. Toda la investigación es, si se quiere, un experimento grandioso destinado a mostrar qué aspecto podría haber tenido un mundo que hubiera acogido unas "viejas, aunque propiamente simples historias". Con esta intención discute Kafka de manera pormenorizada el "sistema de la construcción parcial" con el que se habría procedido en la erección de la muralla china. Según las indicaciones de los jefes – "¿dónde estaban y quiénes se sentaban ahí? No lo sé, ni lo supo nadie a quien yo haya preguntado" –, se dejaron por doquier espacios vacíos. "Sucedió que se formaron grupos de unos veinte obreros, los cuales habían de ejecutar una muralla parcial de unos quinientos metros de largo; un grupo vecino les salía al encuentro con otra muralla de igual longitud. Pero, una vez que se producía la unión, no se continuaba la obra hasta el final de estos mil metros, sino que los grupos de obreros volvían a ser enviados a regiones completamente diferentes para la

construcción de la muralla”. Para subrayar aún el significado fundamental de tal método de trabajo, el narrador continúa: “En efecto, tiene que haber espacios vacíos que no fueron murados en absoluto, una afirmación que, en todo caso, quizás sólo pertenece a las muchas leyendas que surgieron acerca de la construcción [...]”. Frente al así determinado sistema de construcción parcial podría plantearse el reproche de carencia de finalidad, puesto que la muralla, según parece, había de servir de protección frente a los pueblos del norte. Pero Kafka refuta su propia objeción. Si la construcción incompleta careciera de finalidad, de ello se seguiría que los jefes han querido algo sin finalidad. Y concluye con esta extraña suposición: la decisión de la construcción de la muralla habría existido probablemente desde siempre, de modo que en absoluto se dirigía contra los pueblos del norte. Estos informes completan la imagen de la vida pasada que la historia de la muralla china busca fijar. Es una invocación en un doble sentido. En primer lugar, en la medida en que evoca y transfigura una forma de existencia desaparecida en la que la criatura humana, correctamente ordenada, aún no cegaba los vacíos por angustia vital y falsa necesidad de protección, sino que aprovechaba manifiestamente su presencia para mantenerse a la escucha del eco de la palabra verdadera. En segundo lugar, en la medida en que contiene la exhortación a descubrir el estado de suspensión. La luz de los tiempos antiguos irradia desde ellos en el presente: no para volver a conducirnos a su esplendor, sino para iluminar nuestras tinieblas justo lo suficiente para que podamos dar el paso siguiente.

¿Somos capaces de ello? “Nuestra generación está quizás perdida [...]”, se dice en las *Investigaciones de un perro*. Este débil “quizás” deja un rastro de esperanza. En su más aproximada determinación, Kafka traiciona una incertidumbre que corresponde exactamente a la inconmensurable distancia de la palabra verdadera y que se opone a la seguridad con que las reflexiones de la razón diabólica se presentan y resbalan. Al igual que ni reconoce ni rechaza del todo el progreso, asimismo acopla ambiguamente lejanía y cercanía. “El camino verdadero pasa por una cuerda que no está tendida en lo alto, sino apenas al ras del suelo. Parece más destinada a hacer tropezar que a ser recorrida.” Con la concepción de que la solución buscada es inaccesible, y a la vez, sin embargo, accesible aquí y ahora, enlaza el aforismo que concibe el Juicio Final como un tribunal de excepción. Se encuentra en los cuadernos en octavo del período de entre 1917 y 1919, en los que aparece también la, por lo que sé, única referencia de Kafka al acontecimiento de la revolución: “El momento decisivo de la evolución humana es permanente. Por eso los movimientos espirituales revolucionarios, que declaran nulo todo lo anterior, están en su derecho de hacerlo, pues nada ha sucedido todavía”. Este pensamiento extraño al mundo derriba las puertas de la casa del mundo; demasiado próximo a su lenguaje para no prestarse a confusión. La resolución con que aprueba la radicalidad de los movimientos espirituales extrae su derecho del presentimiento del camino verdadero. Kafka evita llevar la revolución a ese punto, quizá por aquella incertidumbre antes mencionada; pero no deja de explicitar en diferentes lugares su presentimien-

to. Abrir el techo de la vida vil: sólo la comunidad poseería, según él, la fuerza explosiva. El perro investigador reconoce no sólo que tiene la sangre en común con sus compañeros perros, sino también el saber, y no sólo el saber, sino también la llave para alcanzarlo. “Los huesos de hierro, los que contienen la médula más noble, sólo son accesibles mediante un mordisco común de todos los dientes de todos los perros.” Y la doctrina afín a ésta, en el escrito *Sobre la cuestión de las leyes*, reza: “Lo que aparece turbio para el presente sólo se ilumina por la fe de que habrá de venir el tiempo en que la tradición y su investigación consiguiente resurgirán en cierto modo en un suspiro para poner punto final, que todo será puesto en claro, que la ley sólo pertenecerá al pueblo y la nobleza habrá desaparecido”. Aquí y allá, el que se ha perdido con la comunidad es advertido de que ha de salvarse con ella, sin tener, en todo caso, garantía de salvación. No hay seguridad ninguna y, junto a la fe en una próxima salvación en el más acá, está la otra creencia de que la confusión del mundo no puede ser abolida, pero que no conduce propiamente a la confusión. “Sólo tras la muerte se despliega uno según su propia naturaleza”, se formula en un aforismo, “sólo cuando se está solo. Estar muerto es para el individuo como la tarde del sábado para el deshollinador: quitan el tizne del cuerpo”. ¿O bien es que la ruptura no sucede sino tras la muerte? La leyenda de *El escudo de la ciudad* concluye con estas frases: “Todo cuanto en esta ciudad ha surgido de las leyendas y las canciones está colmado de la nostalgia de un día profetizado en el que la ciudad será aniquilada por un puño gigantesco en cinco golpes sucesivos. Por eso tiene la ciudad el puño

en su escudo”. Pero si las leyendas y canciones que anuncian la destrucción de la torre son exactas o no, y qué perspectiva se nos ofrece entonces, es incierto. “En este lugar”, dice Kafka una vez, “nunca he estado antes: se respira de otra manera; más deslumbrante que el sol, una estrella brilla junto a él”. Aquí permanecemos nosotros, con esta nostalgia no confirmada por el lugar de la libertad.

(*Frankfurter Zeitung*, 3-9/9/1931)

¿UN EXPERIMENTO SOCIOLÓGICO?  
SOBRE “EL PROCESO DE LA ÓPERA DE CUATRO  
CUARTOS”, DE BERT BRECHT<sup>1</sup>

CON el título de *Ensayos 8-10*, Bert Brecht publica un nuevo volumen que contiene el texto anotado de la *Ópera de cuatro cuartos*, junto al en su momento no utilizado esbozo para la filmación de la *Ópera*, y el ensayo sobre *El proceso de la ‘Ópera de cuatro cuartos’*. Aquí me ocuparé sólo de este último texto. Se presenta como un sedicente “experimento sociológico” y se afirma como un *nuevo método crítico* que, más que los otros métodos utilizados hasta ahora, serviría para “hacer aflorar las representaciones de la realidad en su funcionamiento constante, de la justicia siempre jurisprudente, de la prensa que expresa o genera opinión pública, de la inacabable e irresistible industria productora de arte [...]”.

Antes de entrar en la discusión de las representaciones de los mencionados poderes que Brecht hace aflorar, examinaré qué es lo que este nuevo método crítico tiene de

---

<sup>1</sup> Recensión de Bertolt Brecht, *Versuche 8-10. Die Dreigroschenoper. Der Dreigroschenfilm. Der Dreigroschenprozess*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlín, 1932.

“experimento sociológico”. El propio Brecht nos refiere cómo llegó a su experimento. En un principio, abordó *El proceso de la Ópera* (cfr. mi nota sobre “El proceso acerca de la *Ópera de cuatro cuartos*” en el número del 9 de noviembre de 1930<sup>2</sup>) con el propósito de buscar un fundamento jurídico, y sólo más tarde lo concibió como una empresa que podría servir para hacer visible el juego de los poderes sociales, el interpenetrarse de las más diferentes representaciones. “A partir de un puro reaccionar a una injusticia insoportable que no puede sino conducir a la acción, resulta un proceder planificado que toma por objeto una injusticia más general [...].”

Esta transformación de un proceso ingenuamente iniciado en un experimento consciente sería extraordinariamente provechosa si el experimento nos abriese ciertas situaciones sociales de otra manera inalcanzables, junto a las representaciones condicionadas por ellas. Sin embargo, lo que finalmente se obtiene con esto son unos resultados que pueden también conseguirse con la ayuda de otros medios y sin la incoación de ningún proceso, de manera que la empresa se nos aparece, cuando menos, superflua. De hecho, es superflua, como el ensayo demuestra. En efecto, ¿qué es lo que hace Brecht en ese ensayo? En modo alguno se limita a considerar las representaciones puestas a la luz con ocasión del experimento (al igual que del proceso), sino que se hace servir también de representaciones que no tienen ni lo más mínimo que ver con el proceso. Así, en interés de un determinado conocimiento, analiza una decisión

---

<sup>2</sup> Reproducida en los *Schriften*, 2, pp. 451-4.

del Tribunal Supremo que no concierne a su proceso; y así mismo se ocupa solícitamente de un artículo mío, por completo ajeno al proceso de la *Ópera*, en lugar de ocuparse, cuando menos, de mi antes mencionada nota al respecto. Luego volveré sobre ello. Ahora bien, en orden a la exposición de esas representaciones e ideologías que Brecht extrae efectivamente del asunto de su proceso, tampoco se necesita en absoluto la acción del proceso mismo; todas ellas habrían podido extraerse más bien de la realidad anteriormente dada al proceso de la *Ópera*, y en su mayor parte han sido ya, de hecho, extraídas de ella. La verdad es, por tanto, que el llamado experimento sociológico *no es en absoluto un experimento sociológico*. Por supuesto, que no pretendo negar que Brecht tuviese personalmente necesidad del proceso para avistar por primera vez tanto esa realidad como sus representaciones. Pero éste es su problema particular, que bien podría sernos indiferente. Sólo deja de ser indiferente tan pronto como nos hace de este problema un nuevo método crítico.

Para justificar el experimento del proceso, Brecht trata de hacerlo, no en último lugar, mediante la consideración de que uno debería rechazar permanentemente el capitalismo. Nada sería más discutible que la pasividad de muchos escritores de izquierda que se tranquilizan con el reconocimiento teórico de la lucha de clases. En lugar de hundirse en tal inactividad, uno debería más bien, según el ejemplo que él nos ha dado, “organizar experimentos sociológicos en toda [su] extensión [...]”. No creo que un materialista dialéctico le diera en esto la razón a Brecht. Pues, aun pasando por alto que *El proceso de la Ópera* es

efectivamente pobre en significación, la realidad, sobre todo en el estadio presente, es ya tan provocadora, que ya no es preciso provocarla mediante “experimentos”. Al contrario, estos “experimentos sociológicos”, como los que Brecht propone acaso organizar, más bien perjudican, a causa de su superfluidad, las acciones que se estimarían necesarias desde el punto de vista de los intereses, por él afirmados, de la lucha de clases. Y no sólo a causa de su superfluidad, sino también porque nacen de una posición *individualista*. Presentan los rasgos de un carácter voluntarioso, casi como de deportista amateur, en comparación con las empresas mismas planteadas por la situación a la que responden, empresas que no tienen, en verdad, ninguna ambición de convertirse en experimentos en el sentido de Brecht.

A las *representaciones* de la realidad que, según declara, ha hecho aflorar experimentalmente, y que rechaza, pertenecen también estas dos: “el cine necesita del arte”, y “se puede mejorar el gusto del público”. En la base de su discusión pone unas citas de un artículo mío publicado escasamente un año atrás en nuestro suplemento con el título de “Asra Nielsen y la Filmbranche”<sup>3</sup>. Ya dije que, con la utilización de un artículo no dedicado al proceso de la *Ópera*, lo que hace es anular el carácter experimental de este mismo proceso. Ahora debo añadir que utiliza mi artículo erróneamente. Yo incluso explico en él, y por cierto

---

<sup>3</sup> El artículo apareció en la *Frankfurter Zeitung* del 17 de abril de 1931, n<sup>os</sup> 284-286. Reproducido en los *Schriften*, 2, pp. 490-4.

que en relación a Asta Nielsen, que desde hace años ha sido desechada de la Filmbranche, que los creadores cinematográficos deberían cuando menos estar en condiciones de tener en cuenta el valor de uso del arte, de modo que nunca jamás les exigiría que pudieran o debieran mejorar el gusto del público. En el artículo afirmo más bien, y precisamente en el pasaje citado, que la Filmbranche no habría llegado tampoco a familiarizarse con las necesidades del público y que, en consecuencia, sería inútil desde el punto de vista comercial –una afirmación que más tarde se ha confirmado por completo (cfr. mi artículo “¡Acabad con el alboroto!”, en la *Reichsfilmblatt* del 10 de enero de 1932<sup>4</sup>). Pero Brecht no ha considerado necesario hacer aflorar esta afirmación del artículo –el cual, no obstante, la contiene–, sino que, haciendo gala de una escasa astucia, hace aflorar otra que en absoluto contenía; concretamente ésta: que “se puede mejorar el gusto del público”. Poniéndola entre comillas, además, trata de presentarla al lector como si hubiera sido extraída literalmente de la cita siguiente. Así actúan los trileros en el mercado.

Sobre el asunto mismo, hay que observar que la polémica de Brecht contra las dos representaciones –“el cine necesita del arte” y “se puede mejorar el gusto del público”– se sigue de su radical concepto del arte, que niega el arte como “medio de goce” y sólo le concede validez en general cuando (al servicio de la lucha de clases) restituye la realidad social. Este concepto de arte es indudablemente útil

---

<sup>4</sup> “Schluss mit dem Klamauk! Zu einer Umfrage des ‘Reichsfilmblattes’”, en la *Frankfurter Zeitung* del 10 de enero de 1932, n<sup>os</sup> 24-26.

como arma de lucha contra la conciencia burguesa; pero Brecht se sirve de él de una manera polémica que, en buena medida, desbarata su utilidad. En efecto ¿para qué lo usa? Para desairar por completo la situación actual (del arte), en lugar de utilizarlo como indicación de aquellos elementos presentes en ella que remiten hacia la nueva situación a producir. ¡Como si esta nueva situación naciera lista, sin más, a partir de la nada! ¡Como si no se encontrase, más bien, apuntada ya en la vieja! Si Brecht fuese el materialista dialéctico que pretende ser, la representación de que “el cine necesita del arte” no podría despacharla tan simplemente como para sostener en términos sumarios: “No es verdad que el cine necesite del arte, a no ser que se cree una nueva representación [del] arte”. Pues semejante declaración, de un modo totalmente *adialéctico*, echa al niño junto al agua de la bañera, en la medida en quisiera liquidar incluso los elementos artísticos susceptibles de apropiación o transformación. Este proceder, sin embargo, es infecundo. De hecho, incluso bajo las actuales circunstancias han surgido en el tráfico con la maquinaria del cine muchos productos artísticos –no pienso sólo en Chaplín– que se pueden emplear muy bien para la transformación del estado de las cosas y que son utilizados en todo caso por el cine; del mismo modo que hay productos arquitectónicos que han propiciado a sus creadores, y con razón, un llamamiento a la Rusia soviética. El mismo sabotaje perpetra Brecht cuando a la representación fantaseada a propósito de mi artículo, arbitraria y carente de fundamento, en el sentido de que “se puede mejorar el gusto del público”, contrapone que “[...] no se puede mejorar el gusto del

público mediante películas mejores, sino sólo modificarlo a través de una modificación de sus circunstancias”. Ciertamente, el gusto del público sólo es fundamentalmente modificado mediante una modificación de las circunstancias del público, pero el presupuesto de esta modificación es un gusto del público ya existente y en transformación, al cual, incuestionablemente, se encuentran también subordinadas aquellas obras cinematográficas por mí caracterizadas ahora mismo como aprovechables. —En suma, constato que Brecht, aquí como allá, no analiza la situación, sino que *sólo actúa contra ella*. El análisis de una situación ayuda a transformarla; semejante *blague* no provoca ninguna transformación.

En todo caso, el escrito testimonia el más abnegado esfuerzo de un altamente dotado autor acerca de la dialéctica materialista, y por ello precisamente debía encontrar interesados entre los literatos. Brecht no sólo restituye los conocimientos obtenidos en finas formulaciones manifiestamente influidas por las antítesis marxistas, sino que también las emplea muchas veces felizmente. Así, expone de manera instructiva el desmontaje del concepto de personalidad introducido con el desgaste de los productos artísticos, concepto del que, sin embargo, proceden supuestamente los productos en cuestión; o llama la atención sobre lo inseparablemente que se anudan las viejas ideologías en las nuevas de la misma clase. En breve, este escrito es, a grandes rasgos, el signo del paso de la forma de pensamiento recibida a otra más correcta. Naturalmente, en cuanto que todavía se hace perceptible el proceso de

aprendizaje del que proviene, en él se abre paso por doquier la naturaleza, esto es, su *procedencia idealista*. Brecht rechaza, entre otras cosas, la corriente representación de que el arte no necesitaría del cine, sobre la base de que ningún aspecto del arte quedaría sin ser afectado por esta nueva posibilidad de transmisión, y de que la literatura, en efecto, para el cumplimiento de sus tareas sociales, estaría directamente ordenada a la utilización del cine. “La transformación a través del tiempo no deja nada intocado, sino que siempre abarca el todo.” Esto es exacto en principio, aunque sólo en principio, y en esa medida es una declaración idealista. Es de presumir que el materialista dialéctico, que no se dirige sistemáticamente al todo, como el idealista, se interesa más por la transformación de las partes transformables con la urgencia que demanda el punto de vista del interés revolucionario (sin por ello perder de vista el todo). También las revoluciones *totales* que sin excepción lleva a cabo Brecht son típicamente idealistas. Su desaprobación es total; su propuesta del “experimento sociológico” la apoya en la afirmación de que sólo el “sujeto interesado, cómplice” sería capaz de “conocer”. Una romántica pasión por lo concreto que no es muy diferente de un idealismo invertido.

Sin embargo, estos rasgos son posiblemente síntomas de una transición y, como tales, no causan ningún perjuicio al escrito. Incomparablemente peor es el lastre con que queda cargado (aparte de por el necio enmascaramiento como “experimento sociológico” y por el contrabando de citas) por el *ametódico y acientífico* proceder de Brecht, que casi le priva a uno de la esperanza de que aquí se trate

realmente de una transición. ¿Qué puede decirse, por ejemplo, de que, hacia el final de su consideración dedicada a la idea de que “se puede mejorar el gusto del público”, Brecht reconozca la necesidad de una más exacta investigación del gusto del público y, con todo, olvide u oculte que dos páginas antes, a saber, en el párrafo de mi artículo citado al comienzo de esta consideración, sea censurada precisamente la falta de prevención con la que todos los interesados por el gusto del público tratan el gusto del público? Por desgracia, Brecht no se contenta ni siquiera con citar de manera negligente, sino que, en contra de los usos científicos, no cita en regla a los predecesores e investigadores contemporáneos. Un ejemplo entre muchos. En un pasaje aparentemente referido a “nuestros metafísicos del suplemento” escribe: “No piensan en investigar la utilidad social del sentimentalismo; si quisieran hacerlo les faltarían los métodos conceptuales, y esto requeriría saber”. Lo que esta inculpación formulada al azar denuncia es una sola cosa: que Brecht ha omitido ocuparse de la literatura competente en y fuera del suplemento. Georg Lukács, por ejemplo, en *Historia y conciencia de clase*, hace una observación muy instructiva de cara al entendimiento del valor de uso social del sentimentalismo (cfr. nota en la página 150)<sup>5</sup>; por otro lado, acerca del mismo objeto se encuentran declaraciones que no pueden pasarse por alto en el libro de Béla Balász *El espíritu del cine* (cfr.

---

<sup>5</sup> La cita se refiere a la primera edición (Malik-Verlag, Berlín, 1923). En castellano, cfr. *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, Barcelona, 1975.

página 199)<sup>6</sup> y en algunos de mis propios trabajos (por ejemplo, en la serie de artículos sobre “Cine y sociedad”)<sup>7</sup>. Manifiestamente, Brecht no ha leído todo esto. Dado, por tanto, que es a él mismo a quien le falta el saber necesario, cuando menos habría estado obligado a una cierta precaución en sus imputaciones y descubrimientos. Su manera de proceder compromete, y no en último lugar, los contenidos que comunica. Pues, por expresarlo suavemente, ese proceder es en extremo individualista y denota una asombrosa *falta de solidaridad*, mientras que sus contenidos son antiindividualistas y se alinean en la solidaridad.

Sólo unas palabras más sobre el concepto de “experimento sociológico”. De hecho, de un modo distinto al que Brecht supone, sí se puede hablar de experimentos sociológicos; sin embargo, sólo en un sentido *figurado*. La realidad social produce continuamente series de acontecimientos que pueden ser aprovechadas para el conocimiento de la estructura de la realidad como cualquier experimento auténtico. Pero una presuposición indispensable de cara a la posibilidad de aprovechamiento de estas series de acontecimientos concebibles como experimento es la siguiente: que se consuman *sin intervención de la conciencia*. Pues si uno se los escenificara, según la propuesta de Brecht, de manera consciente y planificada, con ello quedaría pertur-

---

<sup>6</sup> También esta cita se refiere a la primera edición (Verlag Wilhelm Knapp, Halle, 1930), que Kracauer reseñaría en la *Frankfurter Zeitung* el 2 de noviembre de 1930.

<sup>7</sup> Aparecida en la *Frankfurter Zeitung*, del 11 al 19 de marzo de 1927, y luego reimpresa con el título “Las pequeñas dependientas van al cine” (cfr. su versión castellana en este mismo volumen).

bado el desarrollo de la realidad que ha de conocerse. Hay que resguardarse de establecer una falsa analogía entre tales cuasi-experimentos y los experimentos auténticos. Ambos serán llevados a su común denominador sólo cuando en aquél se suprima el control de las condiciones que en éstos se exige. Por una sencilla razón: porque aquí, en el caso del experimento auténtico, aquello por lo que se pregunta es el resultado de un proceso puesto en práctica artificialmente, mientras que allí, en el caso del cuasi-experimento, de lo que se trata es de un desarrollo social “natural”. Como ejemplo de un cuasi-experimento semejante podría considerarse cualquier libro de éxito. Éste consiste en una determinada mezcla de elementos que sale al encuentro de las necesidades de ciertos estratos de lectores y, por tanto, permite abrir estas necesidades. Precisamente en nuestra serie de textos sobre literatura “¿Cómo se explican los grandes éxitos literarios?”<sup>8</sup>, un pequeño grupo de autores ha tratado diversos libros de éxito como experimentos sociológicos en sentido figurado, es decir, ha analizado sus mezclas y deducido de ellas la estructura ideológica de los consumidores. Utilizar los materiales de la realidad social como experimentos auténticos sólo será posible y cobrará pleno sentido en el estadio de la economía planificada.

(*Frankfurter Zeitung*, 28/2/1932)

---

<sup>8</sup> Sobre la contribución del propio Kracauer a esta serie, cfr. sus textos sobre Richard Voss, *Zwei Menschen*; Frank Thiess, *Der Zentaur*, así como “Über Erfolgsbücher und ihr Publikum”, en *Schriften*, 5.2, pp. 287-94, 312-8, y 334-42 respectivamente.

## LA TAREA DEL CRÍTICO CINEMATOGRAFICO

EL congreso de los propietarios del Palacio del Cine, en Frankfurt, me proporciona una buena ocasión para explicarme por una vez de manera un poco más general sobre las tareas de una crítica cinematográfica independiente: de la crítica cinematográfica que, desde hace años, nos esforzamos en practicar en la *Frankfurter Zeitung*.

En la economía capitalista, el cine es una mercancía como cualquier otra. Se produce —con la excepción de algunos *outsiders*— no en interés del arte o de la educación de las masas, sino para el beneficio que promete extraer de él. En todo caso, esto vale para la gran masa de las películas de las que el crítico ha de ocuparse constantemente.

¿Cómo debe comportarse en su respecto? Estas películas están más o menos bien presentadas y, según la cantidad de medios y fuerzas que se hayan invertido, fabricadas con más o menos fasto. Va de suyo que la crítica —justamente la crítica cotidiana— debe tomar en cuenta cuidadosamente tales diferencias y, de hecho, bastantes críticos, en su apreciación de una película cualquiera, se limitan a po-

ner de relieve todo lo que pueden de detalles correspondientes o no correspondientes a su propio gusto.

Pero una actitud semejante que, por añadidura, parte muy a menudo de sensaciones en absoluto elucidadas, no puede en ningún caso agotar el trabajo que recae en el crítico cinematográfico en presencia de la producción media. En efecto, si las producciones cinematográficas medias no requieren ser juzgadas en tanto que obras de arte, no son tampoco mercancías indiferentes que bastaría juzgar simplemente según el propio gusto. Pues las producciones ejercen de manera inmediata funciones sociales extremadamente importantes que ningún crítico cinematográfico digno de este nombre puede permitirse dejar de tomar en consideración.

De hecho: cuanto más pobre en contenidos, en contenidos capaces de sostener un juicio de orden estrictamente estético, es la mayor parte de las películas de operetas, películas militares, comedias, etc., tanto más desempeña su significación social, que no podría nunca ser sobreestimada, un papel de peso. La más pequeña localidad cuenta hoy con su cine y, a través de mil canales, toda película mínimamente viable es puesta al alcance de las masas, tanto en la ciudad como en el campo. ¿Qué transmite esa película a estas masas de público y en qué sentido influye en ellas? Éstas son las cuestiones cardinales que el observador responsable debe plantear a los productos medios.

Se podría objetar aquí que, si bien algunas películas siguen de manera explícita ciertas tendencias políticas y sociales, el grueso de la producción tiene simplemente como meta la diversión de calidad o la fácil distracción. Esta ob-

jeción es a la vez pertinente y no pertinente. Es cierto que las películas típicas parecen justamente aplicarse a cultivar la neutralidad; pero esto no significa en absoluto que no representen indirectamente determinados intereses sociales. Y es preciso que sea así. Por una parte, porque los productores, anclados en el sistema económico reinante, no pueden salir de su propia piel; y, por otra, porque están obligados, por mor del mercado, a satisfacer los deseos y las necesidades incluso de los estratos sociales apenas capaces de pagar: así pues, de consumidores cuyo destino, en general, se encuentra igualmente ligado al mantenimiento de la situación social actual.

Así pues, la tarea del crítico cinematográfico que aspire a estar a la altura de las circunstancias es, en mi opinión, la de analizar, partiendo de ellas mismas, estas intenciones sociales que se afirman de manera a menudo disimulada en las películas de tipo medio, y de mostrarlas a la luz del día, que muy a menudo temen. Deberá mostrar, por ejemplo, qué imagen de la sociedad componen las innumerables películas en donde una pequeña empleada se eleva a unas alturas insospechadas, o bien en las que un gran señor cualquiera no solamente es rico, sino también un hombre lleno de sensibilidad. Además, deberá confrontar con la realidad social ese mundo aparente que se presenta en las películas de este y otros géneros, y poner de relieve en qué medida lo falsean. En breve, un crítico de cine al nivel de su tarea no es concebible sino como un crítico de la sociedad. Su misión: desvelar las representaciones e ideologías sociales escondidas en las películas de tipo medio y, a través de este desarrollo, quebrar la influencia de las películas allí donde sea necesario.

Intencionadamente, no he tratado más que de la actitud crítica que se impone en relación a la producción media. Las películas que encierran contenidos de verdad han sido y siguen siendo una rareza. Al considerarlas, como es natural, el acento no debe cargarse solamente en el análisis sociológico, sino que éste debe quedar penetrado de un análisis estético inmanente. No obstante, acerca de las dificultades de tal interpenetración no es posible extenderse aquí.

*(Frankfurter Zeitung, 23/5/1932)*

## ¿FIGURA O POLÍTICA?<sup>1</sup>

EL libro de *Ernst Jünger, El trabajador. Dominio y figura*, es importante por la razón de que no surge de programas fijados por un partido y formulaciones de visiones del mundo, que tal vez no se ajustan en absoluto a la realidad actual, sino que busca elevar a conciencia esta realidad misma. Dicho con mayor exactitud: Jünger no expone, al menos según su intención, pretensiones libremente flotantes que se dirigieran a nuestra situación y que, no obstante, pretendieran transformarla –justamente al revés, de la imagen del estado actual, él deriva la del venidero. “El plan de este libro consiste en hacer visible allende las teorías, allende las parcialidades, allende los prejuicios, la Figura del Trabajador como magnitud operativa que ha incidido ya de un modo poderoso en la historia y está determinando imperativamente las formas de un mundo que ha experimentado modificaciones.” Se juzguen como se juzguen los

---

<sup>1</sup> Recensión de Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hanseatische Verlaganstalt, Hamburgo, 1932. (Trad. cast. por Andrés Sánchez Pascual en Tusquets, Barcelona, 1990.)

conocimientos de Jünger, hay que reconocer su aspiración hacia una consideración desprejuiciada de nuestras circunstancias fácticas. Pues la entera vida política adolece actualmente de que todos los partidos y grupos posibles operan con conceptos hace tiempo sobrepasados por la realidad en la que creen intervenir.

El análisis de la situación de Jünger es, naturalmente, por completo antiliberal. Desecha el pensamiento burgués, y pone al siglo XIX de vuelta y media. Así, le es atribuido al burgués que “incluso en la guerra, [se encuentra] al acecho de cualquier ocasión para negociar, mientras que para los soldados la guerra significaba un espacio en el que se trataba de morir, esto es, en el que se trataba de vivir de tal manera que quedase corroborada la figura del Reich”. Una declaración que recuerda al Sombart de “Comerciantes y héroes”<sup>2</sup> y que estiliza del modo más arbitrario las relaciones entre burguesía y soldadesca. Se entiende por sí mismo que Jünger niega al burgués toda relación con lo elemental e inculpa a la razón burguesa de la traición a lo arriesgado, que aquélla desvaloriza como un sinsentido. Se reconoce aquí el lenguaje de, entre otros, el círculo de los “activistas”, que se extiende en juicios similarmente destructivos sobre la posición liberal. Aquí no me impongo la tarea de salvar de la perdición las grandes categorías del liberalismo, ni probar que Jünger imputa constantemente a la escoria de la burguesía su modelo originario. Basta con que conste que sus formulaciones prestan expresión a una dis-

---

<sup>2</sup> Werner Sombart, *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*, Duncker und Humblot, Munich, 1915.

posición hoy dominante en los más diferentes ámbitos de la juventud.

La pregunta es: ¿en favor de quién es anatemizado el burgués, con su fe en el progreso, su pretensión de humanidad, etc.? ¿Acaso en favor del proletariado en lucha? De ninguna manera. Jünger se esfuerza más bien en mostrar que el materialismo histórico y el idealismo burgués se corresponden, que ambos son, por así decir, manifestaciones de descomposición. Él desestima las prescripciones marxistas que, si provocan a los trabajadores a atacar la sociedad, lo hacen sólo para salvarla; la conciencia de clase la cuenta entre los “resultados del pensamiento burgués”, niega la “política de clases al viejo estilo”, que no significaría otra cosa “que consumirse en resultados parciales allí donde de lo que se trata es de decisiones últimas”. También esta crítica de la teoría del socialismo, como es notorio, goza de numerosos partidarios.

Ambos, pues: según Jünger, tanto la burguesía liberal como el proletariado con conciencia de clase han perdido en el juego. Sin embargo, bajo el techo de las terminologías a ellos agregadas, ha crecido ya un nuevo portador de la historia, que Jünger concibe como la “Figura del Trabajador”. “Volvemos a encontrar confirmado [...]”, explica concluyente, “que por trabajador no ha de entenderse ni un estamento en el sentido antiguo, ni una clase en el sentido en que la concibió la dialéctica revolucionaria del siglo XIX. Las reivindicaciones del trabajador trascienden, por el contrario, todas las reivindicaciones estamentales”. Es decir, que Jünger arranca la palabra *trabajador* de su entorno habitual y la incorpora a sus propias construcciones.

Un hurto conceptual que a él le parece ofrecido por los hechos mismos. Pues, opina, en nuestro tiempo hay por doquier indicios visibles que indican el próximo dominio de un tipo que ha dejado de ser asible con la ayuda de conceptos liberales o marxistas. Si este tipo, que ya hoy se impone, hay que reconocerlo en el del “trabajador”, esto se debe a que el trabajo no es para él “actividad sin más”, “sino la expresión de un ser particular que busca llenar su espacio, su tiempo, su legitimidad”. Vive, superando la oposición entre el individuo y la masa, en las “construcciones orgánicas” de los desfiles, de los campamentos, de los seguidores; al estado de una libertad con la que no sabe qué hacer, prefiere un estado en el que coinciden libertad y obediencia; no excluye lo elemental, que (según Jünger) ha sido deslegitimado por el idealismo y el materialismo; lo que encarna es, más bien, un “realismo heroico”. Renuncia a la individualidad, enmascaramiento [¿en la masificación?], esencia de soldadesca, disposición para toda clase de entrenamiento, placer por vestir el común traje de faena, etc.: éstos serían algunos de los rasgos característicos por los que se le reconoce. Por lo demás, lo suyo es la sala de cine de barrio, más que el teatro; las cuestiones literarias no significan nada para él, y lo que le interesa de los productos de la prensa contemporánea son, mayormente, las fotos y los reportajes documentales.

Así pues, con estos puntos de partida que ha encontrado en el presente, Jünger desarrolla el mundo que el tipo por él caracterizado aspira a realizar. En función de su carácter y condición, la figura del trabajador insta a sustituir la democracia social liberal por la democracia del trabajo o

del Estado, y a consumir el paso desde el actual “paisaje de taller”, en donde aquélla es aún experimentada de un modo anarquista e inconexo, a un “paisaje planificado”. Rusia, e incluso Italia, son acaso los vagos modelos de este reino venidero. En él se transforma la técnica: desde un instrumento del que abusan sus usuarios en busca de un progreso sin fin, en un instrumento de dominio planificado. Sólo cumple en general la función a ella asignada cuando no sirve a la voluntad individual, como todavía hoy sigue haciéndolo en parte, sino que se convierte en “un medio para la movilización del mundo a través de la figura del trabajador”. El fin remoto al que apunta Jünger es la planificación planetaria que un día podría relevar a las planificaciones de los Estados singulares. Cuanto más nos internamos en los “paisajes planificados”, en un camino caracterizado por guerras horribles y estallidos elementales, tanto más puramente se desvela la figura del trabajador. Hasta que ella, en el estado final presentido, determina enteramente el estilo de vida y alcanza una significación cultural.

Hasta aquí la construcción de Jünger. Los distintos partidos políticos harían bien en ocuparse de ella, pues su punto de partida lo toma de la realidad de gran parte de nuestra juventud. De hecho, esta juventud –sobre todo la alemana del norte– es tal como Jünger la describe. Tiene una particular relación con la técnica, se ha escurrido del medio ambiente burgués, sin querer, sin embargo, ser proletaria en el sentido específico, y abriga ilusiones, sueños en donde lo nacional se amalgama con la vaga representación de una economía planificada. Con fuerza se expresa también su propensión al establecimiento de firmes

asociaciones de tipo militar o de un carácter más comunitario, que liberan al singular de la libertad individual, actualmente no aprovechable, y le abren la posibilidad de una integración total. Finalmente no están presentes ni el goce de lo elemental ni la enemistad frente al espíritu, o lo que se entienda por ello; no obstante, aun cuando el liberal o el marxista, pintados sobre la pared con rasgos demoníacos, pueden quedar completamente desfigurados, no por ello su caricatura deja de servir al refuerzo de una existencia asible y muy real. Esta juventud, cuya existencia sólo refleja, en efecto, nuestras universales relaciones económicas y sociales, apenas ha sido tenida en cuenta hasta ahora por *los* poderes de la voluntad política, contra los que se revuelve. Así, la cosa no marcha. Será preciso ampliar el vocabulario político y ponerse a debatir con ella.

Así pues, como la concepción de Jünger demuestra: las fuerzas de la juventud de la que hablamos no saben desplegarse en la esfera política, y una y otra vez se ven urgidas a tomar una dirección imposible. El concepto principal con el que opera Jünger es el de *figura*. Incontables veces, de lo que se trata es de que la "Figura del Trabajador" debería ser realizada, y casi la mera mención de este concepto le basta a su usuario para proscribir el pensamiento liberal o marxista. La figura lo es todo; abre una dimensión en la que al conjunto de los jóvenes, sencillamente, se les hacen caducos los conceptos y formas de conducta subordinados al siglo XIX. No hay en ello lugar para pensamiento alguno que se preocupe seriamente del principio del progreso y de la teoría de la lucha de clases; él cree, más bien, poder anu-

lar categóricamente tales acuñaciones mediante la simple referencia a la esfera que representa su nueva *figura*.

Se impone, por tanto, investigar con más detalle ese concepto de *figura* que Jünger carga de tantas implicaciones. La manera de pensar o mirar, a la que él se adapta como si fuera obvia, se remonta manifiestamente a Spengler. En efecto, Spengler ha apadrinado este libro; hasta en el lenguaje, que se despliega en términos bélicos, ha dispuesto dictatorialmente sobre todas las cosas posibles, muchas veces recordando el orden del día. No sería necesario conceder a esta relación ningún peso ulterior, si no fuera porque Jünger concuerda con Spengler en un punto decisivo: a saber, en que *hace de la figura una entidad metafísica*. “Una figura *es*, y ningún desarrollo la acrecienta o aminora [...]. La historia no produce figuras, sino que se transforma con la figura [...]. Así como la figura hay que buscarla más allá de la voluntad y más allá del desarrollo, también se encuentra más allá de los valores; no posee ninguna cualidad.” Frases de Jünger. Su contenido corresponde por entero al concepto contemplativo de figura de Spengler. Sólo que, cuando menos en su obra principal, éste lo aplica preponderantemente a las culturas ya desarrolladas, expiradas, que uno podría tener algún derecho a concebir, en efecto, como la exposición de una figura cualquiera de la que nada puede derivarse; entretanto, sin embargo, Jünger usa ese mismo concepto de figura como meta de una activación política. Aquí, exactamente aquí, yace el *error de construcción* del libro. Pues ¿cómo podría una figura ser realizada cuando se la presenta de antemano como la dimensión última, la más extrema? No es algo a lo que ha-

bría que aspirar, sino que, en todo caso, se da como una ulterior consecuencia de un obrar dirigido por conocimientos, juicios de valor y reflexiones políticas. Lenin, el teórico marxista, ha creado el Estado de los trabajadores de la Unión Soviética, y, ciertamente, la Italia de Mussolini no ha surgido de una figura cualquiera. En toda la historia no ha existido ninguna “figura” que haya rondado ante la mirada como tal figura; ésta, lejos de ser el principio de los principios, es más bien la huella terrestre de los grandes principios. Jünger idolatra la “Figura del Trabajador”, pero no por ello, por hablar en un lenguaje que le sea adecuado, golpea en su huida al ejército de conceptos enemigos, sino que se destaca por encima de él y se evade a lo imaginario. En absoluto se expone a las doctrinas políticamente eficaces que él combate, sino que las declara nulas desde una dimensión carente de realidad política alguna. Su libro pretende indicar una meta y ser políticamente activo; considera desde el punto de vista fáctico aquello que deviene, pero lo hace desde la perspectiva aparente de lo ya devenido, y se comporta en términos estético-contemplativos.

En breve, la visión de Jünger es cualquier cosa, antes que una construcción política. Me abstendré de caracterizar el ser del que procede. Es de tal factura, que quisiera expresarse en términos de culto sin admitir la pregunta por el sentido del culto, y si uno se atreve a sostener afirmaciones prematuras como éstas, se podría decir que “en medio de las filas de espectadores de una película o de una carrera automovilística cabe observar ya hoy una piedad más honda que la que logramos percibir debajo de los púlpitos o delante de los altares”. En estas líneas, más que la consi-

deración de este ser enrarecido y pesado, me parece esencial la prueba de su fundamental fracaso en la autoexposición política. En verdad, que el libro de Jünger contiene contradicciones bastantes para hacer estallar una figura. Por un lado, se consuma el giro hacia lo elemental y se pone ante los ojos el campo de batalla como “caso especial de un espacio total”; por otro lado, lo que se pretende es la entrada en “paisajes planificados”. ¿No advierte Jünger que la efectividad del plan reclama la puesta en marcha de una razón que, por cierto, no ha de extinguir, sino propagar y dominar lo elemental? Sin tomar en cuenta esta razón de manera decidida, lo que hace es unificar ingenuamente tendencias opuestas entre sí. Esto puede ser un asunto metafísico, pero políticamente impracticable. Y ¿por mor de una semejante visión figural inconstructible en términos políticos debe el concepto de trabajador, al que una y otra vez se atiene, ser arrancado del suelo con todas sus raíces? Un trasplante que al final sería muy dudoso incluso desde la posición de Jünger. Pues en tanto que Jünger, como los partidos de los trabajadores, abriga el propósito de un relevo de la economía privada capitalista, actúa en contra de sus intereses cuando, mediante la dilatación de la palabra trabajador hasta un concepto políticamente no vinculante, busca debilitar a esos partidos. ¿O cree Jünger que la “democracia del trabajo” crecería en cierta medida por sí misma? No sé bien qué es lo que cree y lo que quiere. Aquí rechaza la restauración, y allá no hace nada para impedir su venida. Aboga por la planificación y al mismo tiempo se posiciona contra ella. Esta visión figural no inaugura tanto un camino en la política, como una

posibilidad de huida de ella. Indudablemente no es, en un alto grado, sino la expresión ideológica de ciertos estratos que necesitan de la ilusión en interés de su afirmación social.

Y, sin embargo, el tipo al que apela y que representa Jünger deberá antes o después imponerse en la política real. La fecundidad de este encuentro está enlazada a dos condiciones. La primera: que la juventud, cuyo portavoz es Jünger, no deje de atender a fuerzas políticas como el marxismo o el liberalismo, para finalmente quedarse ahí vacía en el vacío, sino que tome con ellas un estrecho contacto, el único que les capacita para la realización política. La segunda: que aquellos poderes políticos a los que les concierne aprendan a entender la sustancia investida en esta juventud.

*(Frankfurter Zeitung, 16/10/1932)*

## VIAJE AL FIN DE LA NOCHE<sup>1</sup>

LA novela *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline, ha sido tan elogiada como injuriada en Francia. Si los unos deploran que no haya obtenido el premio Goncourt, los otros arremeten contra sus convicciones infames y la declaran una continua mamarrachada. Entretanto ha rebasado ya una tirada de 150.000 ejemplares sin que las campañas literarias encendidas por su causa hayan sido cerradas con un alto al fuego.

De hecho, esta novela (cuya edición alemana, por lo demás, se oye que está siendo preparada por la editorial Piper<sup>2</sup>) cae fuera del género de literatura que se nos trae desde Francia. Comienza en la Guerra y termina en algún momento de la época de postguerra. En todo caso, este

---

<sup>1</sup> Recensión de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Denoël Esteel, París, 1932. (Trad. cast. de Carmen Kurtz, Seix-Barral, Barcelona, 1985.)

<sup>2</sup> La primera versión alemana de la novela apareció, en traducción de Werner Rebhuhn, en la editorial Kittl, Leipzig, Mährisch-Ostrau, en 1933.

azaroso final no es equivalente a la noche aquí mentada. Su oscuridad, que sólo la muerte podría iluminar, se explica desde la desilusión del narrador, que le hurta la posibilidad de cohonestar la brutalidad de la existencia. Las cosas se le muestran desnudas y despiadadas. Esta incapacidad para entregarse a una ilusión, y aunque sea compartida por millones, o de asumir sentimientos que le parecen ser falsos, determina su vivencia de la guerra. Él la hace en la caballería y experimenta lo que justamente se puede experimentar en una guerra. Pero este peso pesado no descansa tanto en la descripción de escenas terribles, cuanto en la exposición del contrasentido que se adhiere a los acontecimientos bélicos. El narrador, que habla en primera persona, no puede concebirlos, y comoquiera que todo en él se resiste a un acontecer que muchos otros afirman como destino, tampoco puede salvarse en el heroísmo o en la conciencia del deber, sino que lo único que conoce es el horror ante la muerte sin fundamento. Como individuo singular que cree poseer un patrón válido, se encuentra inmerso en la coercitiva comunidad de masas que considera ofuscada. Quizás su impotente razón, apretada por el aislamiento, se ha hecho defectuosa; quizás se encuentre demasiado sola para ser enteramente racional; entretanto, en todo caso, la amarga distancia que guarda con todos los contemporáneos le permite calar lo problemático de su conducta. En todos los idiomas del mundo hay novelas que se debaten con la guerra; casi ninguna es tan implacable como ésta. En la medida en que el narrador se dedica sencillamente a constatar, desvela a un tiempo lo humano-demasiado-humano que se ha experimentado en la guerra bajo miles de máscaras. No

deja pasar nada: ni la avaricia de la campesina que sólo quiere dar vino a los soldados a condición de que se lo paguen caro; ni la huera exaltación francesa de la pequeña Lola de América, ni las penosas parrafadas de un eminente doctor que valora la guerra como un experimento científico, ni el egoísmo burgués con el que se topan los soldados de permiso en el interior del país. “Hasta los traidores son falsos”, dice una vez en un gran pasaje, en el que fustiga las maniobras de engaño que se daban durante los años de guerra. La aspiración a la verdad y a unas relaciones justas, de la que procede esta frase furiosa, condiciona por entero la configuración de sus materiales.

A pesar de sus pasajes dedicados a la guerra, el libro no es en ningún sentido una “novela bélica”. Sobre todo porque aquél, a diferencia de esta última, no concibe la guerra como una situación extraordinaria, sino como un acontecer que sólo se eleva un poco respecto de la cotidianidad de la paz. En Céline la guerra no interrumpe la paz, sino que la paz es, más bien, otra forma de guerra. Esta conciencia se expresa incluso de manera literal; en efecto, la acción se desliza insensiblemente y sin saltos desde las vivencias militares a las civiles, que exhalan el mismo olor a guerra que aquéllas. El narrador, licenciado por inútil, viaja a África, y allí vuelve a encontrar la miseria que ha dejado en Europa. Las selvas vírgenes le acogen como los campos de batalla, mientras la crueldad humana se mantiene inalterada. Desde la región del Congo se traslada a América, donde se ve obligado a pasar hambre; no sin esfuerzo le saca a Lola, la amiga parisina, 100 dólares, que tampoco alcanzan para mucho tiempo, y finalmente trabaja como un negro en Detroit, en la

Ford. Su tiempo libre lo pasa con Molly, a la que ha conocido en una casa pública –el único lugar en América en el que, según explica, se le ha recibido amistosamente. Molly le ama; pero la inquietud le empuja de vuelta a la patria.

El período de postguerra llena la segunda parte del libro. Después de que el narrador ha terminado sus estudios de medicina, se establece en un suburbio. La Guerra ha terminado, pero la guerra sigue bramando: como lucha por un puesto para comer, como exceso de pasión y consecuencia de la indiferencia, como la forma habitual de la convivencia humana en general. Su auténtica víctima es Robinson, que en cada fase emerge de nuevo, para convertirse hacia el final del libro en la figura principal. Robinson es el pobre diablo, la criatura sufriente de nuestro tiempo. El narrador, que siempre se siente inevitablemente encadenado a él, le encuentra en un principio en una patrulla nocturna en medio del bosque y entabla con él una conversación de la que se desprende que Robinson quiere desertar. A partir de aquí, la vida de esta criatura desgraciada se despliega hasta terminar necesariamente mal. Parece trasgugar en la selva virgen, se instala puntualmente en América y sólo se muestra directamente en París. Sus aventuras con la familia Henrouille constituyen una novela en sí mismas. Esta familia, que se cuenta entre la clientela del doctor, consta de una malvada anciana y un joven matrimonio que con gusto quisiera liberarse de la abuela. Por encargo de los jóvenes, Robinson emprende un atentado contra la vieja, que naturalmente fracasa y sólo a él mismo le lleva a la cama de enfermo. Por medio de la intervención de un abad, el asunto es encubierto y el criminal castigado enviándosele hacia Toulouse con la indestructible abuela.

La historia se extiende todavía largo tiempo, y cuanto más imprevisible se va haciendo, tanto más la miseria, el sinsentido y el espanto pequeño-burgués celebran sus turbias orgías. El narrador renuncia a su práctica médica por falta de pacientes, colabora temporalmente en una revista y más tarde trabaja en un establecimiento para locos. Con él se asocia un profesor de medicina venido a menos que había entrado demasiado en relaciones con alumnas. Las imágenes de hotel se mezclan con escenas del establecimiento, azares con providencias, sanos con locos. El mundo se ha convertido en un completo caos. Se mofa de la razón, eleva y destruye a capricho sus criaturas, y al fin engulle también a Robinson. Madelon, con la que esperaba encontrarse felizmente en Toulouse, es la causa de su ruina. Mediante la amenaza de que le denunciaría a causa del asesinato de la abuela, entretanto liquidada, trata de forzarle al matrimonio. Pero lo que él busca es amor y huye de la chantajista. Así pues, tenía que huir una vez más. Sólo que esta vez la huida no le ayuda; pues Madelon descubre finalmente su paradero y le pega un tiro en un ataque de rabia. El amigo, que ha participado en todos los acontecimientos, permanece junto al lecho de muerte del amigo. La narración se interrumpe.

Robinson declara en cierto pasaje que a él no le habría molestado ser enfermero. Preguntado por la razón, responde: "Porque, ves tú, cuando los hombres están sanos, ni que decir tiene, dan miedo... Y más desde la guerra... Yo sé en qué piensan... Ellos no siempre se dan cuenta... Pero yo sé en qué piensan... Cuando están en pie, piensan en matarte... Mientras que cuando están enfermos, ni que decir

tiene, son menos de temer...”. Esta espantosa certeza es la que se expresa en la novela entera.

La imagen que Céline esboza en ella del mundo de la guerra y la postguerra puede necesitar aún de algunas correcciones; pues aquélla queda conformada de manera decisiva por dos grandes y auténticos motivos. El uno es el del desamparo de los pobres. Una y otra vez señala Céline que la existencia de los pobres debe aparecer precisamente del modo en que aquí se describe: como un flujo de malos instintos y como un asunto fallido. Afirma que Lola irradiaba aquel optimismo que sería el evidente don de los privilegiados, y lamenta no haber reconocido lo bastante pronto que existen, una junto a otra, dos diferentes formas de ser: la de los pobres y la de los ricos. En ningún lugar, empero, vislumbra el estado de la exclusión del pobre más drásticamente que en un breve pasaje de la parte que transcurre en América. Desde la ventana de su habitación, que se encuentra en lo alto de un hotel rascacielos neoyorkino, el narrador grita hacia abajo: “¡Ayuda! ¡Ayuda!”, simplemente para comprobar si alguien en general le oiría. Nadie le oye, nadie alza la mirada hacia lo alto de la fachada. “En el estrépito que ellos mismos producen –opina–, no oyen nada.” El mismo estrépito que resuena en el oído de la pobreza es el que amenaza también este libro. Está escrito desde la perspectiva de los pobretones que deben aguardar ante accesos que se les cierran y vivir expuestos a inconexas acciones violentas.

El otro motivo es el de la sinceridad. Más exactamente: la sinceridad del pobre, del *outsider* que no tiene nada que perder. El cinismo es el arma con la que se hace escuchar. Así como el narrador describe a su amante, como va cla-

vando contradicciones que, por lo demás, son toleradas sin pudor, como pone en evidencia la dudosa aleación de muchas naturalezas humanas –todo esto, si se quiere, es algo sencillamente cínico. Por cierto, que él no se trata a sí mismo mejor, de ninguna manera. Se comporta pasivamente frente a la infamia que reconoce, se deja hundir sin amor propio y pone el gesto del hombre escaldado. “Tendrías que casarte –le dice a Robinson, que cuelga de él como un lampazo–, quizás eso te devolvería el gusto por la vida.” Y enseguida continúa: “De haberlo hecho quizá me habría dejado tranquilo”. Pero este cinismo no es sólo un medio de desenmascarar la apariencia como apariencia, sino que sirve asimismo como refugio del inseguro bien. Para poder afirmarse en la existencia desfigurada, el narrador tiene que rodearse de una coraza. Distintas manifestaciones prueban que, a pesar de sus ademanes destructivos, lo que su sinceridad se propone es la reconstrucción de un estado más puro. ¡Con qué tímida, en absoluto cínica veneración habla del pequeño desconocido sargento Alcide, que hace educar a su sobrina a su propia costa! ¡Con qué delicada admiración dibuja la figura de Molly, en la que se encarna el amor desinteresado! Así como la sinceridad no se arredra aquí ante ningún sacrilegio, sabe también erigir altares.

Es en el lenguaje donde esta actitud se hipostasía. Muchas veces, el tono de Céline recuerda al de Hemingway, o al que predomina en el último libro de Dos Passos<sup>3</sup>. Una

---

<sup>3</sup> *Auf den Trümmern. Roman zweier Kontinente* (hoy titulado *Mil novecientos diecinueve*). Trad. de Paul Baudisch. S. Fischer Verlag, Berlín, 1932.

similitud que deriva de que, en los tres casos, el lenguaje es una reacción del individuo al estado de la sociedad de postguerra. Los vínculos que, con el mal individualismo, garantizaban también el bueno, se han descompuesto, y así el singular se ve responsable de un mundo que se imagina monstruoso y carente de sentido. Esta experiencia fundamental toma forma en cierto nihilismo del lenguaje. Céline despedaza los períodos y desaira los procedimientos estilísticos tradicionales con sus frases esmeradas, blandidas de acuerdo con lógica. No obstante, de los autores americanos antes mencionados se diferencia en un punto importante. Su lenguaje no es, como en aquéllos, un producto artístico que, en lo esencial, da testimonio de la situación del intelectual, sino que proviene también del lenguaje hablado del pueblo. Emplea expresiones de argot, recoge palabras de la calle y se sirve del modo de hablar del hombre de a pie. Esta involuntaria e inquebrantable inclusión de la naturaleza devenida revela, sin embargo, que quien habla aquí es alguien que, de algún modo, se encuentra realmente con los pobres. Por encima de las cínicas y amoralistas demostraciones de Céline, no puede olvidarse esa ingenua fuerza inherente a su proceder con el lenguaje. Ésta se manifiesta en una objetividad sin prejuicios, y en la veloz mano infantil con que las palabras se apoderan de las cosas. Intelectualidad y naturalidad popular contraen en la novela un vínculo tan afortunado, que uno puede casi extraer de él alguna esperanza para el espíritu.

*(Frankfurter Zeitung, 9/4/1933)*

## VISTO CON OJOS EUROPEOS...<sup>1</sup>

### I

ANDRÉ Malraux, uno de los más importantes escritores franceses, ha publicado esta semana una nueva novela, *La condition humaine*, que se desarrolla en Shangai y uno de cuyos segmentos trata de la Revolución china. El libro enlaza con una obra anterior del mismo autor, *Les conquérants de Canton*, que en su momento se hizo accesible al público alemán en la *Europäische Revue*, y más tarde en una edición en forma de libro<sup>2</sup>. En la Alemania actual Malraux no tendrá ya posibilidad alguna –un hecho que en sí, en todo caso, podría dejar sin justificación el anuncio de su nuevo libro en esta revista. Si aquí me remito a la novela es más bien porque continúa una discusión que desde hace largo tiempo se sigue dentro y fuera de Alemania, y que ni

---

<sup>1</sup> Recensión de André Malraux, *La condition humaine*, Librairie Gallimard, París, 1933.

<sup>2</sup> Cfr. "Eroberer in Kanton" [Conquistador en Cantón], recensión de la obra de Malraux publicada por Kracauer en la *Frankfurter Zeitung* en 1929.

siquiera tras los recientes acontecimientos ha perdido nada de su actualidad. ¡Al contrario! Me refiero, toscamente hablando, al debate entre los principios del colectivismo y del individualismo. En un espíritu esencialmente europeo, muy europeo, Malraux toma parte en él.

## II

La situación histórica a la que se traslada su novela es bastante intrincada. Lo que se describe es la insurrección comunista de marzo de 1927, cuyo más inmediato objetivo es la conquista de Shangai. Frente a esta sublevación se erige una serie de poderes guiados por los más diversos motivos. Ahí está el victorioso general del Kuomingtang, Chang Kai-Shek, quien pretende desembarazarse del ala comunista del partido en interés de la revolución nacional burguesa y, no en último lugar, por ambición personal. Está también la gran burguesía china, que se sabe amenazada por el movimiento revolucionario en su conjunto. Está el gran capital europeo, cuyo representante, el francés Ferral, intenta impedir la destrucción de los valores invertidos en China. Y está finalmente la delegación de la Internacional, dirigida por Moscú, que ve lo bastante lejos para reconocer la inutilidad de la acción comunista. Aun cuando estos grupos persiguen propósitos finales que se contradicen de múltiples maneras, se encuentran juntos en los días de la sublevación. Ferral, que tiene más que temer de una victoria de los comunistas que de la del Kuomingtang, mueve a los banqueros chinos a un dispendio millonario en Chang

Kai-Shek, lo cual convierte a éste en todo un devorador de comunistas. Trágica es, entretanto, la posición de la Internacional. A partir de la concluyente comprensión de que las circunstancias están en contra del golpe, debe desconvocar y participar a sus dirigentes el sensato consejo de, por de pronto, no rebelarse contra el Kuomintang. El consejo llega demasiado tarde, y el resultado final es el acuchillamiento de los insurgentes.

### III

Malraux no sólo abraza de manera inequívoca el partido de los luchadores revolucionarios, sino que su exposición se ajusta en amplia medida a la visión materialista del mundo, que considera la acción y el pensamiento de los hombres en función de las clases. En consonancia con ella, que por necesidad debe destronar lo individual en favor del colectivo, él da siempre lo que les corresponde, siempre y sobre todo, a las relaciones económicas, sociales y políticas. Va hasta el fondo de las relaciones económicas, descubre las grandes constelaciones de poder de las que emanan las pequeñas intrigas, e introduce breves noticias sobre la situación que anulan la apariencia del arbitrio que sin su añadidura pueda adherirse a los movimientos de sus personajes. Cada figura se manifiesta en él expresamente como exponente de un determinado grupo social. Así como, por ejemplo, las medidas de Ferral resultan inevitables desde el punto de vista del empresario europeo, así mismo queda decisivamente fijada la conducta de otros personajes

por su pertenencia al proletariado, a las clases medias o a la clase superior. Una ordenación del individuo que se consume de tal modo, que Malraux muestra con cruel consecuencia el gobierno de los poderes sociales. Sin permitirse nunca un arrebató sentimental, describe los sobresaltos de la lucha en las barricadas y el martirio de los prisioneros rebeldes torturados por la policía del Kuomintang. Aquí no se da ninguna consoladora certeza, e incluso el asombro falta por completo. Imperturbables como el destino, las fuerzas colectivas se sobreponen al amor, al sueño y a la esperanza.

#### IV

Así pues ¿el hombre no sería sino el producto de esas relaciones? Durante el último siglo ha surgido en Alemania una literatura novelística y de reportaje, en su mayoría de orientación izquierdista radical, que se comporta, de hecho, como si el hombre fuera sólo el representante del plano que socialmente le circunda y nada más. Todas las figuras que emergen en esta literatura carecen de existencia individual; en efecto, no son tipos a los que les sea inherente una vida propia. Su única función es, más bien, la de representar uno u otro grupo social –el proletariado con conciencia de clase, la pequeña burguesía o la clase capitalista. Puros fantasmas que deben relacionarse fantasmalmente entre sí en razón de burdas representaciones sobre el proceso de desarrollo social. Son entidades sin existencia cuya única significación es la de su valor relativo.

La de Malraux no tiene nada en común con la ampliamente extendida posición de la que surge la literatura aquí mencionada. No es uno de esos colectivistas que hurtan al individuo la entera plenitud del sentido para atribuirlo sólo al colectivo, sino que el acento principal lo pone precisamente en el individuo. Esto queda ya iluminado por la relación de ciertos protagonistas de la novela con el marxismo. “Le marxisme n’est pas une doctrine, c’est une volonté”, dice el sabio Gisors. Y el dirigente insurgente Kyo explica: “[...] il y a dans le marxisme le sens d’une fatalité, et l’exaltation d’une volonté. Chaque fois que la fatalité passe avant la volonté, je me méfie”. Naturalmente, estas expresiones no hay que entenderlas como si en ellas se promulgase la omnipotencia de la voluntad. Malraux —ya lo he señalado— conoce la violencia de los factores económicos y sociales con demasiada exactitud para caer en el irracionalismo místico, que parece haberse convertido en la doctrina oficial en la actual Alemania. Pero, justamente: él no concede a las relaciones sociales (y, ellas mediante, al colectivo) el dominio único, sino que mantiene al hombre singular en su posición incomparable. Por mucho que pueda expresarse en lo singular el ser del plano a él coordinado, no se sumerge en él, sino que es algo enteramente para sí; es directamente, en cuanto que singular, portador de contenidos metafísicos. Todos los personajes de la novela están rodeados de un aura que los cierra como personajes. El rango extraordinario de lo individual queda subrayado, además, por el hecho de que entra en escena en numerosas variantes. Junto a los revolucionarios Kyo y Katow, ninguno de los cuales degenera en proferidor de bramidos del lenguaje del parti-

do o en heroico muñeco, se encuentra como socio de la novela, casi con los mismos derechos, el barón Clappique, un anticuario venido a menos que vegeta de un modo completamente anarquista. Y Tschen, que llena el centro del libro; Tschen está tan plenamente poseído por su mismidad, que se despliega como activo terrorista para poseer finalmente su mismidad sólo en la ejecución del atentado.

## V

Pero ¿cómo queda el individuo irrevocablemente sellado como singular? Malraux no remite (o sólo raras veces) al sentido que puede exponerse a través y a lo largo del singular, sino que —con toda razón en su situación límite— se contenta con resaltar la soledad con que se ha dotado a cada hombre y que testimonia la presencia de ese sentido. Una y otra vez se hacen conscientes de ella los protagonistas de la novela. Kyo hace el doloroso descubrimiento de que no reconoce su propia voz en el gramófono y cree saber que sólo la amada podría forzar su cerrado corazón. Tschen experimenta lo solo que se encuentra frente a la muerte. Después de haber matado a un hombre se siente escindido de los demás hombres, y más tarde, en medio de la lucha, le asalta la certeza: “S’il mourrait aujourd’hui, il mourrait seul”. A diferencia de él, que se salva en la ruina, para el padre de Kyo —que, como profesor de sociología, ha revolucionado la juventud de la China del norte— la soledad no es ninguna carga, sino un asilo al que se retira con la ayuda del opio. En efecto, el viejo pintor Kama sólo en

aquel último silencio que precede a la muerte cree poder representar la verdadera significación de todos los hombres y las cosas. Así aparece la soledad en muchos niveles. Pero ni cuando es vivida como un duelo pasajero, o como la puerta de la felicidad, se desembaraza uno de ella por mor del colectivo.

## VI

En tanto que Malraux reconoce el poder del ser social y a la vez quisiera conservar irreductible la posición del singular, se ve confrontado por la difícil tarea de unificar el principio colectivista con el individualista. Se insinúa que, acaso en el sentido de la visión del mundo puesta en práctica en Rusia, él trataría de desarrollar éste a partir de aquél. Pero se halla tan penetrado de la irreemplazable validez del hombre singular, que prefiere seguir el camino opuesto. En él el individuo no recibe su valor del colectivo, sino que, más bien, es el valor de la comunidad el determinado desde el individuo. El hombre, se lamenta Gisors en cierta ocasión, siempre quiere ser más que hombre, sueña sólo en ir haciéndose paulatinamente como Dios. "Echapper à la condition humaine", así lo expresa el propio Gisors. Ahora bien ¿en qué consiste la "condition humaine" de la que los hombres aspiran a escurrirse? Es sentida y formulada por Kyo, el organizador de la insurrección comunista. Kyo, que se identifica con la causa de la revolución hasta el heroico desprecio de su vida, se pone como meta "conquérir ici la dignité des siens". Esta misma ex-

presión de la dignidad humana la emplea ante el jefe de policía del Kuomintang, quien le pregunta por las razones de su profesión del comunismo: “Je pense –dice Kyo– que le communisme rendra la dignité possible pour ceux, avec qui je combats”. La digna, o mejor, la justa situación del singular queda aquí presentada (en absoluto en contra del pensamiento del joven Marx) como hilo conductor del movimiento revolucionario. Y sólo en la medida en que puede producirlo recibe el colectivo un sentido en general.

## VII

No es como si en la novela estuvieran reconciliados ambos principios el uno con el otro. Por el contrario, su profundidad estriba precisamente en que da forma a nuestra posición entre dos mundos a los que pertenecemos en la misma medida. Mientras que sigue la lucha del proletariado, se inclina –casi tiernamente– ante el destino del solitario Clappique; mientras que alaba el alzamiento revolucionario, vaga hacia la solitaria felicidad del opio de Gisors. No, Malraux no halla el equilibrio y ni una sola vez afirma poder conjugar plenamente individuo y colectivo bajo el signo de la dignidad humana. Sólo sabe que el colectivo no puede tragarse al individuo, si es que eso que llama “dignité” ha de ser alguna vez alcanzado en la sociedad humana.

Pero justamente en ello vislumbro yo la significación actual de su libro. Aporta una importante corrección a esa ideología colectivista carente de esencia que se ha extendi-

do ampliamente entre la izquierda alemana y que, entre otras cosas, puede haber impedido reconocer en su momento el papel decisivo de las clases medias. Es algo a aprender en contextos como éste. En los países europeos, cuando menos, no será posible ninguna transformación efectiva que no tome en cuenta la existencia del individuo.

*(Das Neue Tage-Buch, Jg. 1 (1933), II, 8/7/1933)*

*Se terminó de imprimir  
en los talleres de  
Artes Gráficas Soler, S. L.,  
el 11 de diciembre del año 2006*