

Excursus I

ODISEO, O MITO E ILUSTRACION

Como la historia de las sirenas encierra en sí el nexo inextricable entre mito y trabajo racional, la *Odisea* en su conjunto da testimonio de la dialéctica de la Ilustración. El poema épico se muestra, especialmente en su estrato más antiguo, ligado al mito: las aventuras proceden de la tradición popular. Pero al adueñarse de los mitos, al «organizarlos», el espíritu homérico entra en contradicción con ellos. La usual equiparación de poema épico y mito, disuelta ya por la filología clásica más reciente, se revela ante la crítica filosófica por completo como falaz. Ambos conceptos se alejan el uno del otro. Ellos marcan dos fases de un proceso histórico que aún se deja notar en las costuras de la misma redacción homérica. El poema homérico confiere universalidad al lenguaje, si es que no la presupone ya; disuelve el orden jerárquico de la sociedad mediante la forma exótérica de su representación incluso allí, y justamente allí, donde lo exalta; cantar la ira de Aquiles y las aventuras de Odiseo constituye ya una estilización nostálgica de lo que no se deja ya cantar, y el héroe de las aventuras se revela como prototipo del individuo burgués, cuyo concepto se origina en aquella autoafirmación unitaria de la cual el héroe peregrino proporciona el modelo prehistórico. En el poema épico, opuesto histórico-filosófico de la novela, aparecen finalmente los rasgos novedosos, y el cosmos venerable del mundo homérico pletórico de sentido se manifiesta como producto de la razón ordenadora, que destruye al mito justamente en virtud del orden racional en el cual lo refleja.

El reconocimiento del elemento burgués ilustrado en Homero ha sido subrayado por la interpretación romántica tardía alemana de la Antigüedad clásica, que siguió las huellas de los primeros escritos de

Nietzsche. Éste ha captado, como pocos desde Hegel, la dialéctica de la Ilustración. Él ha formulado su ambivalente relación con el dominio: es preciso «llevar la Ilustración hasta el pueblo, de modo que los sacerdotes se hagan todos sacerdotes con mala conciencia; y lo mismo hay que hacer con el Estado. Tarea de la Ilustración es mostrar la entera conducta de los principes y gobernantes como mentira intencionada...»¹. Por otra parte, la Ilustración fue siempre un instrumento de los «grandes artistas del gobierno (Confucio en China, el Imperio Romano, Napoleón, el Papado en el tiempo en que miraba al poder y no sólo al mundo)... El engaño al que se ve sometida la multitud en este punto, por ejemplo, en toda democracia, es extremadamente precioso: ¡el empequeñecimiento y la gobernabilidad de los hombres son perseguidos como “progreso”!»². Al aparecer este carácter dual de la Ilustración como motivo histórico fundamental, su concepto, el de pensamiento en constante progreso, es ampliado hasta el comienzo de la historia narrada. Pero mientras que la relación de Nietzsche con la Ilustración, y por tanto con Homero, permaneció ambivalente; mientras que él vio en ella tanto el movimiento universal del espíritu soberano, del que él mismo se sentía realizador consumado, como el poder «nihilista», hostil a la vida, en sus descendientes prefascistas ha quedado sólo este segundo momento, pervertido en ideología. Ésta se convierte en ciega exaltación de la vida ciega, a la que se entrega la praxis también ciega que opprime todo lo viviente. Lo cual se expresa en la actitud de los fascistas de la cultura con respecto a Homero. Éstos olfatean en la presentación homérica de las relaciones feudales un elemento democrático, caracterizan la obra como un producto de marineros y comerciantes y rechazan la epopeya jónica como discurso excesivamente racional y comunicación corriente. La mirada maligna de los que se sienten de acuerdo con todo dominio aparentemente inmediato y rechazan toda mediación, el «liberalismo» de cualquier grado, ha percibido algo verídico. De hecho, las líneas de la razón, la liberalidad y el espíritu burgués se extienden mucho más allá de lo que se imagina la concepción histórica, que data el origen del concepto de burgués sólo a partir del final del feudalismo medieval. En la medida en que la reacción neorromántica descubre al ciudadano incluso allí donde el primer humanismo burgués se imaginaba el alba sagrada que debía legitimarle a él mismo, se identifican la historia universal y la Ilustración. La ideología de moda, que hace de la liquidación de la Ilustración su objetivo fundamental, rinde a ésta, sin que-

1. Fr. Nietzsche, *Nachlass*, en *Werke*, Grossoktavausgabe, vol. XIV, Leipzig, 1904, 206.

2. *Nachlass*, cit., vol. XV, 235.

rer, reverencia. Pues incluso en la lejanía más remota está obligada a reconocer la presencia de pensamiento ilustrado. Precisamente sus huellas más remotas amenazan a la mala conciencia de los actuales arcaicos con liberar una vez más todo el proceso, que ellos mismos se han propuesto detener mientras inconscientemente le dan cumplimiento.

Pero el reconocimiento del carácter antimitológico, ilustrado, de Homero, de su oposición a la mitología ctónica, es falso por limitado. Al servicio de la ideología represiva, Rudolf Borchardt, por ejemplo, el más significativo, y por ello el más impotente, de los pensadores esotéricos de la industria pesada alemana, suspende demasiado pronto su juicio. No ve que las exaltadas potencias originarias representan ya un estadio de la Ilustración. Al denunciar sin demasiadas consideraciones el poema épico como novela, no alcanza a ver lo que éste y el mito tienen de hecho en común: dominio y explotación. El elemento innoble que condena en el poema épico: mediación y circulación, es sólo el desarrollo de aquel problemático elemento noble, que él mismo exalta en el mito: la violencia desnuda. La pretendida autenticidad, el principio arcaico de la sangre y el sacrificio, tiene ya algo de la mala conciencia y de la astucia del dominio, propias de la renovación nacional que hoy se apropiá de la prehistoria como propaganda. Ya el mito original mismo contiene el momento de mentira que triunfa en la charlatanería del fascismo y que este último atribuye a la Ilustración. No hay obra, sin embargo, que sea testimonio más elocuente de la imbricación entre mito e ilustración que la de Homero, el texto base de la civilización europea. En Homero, poema épico y mito, forma y contenido, no sólo divergen simplemente, sino que más bien se enfrentan recíprocamente. El dualismo estético da testimonio de la tendencia histórico-filosófica. «El Homero apolíneo es sólo el continuador de aquel proceso artístico universalmente humano al que debemos la individuación»³.

En los estratos homéricos se han depositado los mitos; pero su exposición, la unidad impuesta a las leyendas difusas, es al mismo tiempo la descripción del camino de huida del sujeto de las potencias míticas. Esto vale ya, en un sentido más profundo, para la *Iliada*. La ira del hijo mítico de una diosa contra el rey y organizador racional* del ejército, el ocio indisciplinado del héroe, la afectación, en fin, del victorioso herido de muerte, causada por la miseria nacional-helénica (desde hace tiempo ya no de carácter tribal) y mediatizada en la fide-

3. Fr. Nietzsche, *Nachlass*, cit., vol. IX, 289.

* «racional»/1944/47: «más racional».

lidad mítica al compañero muerto, mantiene la imbricación de prehistoria e historia. Lo cual vale tanto más drásticamente para la *Odisea*, cuanto que ésta se acerca más a la forma de la novela de aventuras. En la contraposición del único yo superviviente al múltiple destino se expresa la de la Ilustración respecto al mito. La odisea desde Troya a Ítaca es el itinerario del *sí mismo* —infinitamente débil en el cuerpo frente al poder de la naturaleza y sólo en estado de formación en cuanto autoconciencia— a través de los mitos. El mundo mítico se halla secularizado en el espacio que ese sujeto recorre, y los viejos demonios pueblan las lejanas orillas y las islas del Mediterráneo civilizado, refugiados en las rocas y cavernas de las que salieron un día en el estremecimiento del tiempo primordial. Pero las aventuras dan a cada lugar su nombre, y con ello el espacio queda controlado racionalmente. El naufrago tembloroso anticipa el trabajo de la brújula. Su impotencia, a la que no resta ya un solo punto del mar por conocer, tiende a la vez a derrocar a las potencias. Sin embargo, el momento de simple falsedad en los mitos (el hecho de que el mar y la tierra no estén realmente habitados por demonios), engaño mágico y difusión de la religión popular tradicional, se convierte a los ojos del héroe adulto en «extravío» frente a la evidencia del fin de la propia autoconservación, del retorno a la patria y a la propiedad estable. Las aventuras que Odiseo supera son en su totalidad peligrosas tentaciones que tienden a desviar al *sí mismo* de la senda de su órbita. Odiseo se abandona siempre de nuevo a ellas, prueba como incorregible aprendiz, a veces incluso como insensato curioso, como un mimo ensaya insaciable sus papeles. «Pero donde hay peligro crece lo que nos salva»⁴: el saber, en el que consiste su identidad y que le permite sobrevivir, toma su sustancia de la experiencia de lo múltiple, de lo que distrae y disuelve, y el que sabiendo sobrevive es al mismo tiempo aquel que se entrega más temerariamente a la amenaza de la muerte con la que se hace duro y fuerte para la vida. Éste es el misterio en el proceso entre poema épico y mito: el *sí mismo* no constituye la rígida contradicción a la aventura, sino que se constituye en su rigidez sólo a través de esa contradicción: unidad sólo en la diversidad de aquello que niega la unidad⁵. Odiseo, como los héroes de todas las novelas

4. F. Hölderlin, *Patmos*, Gesamtausgabe des Inselverlags. Text nach Zinkernagel, Leipzig, sin fecha, p. 230 (trad. cast., *Poesía completa*, II, Barcelona, 1984, 141).

5. Este proceso ha encontrado su testimonio directo al comienzo del canto XX. Odiseo ve cómo las siervas, de noche, iban a escondidas donde los galanes, «y así el corazón le ladraba, como ladra la perra que ampara a sus tiernos cachorros cuando ve a alguien extraño y se apresta a luchar. Tal a Ulises le ladró el corazón indignado de tales vilezas, pero él le increpó golpeándose el pecho y le dijo: "Calla ya, corazón, que otras cosas más duras sufriste como el día que el ciclope, de fuerza

posteriores dignas de ese nombre, se abandona, por así decirlo, a sí mismo para reencontrarse; la alienación respecto a la naturaleza, que lleva a cabo, se consuma en su abandono a la naturaleza con la que se enfrenta en cada nuevo episodio; y la naturaleza inexorable, a la que domina, triunfa irónicamente al volver él a casa como inexorable: como juez y vengador de la herencia de las potencias de las que escapó. En el estadio homérico, la identidad del *sí mismo* es de tal modo función de lo no idéntico, de los mitos disociados, inarticulados, que ha de pedirse prestada a ellos. La forma de organización interna de la individualidad, el tiempo, es aún tan débil que la unidad de las aventuras permanece externa y su sucesión no es más que el cambio espacial de los escenarios, sedes de las divinidades locales, hacia los que es lanzado por la tempestad. Siempre que el *sí mismo* ha vuelto a experimentar, en la historia ulterior, un debilitamiento de esta índole, o la exposición presupone esta debilidad en el lector, la narración de la vida ha quedado reducida de nuevo a una serie de aventuras. En la imagen del viaje el tiempo histórico se libera, trabajosa y revocablemente, del espacio, modelo irrevocable de todo tiempo mítico.

El órgano del *sí mismo* para superar aventuras, para perderse a fin

sin par, devoraba mis valientes amigos: tú allí te aguantaste y, al cabo, con la muerte a la vista, mi ardor te sacó de la cueva". De este modo increpó al corazón en su pecho y le hizo que quedase en entera obediencia y sufriéndolo todo sin consuelo. Mas hete que él mismo agitábase en dudas» (XX, 13-24). El sujeto no es aún perfectamente idéntico y compacto. Los afectos —ánimo y corazón— se agitan independientemente de él. «Al comienzo del libro XX la *kradie* o el *étor* —ambos términos son sinónimos, cf. 17, 22— se pone a ladear, y Odiseo se golpea el pecho, sobre el corazón, y le dirige la palabra. Tiene palpitaciones, por tanto esta parte del cuerpo se agita contra su voluntad. Su discurso no es pura forma, como cuando en Eurípides alguien se dirige a su mano y a su pie porque deben entrar en acción; aquí el corazón actúa por cuenta propia» (Wilamowitz-Moellendorff, *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin, 1927, 189). El afecto es comparado al animal, que el hombre somete: el símil de la perra pertenece al mismo estrato de experiencia al que pertenece la metamorfosis de los compañeros en puercos. El sujeto, dividido aún y obligado a emplear la violencia tanto contra la naturaleza en sí mismo como contra la naturaleza exterior, «castiga» a su corazón obligándolo a la paciencia y prohibiéndole, en aras del futuro, el presente inmediato. Golpearse el pecho se ha convertido después en un gesto de triunfo; el vencedor expresa con él que su victoria es siempre una victoria sobre su propia naturaleza. La obra es llevada a cabo por la razón autoconservadora. «... Al principio el discurso se dirigía al corazón inquieto y palpitante; superior a él era la *metis*, que es incluso otra fuerza interior: justamente la que ha salvado a Odiseo. Los filósofos posteriores la habrían opuesto, como *nous* o *logistikon*, a la parte irracional del alma» (Wilamowitz, o. c., 190). Del «*sí mismo* —*autos*— se habla aquí, sin embargo, sólo en el verso 24: una vez que el impulso ha sido domado por la razón. Si se atribuye fuerza demostrativa a la elección y a la sucesión de las palabras, el yo idéntico sería considerado por Homero sólo como resultado del dominio de la naturaleza interna del hombre. Este nuevo *sí mismo* tiembla aún en sí mismo, reducido a una cosa: el cuerpo, una vez que el corazón ha sido castigado en él. En todo caso, la yuxtaposición de momentos psíquicos —analizada en detalle por Wilamowitz— que a menudo se dirigen uno a otro la palabra parece confirmar la construcción aún inestable y efímera del sujeto, cuya sustancia consiste puramente en la coordinación de esos elementos.

de encontrarse, es la astucia. El navegante Odiseo engaña a las divinidades naturales como en un tiempo hacía el viajero civilizado con los salvajes, a quienes ofrecía piedras de vidrio multicolor a cambio de marfil. Sólo en ciertas ocasiones, por supuesto, aparece en actitud de intercambio. Es cuando se dan y se reciben los dones de la hospitalidad. El don homérico de la hospitalidad se halla situado en el medio entre el intercambio y el sacrificio. Como una ofrenda sacrificial, desempeña la función de compensar la sangre perdida, ya sea la del extranjero, ya la del indígena vencido por el pirata, y de instituir la tregua. Pero, a la vez, en el don de la hospitalidad se anuncia el principio de lo equivalente: el dueño recibe, real o simbólicamente, lo que corresponde a su prestación, y el invitado, un viático que debe en principio permitirle llegar hasta su hogar. Aun cuando el dueño no recibe por ello ninguna compensación inmediata, puede contar sin embargo con que él mismo o sus parientes serán acogidos un día de la misma forma: en cuanto sacrificio a divinidades elementales, el don de la hospitalidad es al mismo tiempo un rudimentario seguro frente a ellas. La difundida pero peligrosa navegación del helenismo arcaico constituye la premisa pragmática de esa doble función. El mismo Poseidón, principal adversario de Odiseo, piensa en términos de equivalencia cuando una y otra vez se lamenta de que su rival recibe, a lo largo de las etapas de su peregrinar, más en dones de hospitalidad de lo que hubiese sido su parte integral en el botín de Troya, en el caso de que hubiera podido llevársela sin impedimento por parte de Poseidón. Pero esta racionalización puede seguirse en Homero hasta en las genuinas acciones rituales. Para hecatombes de determinadas magnitudes se puede contar en cada caso con el favor de las divinidades. Si el intercambio es la secularización del sacrificio, este mismo, a su vez, aparece ya como el modelo mágico de intercambio racional, una representación de los hombres para dominar a los dioses, que son destronados justamente mediante el sistema del homenaje que se les tributa⁶.

6. El nexo entre sacrificio e intercambio ha sido concebido por Klages, en contra de la interpretación materialista de Nietzsche, en sentido enteramente mágico: «El deber de sacrificar en cuanto tal concierne a todos, porque todos, como hemos visto, reciben la parte que les resulta accesible de la vida y sus bienes —el originario *suum cuique*— sólo en cuanto dan y restituyen continuamente. Pero no se trata de un intercambio en el sentido del intercambio usual de bienes (que, por cierto, en los orígenes, también queda consagrado por la idea de sacrificio), sino de un intercambio de fluidos o de esencias por medio de la entrega de la propia alma a la vida que sostiene y alimenta el mundo» (L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, 1932, vol. III, 2.^a parte, 1408). Pero el doble carácter del sacrificio, la autodonación mágica del individuo al colectivo —cualquiera que sea la naturaleza de esta entrega— y la autoconservación mediante la técnica de esta magia, implica una contradicción objetiva, que tiende justamente al desarrollo del elemento racional en el sa-

El momento de engaño en el sacrificio es el modelo de la astucia de Odiseo, así como muchas de sus astucias están depositadas, por así decirlo, en un sacrificio a divinidades naturales⁷. Las divinidades naturales son engañadas por los dioses solares lo mismo que por el héroe. Los amigos de Odiseo en el Olimpo aprovechan la estancia de Poseidón entre los etíopes, trogloditas que aún lo veneran y le ofrecen ingentes sacrificios, para conducir a su protegido sin peligro. El engaño está ya implícito en el sacrificio que Poseidón acepta con agrado: la limitación del amorfo dios del mar a una determinada localidad, al recinto sagrado, limita al mismo tiempo su poder, y para saciarse de bueyes etíopes debe renunciar a desahogar su cólera sobre Odiseo. Todas las acciones rituales de los hombres, ejecutadas según un plan, engañan al dios al que son destinadas: lo subordinan al primado de los fines humanos, disuelven su poder; y el engaño cometido contra el dios se transforma sin fracturas en el engaño que los incrédulos sacerdotes cometen contra la comunidad creyente. La astucia tiene su origen en el culto. El mismo Odiseo actúa como víctima y como sacerdote a la vez. Mediante el cálculo de la propia entrega consigue la negación del poder al que se hace esa entrega. De ese modo rescata su vida arruinada. Pero engaño, astucia y racionalidad en modo alguno están en simple oposición al carácter arcaico del sacrificio. Con Odiseo tan sólo se eleva a la autoconciencia el momento de engaño en el sacrificio, que es quizás la razón más íntima del carácter ilusorio del mito. La experiencia de que la comunicación simbólica con la divinidad a través del sacrificio no es real, debe ser antiquísima. La representación implícita en el sacrificio, exaltada por los irracionalistas actualmente de moda, es inseparable de la divinización de la víctima, del engaño de la racionalización del asesinato por parte de los sacerdotes mediante la apoteosis del elegido. Algo de este engaño, que eleva precisamente a la persona frágil a portador de la sustancia divina, se

crificio. Mientras dura el poder de la magia, la racionalidad, en cuanto actitud de quien sacrifica, se convierte en astucia. Incluso Klages, el celoso apologeta del mito y del sacrificio, ha tropezado con este hecho y se ha visto obligado a distinguir, incluso en el cuadro ideal del mundo pelásgico, entre comunicación auténtica con la naturaleza y mentira, sin lograr empero contraponer, desde el punto de vista del pensamiento mítico, ningún otro principio opuesto a la apariencia del dominio mágico de la naturaleza, pues esta apariencia constituye justamente la esencia del mito. «No es ya sólo fe pagana, sino también superstición pagana, cuando, por ejemplo, al subir al trono el dios-rey debe jurar que en adelante hará que el sol brille y los campos se cubran de frutos» (L. Klages, o. c., 1408).

7. Con ello concuerda el hecho de que en Homero no se encuentran sacrificios humanos en sentido estricto. La tendencia civilizadora del poema se afirma en la elección de los hechos relatados. «Con una excepción..., ambos poemas, las *Híada* y la *Odisea*, han sido completamente expurgados de la abominación de sacrificios humanos» (G. Murray, *The Rise of the Greek Epic*, Oxford, 1911, 150).

puede advertir desde siempre en el yo, que se debe al sacrificio del momento presente en aras del futuro. Su sustancialidad es aparente como la inmortalidad del inmolado. No en vano fue Odiseo considerado por muchos como una divinidad*.

Mientras sean sacrificados individuos, mientras el sacrificio implique la antítesis de individuo y sociedad, el engaño está dado objetivamente en el sacrificio. Si la fe en la representación mediante el sacrificio significa el recuerdo de lo no originario, de la historia de dominio en el *sí mismo*, esa fe se convierte al mismo tiempo en falsedad para el *sí mismo* ya constituido: el *sí mismo* es precisamente el hombre a quien ya no se atribuye la fuerza mágica de la representación. La constitución del sujeto corta justamente el nexo fluctuante con la naturaleza que el sacrificio del mismo sujeto pretende establecer. Todo sacrificio es una restauración que se ve refutada por la realidad histórica en la que se lleva a cabo. Pero la fe venerable en el sacrificio es ya probablemente un esquema inculcado, según el cual los sometidos vuelven a hacerse a sí mismos el daño que se les ha infligido a fin de soportarlo. El sacrificio no salva mediante restitución representativa la comunicación directa, tan sólo interrumpida, que le atribuyen los actuales mitólogos, sino que la institución misma del sacrificio es la señal de una catástrofe histórica, un acto de violencia que le sobreviene por igual a los hombres y a la naturaleza. La astucia no es más que el desarrollo subjetivo de esa falsedad objetiva del sacrificio, que ella sustituye. Tal vez esa falsedad no fue nunca sólo falsedad. En una fase⁸ de la prehistoria los sacrificios pueden haber tenido una especie de racionalidad cruenta, que ya entonces era difícilmente separable de la avidez del privilegio. La teoría del sacrificio hoy dominante lo relaciona con la idea de cuerpo colectivo, de la tribu, en la que debe refluir como energía la sangre derramada del miembro sacrificado. Aun cuando el totemismo era ideología ya en

* «La representación implícita en el sacrificio... divinidad»/1944: «El concepto de representación mágica implícito en el sacrificio —concepto que Odiseo afirma— es inseparable del concepto de elección. Pero ésta no es sino la elevación sacerdotal de la víctima al lugar de los dioses. Algo de esta proyección, que eleva justamente a la persona más frágil a portadora de la sustancia divina, se deja percibir en el yo, que debe su propio origen a la proyección. El yo lleva en sí las huellas del sacrificio divinizado: no en vano se ha considerado a Odiseo una y otra vez como divinidad secularizada».

8. Difícilmente en la más antigua. «La práctica de sacrificios humanos... se halla mucho más difundida entre los bárbaros y los pueblos semicivilizados que entre los auténticos salvajes, y en los estadios más inferiores de la cultura es prácticamente desconocida. Se ha podido observar que en muchos pueblos ha ido en aumento en el curso del tiempo», como en las islas de la Sociedad, en Polinesia, en la India y entre los aztecas. «En lo que respecta a los africanos, Winwood Reade dice: "Cuanto más fuerte es la nación, más ingentes son los sacrificios"» (E. Westermarck, *Ursprung und Entwicklung der Moralbegriffe*, Leipzig, 1913, vol. I, 363).

sus tiempos, indica sin embargo un estado real en el cual la razón dominante tenía necesidad de sacrificios. Se trata de un estado de carencia arcaica en el que sacrificios humanos y canibalismo apenas pueden distinguirse. La colectividad, numéricamente aumentada, sólo puede a veces mantenerse en vida alimentándose de carne humana; tal vez el placer de ciertos grupos étnicos y sociales estaba ligado al canibalismo en una forma de la que hoy sólo la repugnancia a la carne humana da testimonio. Costumbres de tiempos posteriores, como la del *ver sacrum*, donde en tiempos de hambre una entera generación de adolescentes era obligada a emigrar entre ceremonias rituales, conservan con suficiente claridad los rasgos de semejante racionalidad bárbara e idealizada. Esta costumbre debió revelarse como ilusoria mucho antes de formarse las religiones populares míticas: como la caza sistemática procuró a la tribu suficientes animales como para hacer innecesario el comer a sus miembros, los astutos cazadores y colocadores de trampas debieron quedar desconcertados ante el precepto de los hechiceros según el cual aquéllos debían dejarse comer⁹. La interpretación mágica colectiva del sacrificio, que niega por completo su racionalidad, es su racialización; pero el supuesto directamente ilustrado de que lo que hoy es ideología pudo un día ser verdad, resulta demasiado ingenuo¹⁰: las ideologías más recientes no son más

9. Entre los pueblos que practicaban el canibalismo, como los de África occidental, se prohibía «tanto a las mujeres como a los jóvenes... gustar esos manjares» (Westermarck, o. c., vol. II, Leipzig, 1909, 459).

10. Wilamowitz pone al *nous* en «clara antítesis» con el *logos* (*Der Glaube der Hellenen*, Berlin, 1931, vol. I, 41 s.). El mito es para él una «historia, tal como ella se cuenta», una fábula de niños, carente de verdad, o, inseparable de ello, la suprema verdad indemostrable, como en Platón. En la medida en que es consciente del carácter ilusorio de los mitos, Wilamowitz los equipara a la poesía. Con otras palabras: él los busca sólo en el lenguaje significativo, que ha entrado ya en contradicción objetiva con su intención; contradicción que dicho lenguaje trata de conciliar como poesía: «Mito es ante todo el discurso hablado, la palabra no concierne nunca a su contenido» (*Ibid.*). Al hipostasiar este concepto tardío del mito, que presupone ya a la razón como su explícito contrario, Wilamowitz llega —en tácita polémica con Bachofen, a quien desprecia como una moda, sin dar nunca su nombre— a una clara separación entre mitología y religión (o. c., 5), en la cual el mito aparece no precisamente como el estadio más antiguo, sino como el más reciente: «Intento seguir el desarrollo, las transformaciones y el paso de la fe al mito...» (o. c., 1). La ciega arrogancia de especialista en este conocedor del helenismo le impide captar la dialéctica entre mito, religión e ilustración: «No comprendo las lenguas de las que proceden las palabras hoy de moda, *tabú* y *totem*, *mana* y *orenda*, pero considero que puede ser un camino lícito atenerme a los griegos y pensar en griego sobre las cosas griegas» (o. c., 10). Resulta oscuro cómo pueda compaginarse con esto, es decir, con la opinión no mediatisada de que «en el helenismo más antiguo estaba ya presente el germe de la divinidad platónica», la tesis histórica sostenida por Kirchhoff y asumida por Wilamowitz, que ve justamente en los encuentros míticos del *nostos* (retorno) el germe más antiguo de la *Odisea*, así como, por lo demás, el mismo concepto central de mito en Wilamowitz carece de la suficiente articulación filosófica. Sin embargo, en su resistencia contra el irracionalismo que glorifica el mito y en su insistencia en la no-verdad del mismo hay, sin duda, gran agudeza. La aversión con-

que repeticiones de las más antiguas, que se remontan tanto más allá de las anteriormente conocidas a medida que el desarrollo de la sociedad de clases refuta las ideologías anteriormente sancionadas. La famosa irracionalidad del sacrificio no expresa sino que la praxis de los sacrificios ha sobrevivido a su necesidad racional, ya de por sí no verdadera, es decir, particular. Ésta es la brecha entre racionalidad e irracionalidad del sacrificio que la astucia utiliza como pretexto. Toda desmitologización se configura como permanente experiencia de la inutilidad y superfluidad de los sacrificios.

Si el principio del sacrificio se revela, por su irracionalidad, como perecedero, permanece al mismo tiempo gracias a su racionalidad. Ésta se ha transformado, pero no ha desaparecido. El *sí mismo* se escapa a la disolución en la ciega naturaleza, cuya pretensión anuncia siempre de nuevo el sacrificio. Pero en ese empeño queda ligado justamente al contexto de lo natural: un viviente que quiere afirmarse contra lo viviente. El rescate del sacrificio mediante la racionalidad autoconservadora no es menos intercambio que lo era el sacrificio. El *sí mismo* permanentemente idéntico, que emerge de la superación del sacrificio, es a su vez también un rígido ritual sacrificial, férreamente mantenido, que el hombre celebra para sí mismo en cuanto opone su propia conciencia al contexto natural. Esto es lo que hay de verdadero en el célebre episodio de la mitología nórdica, según el cual Odin pendía del árbol como sacrificio para sí mismo, así como en la tesis de Klages de que todo sacrificio es sacrificio de dios a dios, como se expone aún en el disfraz monoteísta del mito, en la cristología¹¹. Sólo que el estrato mitológico en el que el *sí mismo* aparece como sacrificio a sí mismo no expresa tanto la concepción original de la religión popular cuanto la acogida del mito en la civilización. En la historia de clases la enemistad del *sí mismo* contra el sacrificio implicaba un sacrificio del *sí mismo*, pues tal enemistad era pagada con la negación de la naturaleza en el hombre en aras del dominio sobre la naturaleza extrahumana y sobre los otros hombres. Justamente esa negación, sustancia de toda racionalidad civilizadora, es la célula de la irracionalidad mítica que continúa proliferando: con la negación de la naturaleza en el hombre se hace confuso y oscuro no sólo el *telos* del

tra el pensamiento primitivo y la prehistoria hace resaltar tanto más nítidamente la tensión siempre existente entre la palabra engañosa y la verdad. Lo que Wilamowitz reprocha a los mitos tardíos, la arbitrariedad de la invención, debe haber estado ya presente en los más antiguos debido a la mentira de los sacrificios. Esta falsedad es afín justamente a la divinidad platónica cuyos orígenes Wilamowitz retrotrae hasta el helenismo arcaico.

11. La concepción del cristianismo como religión sacrificial pagana está sustancialmente en la base del libro de W. Hegemann, *Geretteter Christus*, Postdam, 1928.

dominio de la naturaleza exterior, sino también el de la propia vida. En el momento en que el hombre se amputa la conciencia de sí mismo como naturaleza, todos los fines por los que se mantiene en vida: el progreso social, el incremento de todas las fuerzas materiales e intelectuales, incluso la conciencia misma, pierden todo valor, y la introversione del medio como fin, que adquiere en el capitalismo tardío el carácter de abierta locura, es perceptible ya en la prehistoria de la subjetividad. El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su autoconciencia, es virtualmente siempre la destrucción del *sí mismo* a cuyo servicio se realiza, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra cosa que lo viviente sólo en función del cual se determina el trabajo de la autoconservación, en realidad, justamente aquello que debe ser conservado. La irracionalidad del capitalismo totalitario, cuya técnica para satisfacer necesidades hace imposible, en su forma objetivada y determinada por el dominio, la satisfacción de las necesidades y conduce al exterminio de los hombres: esa irracionalidad está ejemplarmente prefigurada en el héroe que se sustraerá al sacrificio sacrificándose. La historia de la civilización es la historia de la introyeción del sacrificio. En otras palabras: la historia de la renuncia. Cada uno de los que renuncian da de su vida más de lo que le es restituido, más que la vida que él defiende. Lo cual se desarrolla en el contexto de la falsa sociedad. En ella, cada uno está de más y es engañado. Pero la miseria social^{*} consiste justamente en que aquel que intentara sustraerse al intercambio universal, injusto y desigual, que no quisiera renunciar, sino coger de inmediato la entera realidad, justamente por ello perdería todo, incluso el mísero saldo que le proporciona la autoconservación. Todos esos sacrificios son necesarios: en contra del sacrificio. El mismo Odiseo es un sacrificio: el *sí mismo* que continuamente se vence a sí mismo¹² y de este modo

* «miseria social»/1944: «miseria de la historia de clases en su totalidad».

12. Así, por ejemplo, cuando renuncia a matar en seguida a Polifemo (IX, 302); cuando, para no traicionarse, soporta los malos tratos de Antínoo (XVII, 460 s.). Véanse también el episodio de los vientos (X, 50 s.) y la profecía de Tiresias en la primera *nekyia* (XI, 105 s.), que hace depender el retorno de la capacidad de refrenar el corazón. Es verdad que la renuncia de Odiseo no tiene aún carácter definitivo, sino simplemente dilatorio: las acciones de venganza que se prohíbe ahora las comete por lo común más tarde con tanto más ensañamiento: su tolerancia es sólo paciencia. En su comportamiento está aún en cierto modo a la vista, como fin natural, lo que más tarde se ocultará en la renuncia total e imperativa, para adquirir así una fuerza irresistible: la fuerza del sometimiento de todo lo natural. Transferida al sujeto y emancipada de todo contenido mítico preestablecido, dicho sometimiento se vuelve «objetivo», materialmente autónomo frente a todo fin particular del hombre: se convierte en ley racional universal. Ya en la paciencia de Odiseo, y claramente tras la muerte de los pretendientes, la venganza entra en el procedimiento judicial: justamente la satisfacción final del impulso mítico se convierte en instrumento objetivo del dominio. El derecho es la venganza que renuncia. Pero en la medida en que esta paciencia jurídica se forma en

pierde la vida que gana y que ya sólo recuerda como peripecia. Pero es al mismo tiempo sacrificio para la abolición del sacrificio. Su renuncia como señor, en cuanto lucha con el mito, es representativa de una sociedad que no necesita ya de renuncia ni de dominio: que se adueña de sí, no para hacerse violencia a sí misma y a los otros, sino para alcanzar la reconciliación.

La transformación del sacrificio en subjetividad se produce bajo el signo de la astucia que ha formado parte siempre del sacrificio. En la falsedad de la astucia el engaño implícito en el sacrificio se convierte en un elemento del carácter, en mutilación del astuto mismo, cuya fisionomía fue marcada por los golpes * que debió infligirse para autoconservarse. En ello se expresa la relación entre espíritu y fuerza física. El portador del espíritu, el que manda, como es casi siempre representado el astuto Odiseo, resulta en cualquier caso, pese a todos los relatos sobre sus acciones heroicas, más débil que las potencias del pasado con las que debe luchar por la vida. Las ocasiones en las que es exaltada la pura fuerza física del aventurero, la pelea, instigada por los pretendientes, con el mendigo Iro y el acto de tensar el arco tienen carácter deportivo. Autoconservación y fuerza física del aventurero se han disociado: las capacidades atléticas de Odiseo son las del señor que, libre de preocupaciones prácticas, puede entrenarse con señorrial dominio de sí. Y justamente la fuerza que se ha distanciado de la autoconservación favorece a ésta: en la pelea con el mendigo, débil, voraz e indisciplinado, o con aquellos que huelgan despreocupadamente, Odiseo vuelve a hacer a los retrasados simbólicamente aquello que el dominio feudal organizado les había hecho realmente mucho antes, y así se legitima como gentilhombre. Pero donde se encuentra con fuerzas primitivas que no están domesticadas ni debilitadas, su tarea es más difícil. Jamás puede emprender él mismo la lucha física con las potencias míticas que continúan existiendo exóticamente. Más bien debe reconocer como dados los ritos sacrificiales en los que cae una y otra vez: él no es capaz de romperlos. En lugar de hacer esto, los convierte formalmente en presupuesto de su propia decisión racional. Ésta se realiza siempre, por así decirlo, dentro del veredicto de la historia primordial que está en la base de la situación

algo que está más allá de ella misma —en la nostalgia de la patria—, adquiere rasgos de humanidad, y casi de confianza, que apuntan más allá de la venganza postergada. En la sociedad burguesa desarrollada ambas cosas son después suprimidas: junto con el pensamiento de la venganza también la nostalgia cae bajo tabú, y ésta es justamente la intronización de la venganza, mediatizada como venganza que el sí mismo ejerce sobre sí.

* (Juego de palabras intraducible entre *verschlagen* —zorro, astuto— y *Schlag* —golpe—. N. d. T. it.).

sacrificial. Que el antiguo sacrificio mismo se haya convertido entre tanto en irracional, es algo que aparece a la inteligencia del más débil como estupidez del ritual. Es aceptado y su letra respetada escrupulosamente. Pero el veredito que ha perdido todo sentido queda refutado por el hecho de que su misma formulación deja siempre espacio para poder eludirlo. Es justamente el espíritu dominador de la naturaleza el que continuamente reivindica la superioridad de la naturaleza en la competencia. Toda Ilustración burguesa está de acuerdo en la exigencia de sobriedad, sentido de los hechos, justa valoración de las relaciones de fuerzas. El deseo no debe ser padre del pensamiento. Pero ello se debe a que todo poder en la sociedad de clases está ligado a la aguda conciencia de la propia impotencia frente a la naturaleza física y sus descendientes sociales: las masas. Sólo la adaptación conscientemente manipulada a la naturaleza pone a ésta bajo el poder del físicamente más débil. La *ratio* que reprime a la mimesis no es sólo su contrario. Ella misma es mimesis: mimesis de lo muerto. El espíritu subjetivo, que disuelve la animación de la naturaleza, sólo domina a la naturaleza «desanimada» imitando su rigidez y disolviéndose él mismo en cuanto animado. La imitación se pone al servicio del dominio, en la medida en que incluso el hombre se convierte en antropomorfismo a los ojos del hombre. El esquema de la astucia homérica es el dominio de la naturaleza mediante semejante asimilación. En la valoración de las relaciones de fuerza, que hace depender la supervivencia, por así decirlo, del reconocimiento previo de la propia derrota, virtualmente de la muerte, radica ya en germen el principio del escepticismo burgués, el esquema externo de la internalización del sacrificio: la renuncia. El astuto sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores. Justamente él no puede tener jamás todo; debe saber esperar siempre, tener paciencia, renunciar; no debe comer lotos ni bueyes del sagrado Hiperión, y cuando navegue a través del estrecho debe tener en cuenta la pérdida de los compañeros que Escila le arranca de la nave. Él se desliza y abre paso, y así sobrevive; y toda la fama que él mismo y los otros le otorgan por ello no hace sino confirmar que la dignidad del héroe se conquista sólo en la medida en que se mortifica el impulso a la felicidad total, universal e indivisa.

La fórmula de la astucia de Odiseo consiste en que el espíritu separado, instrumental, en la medida en que dócilmente se pliega a la naturaleza da a ésta lo que le pertenece y de este modo la engaña. Los monstruos míticos en cuya esfera de poder cae representan siempre, por así decirlo, contratos petrificados, derechos de los tiempos prehistóricos. Así se presenta en la edad patriarcal avanzada la vieja religión

popular en sus dispersos vestigios: bajo el cielo olímpico, esos vestigios se han convertido en figuras del abstracto destino, de la necesidad ajena al sentido. El hecho de que no sería posible, por ejemplo, escoger otra ruta que la que pasa entre Escila y Caribdis, puede ser interpretado de forma racionalística como transformación mítica de la superioridad de la corriente marina sobre las pequeñas naves arcaicas. Pero en la transposición mítica objetivante la relación natural entre fuerza e impotencia ha adquirido ya el carácter de una relación jurídica. Escila y Caribdis tienen derecho a lo que cae entre sus garras, lo mismo que Circe tiene derecho a transformar al que no está inmunizado y Polifemo a devorar a sus huéspedes. Cada una de las figuras míticas debe hacer siempre lo mismo. Cada una consiste en repetición: el fracaso de ésta significaría su fin. Todas tienen rasgos de aquello que, en los mitos de castigo del averno, Tántalo, Sísifo, las Danaïdes, es fundamentado por un veredicto olímpico. Son figuras de la coacción: las atrocidades que cometen son la maldición que pesa sobre ellas. La ineluctabilidad mítica es definida por la equivalencia entre esa maldición, el delito que la expía y la culpa que de éste surge y que reproduce la maldición. Todo derecho en la historia precedente lleva la huella de este esquema. En el mito, cada momento del ciclo satisface al que lo precede y ayuda de ese modo a instaurar como ley el nexo de la culpa. A ello se opone Odiseo. El *sí mismo* representa la racionalidad universal frente a la ineluctabilidad del destino. Pero como encuentra lo universal y lo ineluctable ya estrechamente ligados entre sí, su racionalidad adquiere necesariamente una forma restrictiva, a saber: la de la excepción. Odiseo debe sustraerse a las relaciones jurídicas que lo circundan y amenazan y que en cierto modo están inscritas en toda figura mítica. Él satisface la norma jurídica de tal forma que ésta pierde poder sobre él en el momento mismo en que él se lo reconoce. Es imposible oír a las Sirenas y no caer en su poder: no pueden ser desafiadas impunemente. Desafío y ceguera son la misma cosa, y quien los desafía se hace con ello víctima del mito al que se expone. Ahora bien, la astucia es el desafío hecho racional. Odiseo no intenta seguir otro camino que el que pasa delante de la isla de las Sirenas. Tampoco trata de hacer alarde de la superioridad de su saber y de prestar atención libremente a sus tentadoras, pensando que le basta su libertad como escudo. Más bien se hace pequeño del todo, la nave sigue su curso prefijado, fatal, y él acepta que, por más que se haya distanciado conscientemente de la naturaleza, en cuanto oyente sigue estando sometido a ella. Él observa el pacto de su servidumbre e incluso se agita en el mástil de la nave para echarse en los brazos de las agentes de perdición. Pero ha descubierto en el contrato una la-

guna a través de la cual, al tiempo que cumple lo prescrito, escapa de él. En el contrato primitivo no está previsto si el que pasa delante debe escuchar el canto atado o no atado. La acción de atar pertenece a un estadio en el que ya no se mata inmediatamente al prisionero. Odiseo reconoce la superioridad arcaica del canto en la medida en que, ilustrado técnicamente, se deja atar. Él se inclina ante el canto del placer y frustra a éste como a la muerte. El oyente atado tiende hacia las Sirenas como ningún otro. Sólo que ha dispuesto las cosas de tal forma que, aun caído, no caiga en su poder. Con toda la violencia de su deseo, que refleja la de las criaturas semidivinas mismas, no puede ir donde ellas, porque los compañeros que reman están sordos —con los oídos taponados de cera—, no sólo a la voz de las Sirenas sino también al grito desesperado de su comandante. Las Sirenas tienen lo que les corresponde, pero está ya neutralizado y reducido en la prehistoria burguesa a la nostalgia de quien pasa delante sin detenerse. El poema épico no dice qué les ocurre a las Sirenas una vez que la nave ha desaparecido. Pero en la tragedia debería haber sido sin duda su última hora, como lo fue para la Esfinge cuando Edipo resolvió el enigma, cumpliendo su orden y con ello derribándola. Pues el derecho de las figuras míticas, en cuanto derecho del más fuerte, vive sólo de la irrealizabilidad de sus preceptos. Si éstos se cumplen, entonces los mitos se desvanecen hasta la más lejana posteridad. A partir del encuentro felizmente fallido de Odiseo con las Sirenas, todos los cantos han quedado heridos, y toda la música occidental padece el absurdo del canto en la civilización, que sin embargo es al mismo tiempo la fuerza que mueve toda la música artística.

Con la disolución del contrato, mediante su cumplimiento literal, cambia la posición histórica del lenguaje: comienza a convertirse en designación. El destino mítico, el *fatum*, era una misma cosa con la palabra dicha. El ámbito de las concepciones al que pertenecen los oráculos fatales invariablemente cumplidos por las figuras míticas no conoce aún la distinción entre palabra y objeto. La palabra debe tener un poder inmediato sobre la cosa; expresión e intención confluyen. Pero la astucia consiste en aprovechar la distinción en su beneficio. Se aferra a la palabra a fin de transformar la cosa. De este modo surge la conciencia de la intención: en sus angustias, Odiseo cae en la cuenta del dualismo al advertir que la misma palabra puede significar cosas diversas. Dado que el nombre de Udeis puede cubrir tanto al héroe como a «nadie», dicho nombre es capaz de quebrar el encantamiento del nombre. Las palabras inmutables permanecen como fórmulas del inflexible contexto natural. Ya en la magia la rigidez de las palabras debía enfrentarse a la rigidez del destino, que al

mismo tiempo se reflejaba en ella. Ahí estaba ya implícita la oposición entre la palabra y aquello a lo que se asimilaba. En la fase homérica esta oposición se convierte en determinante. Odiseo descubre en las palabras lo que en la sociedad burguesa desarrollada se llamará formalismo: su permanente validez se paga al precio de distanciarse del contenido que las llena en cada caso, de modo que, en tal distancia, pueden referirse a todos los contenidos posibles, a nadie lo mismo que al propio Odiseo. Del formalismo de los nombres y de los preceptos míticos, que, indiferentes como la naturaleza, quieren mandar sobre los hombres y sobre la historia, surge el nominalismo, prototipo del pensamiento burgués. La astucia de la autoconservación vive de ese proceso que se da entre palabra y cosa. Las dos actitudes contrapuestas de Odiseo en su encuentro con Polifemo: su obediencia al nombre y su liberación frente a él, son, a pesar de todo, siempre lo mismo. Odiseo se afirma a sí mismo en cuanto se niega a sí mismo como «nadie»; salva su vida en cuanto se hace desaparecer. Semejante adaptación a la muerte a través de la palabra contiene el esquema de la matemática moderna.

La astucia como medio de un intercambio donde todo ocurre como debe, donde se cumple el contrato y, ello no obstante, la contraparte resulta engañada, remite a un tipo de economía que aparece, si no en la prehistoria mítica, al menos en la antigüedad arcaica: el antiquísimo «intercambio ocasional» entre economías domésticas cerradas. «Eventualmente se hace intercambio de los bienes remanentes, pero el centro de gravedad del abastecimiento descansa en los propios productos de la unidad económica»¹³. La conducta del aventurero Odiseo hace recordar la del intercambiador ocasional. Incluso en la imagen patética del mendigo, el señor feudal lleva en sí los rasgos del comerciante oriental¹⁴, que vuelve a casa con inmensas riquezas porque ha salido por primera vez —rompiendo la tradición—, de los límites de la economía doméstica y «se ha embarcado». El elemento aventurero de sus empresas no es, desde el punto de vista de la economía, otra cosa que el aspecto irracional de su racionalidad frente al modo de economía tradicional aún prevaleciente. Este momento irracional de la racionalidad encuentra su precipitado en la astucia en cuanto adaptación de la razón burguesa a toda irracionalidad que se

13. M. Weber, *Wirtschaftsgeschichte*, München y Leipzig 1924, 3 (trad. cast., *Historia económica general*, FCE, México, 1964, 5).

14. Víctor Bérard ha subrayado con particular vigor, si bien no sin una cierta construcción apócrifa, el elemento semítico de la *Odisea*. Cf. el capítulo «Los fenicios y la *Odisea*» en su libro *Ré-surrection d'Homère*, París, 1930, 111 s.

le oponga como fuerza superior. El astuto peregrino solitario es ya el *homo oeconomicus* a quien todos los dotados de razón se asemejan: por eso es la *Odisea* ya una robinsonada. Los dos naufragos ejemplares hacen de su debilidad —de la del inividuo mismo que se separa de la colectividad— su fuerza social. Abandonados al azar de las olas, aislados sin posibilidad de ayuda, su mismo aislamiento les obliga a perseguir sin miramientos su propio interés aislado. Ellos encarnan el principio de la economía * capitalista aun antes de servirse ** de un trabajador; pero lo que salvan del naufragio para la nueva empresa idealiza y enmascara la verdad de que el empresario *** desde siempre ha entrado en la competencia con mucho más que la sola fuerza de sus manos. Su impotencia frente a la naturaleza actúa ya como ideología para su supremacía social. La indefensión de Odiseo frente a la rompiente suena ya como legitimación del enriquecimiento del viajero a expensas del indígena. Esto lo ha retenido posteriormente la economía burguesa en el concepto de riesgo: la posibilidad de hundimiento debe fundamentar moralmente el beneficio ****. Desde el punto de vista de la sociedad de intercambio desarrollada y de sus miembros individuales, las aventuras de Odiseo no son más que la exposición de los riesgos que componen el camino del éxito. Odiseo vive según el principio originario que una vez constituyó la sociedad burguesa. Existía la alternativa de engañar o perecer. El engaño era el estigma de la *ratio* en el que se revelaba su particularidad. Por eso, a la socialización universal, tal como la esbozan el viajero Odiseo y el industrial-solitario Robinson, pertenece ya desde el principio la absoluta soledad, que se manifiesta al final de la era burguesa. Socialización radical significa alienación radical. Tanto Odiseo como Robinson tienen que ver con la totalidad: aquél la recorre y éste la crea. Ambos lo logran sólo absolutamente separados del resto de los hombres. Éstos se les presentan únicamente en forma alienada: como enemigos o como apoyos, siempre como instrumentos, es decir, como cosas.

Una de las primeras aventuras del auténtico *nostos* o viaje de retorno se remonta, por cierto, mucho más atrás, más atrás incluso de la época bárbara de las figuras demoníacas y los dioses magos. Se trata del episodio de los lotófagos, de los hombres que se nutren del loto. Quien prueba ese alimento está perdido, lo mismo que el que escucha

* «economía capitalista»/1944: «explotación».

** «de servirse»/1944: «de tener a alguien que explotar».

*** «empresario»/1944: «capitalista».

**** «fundamentar... beneficio»/1944: «fundamentar moralmente el robo que los privilegiados se embolsan».

a las Sirenas o quien es tocado por la vara de Circe. Pero, en este caso, a las víctimas no debe aguardar nada malo: «los lotófagos... no tramaron la muerte de los hombres, nuestros amigos»¹⁵. Sólo el olvido y la pérdida de la voluntad los amenazan. La maldición no condena a nada más que al estado original, sin trabajo ni lucha, en «la tierra fecunda»¹⁶: «El que de ellos probaba su meloso dulzor, al instante perdía todo gusto de volver y llegar con noticias al suelo paterno; sólo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos, dando al olvido el regreso, y saciarse con flores de loto»¹⁷. Este idilio, que, por lo demás, hace pensar en la ebriedad de los estupefacientes con cuya ayuda en estructuras sociales petrificadas a las clases sometidas se les hizo capaces de soportar lo insopportable, no puede ser consentido a los suyos por la razón autoconservadora. Ese idilio es, en efecto, mera apariencia de felicidad, un obtuso vegetar, indigente como la existencia de los animales. En el mejor de los casos sería la ausencia de conciencia de la infelicidad. La felicidad, por el contrario, implica verdad. Es esencialmente un resultado. Se desarrolla en y desde el dolor superado. Por ello, el paciente héroe está en su derecho, que no le permite quedarse entre los lotófagos. En contra de éstos sostiene su misma causa, la realización de la utopía mediante el trabajo histórico, mientras que la simple permanencia en la imagen de la felicidad le arrebata su fuerza. Pero en cuanto la racionalidad, es decir, Odiseo, hace valer este derecho, entra fatalmente en el círculo de la injusticia. De inmediato, su propia acción se lleva a cabo en favor del dominio. Esta felicidad «en los márgenes del mundo»¹⁸ no la puede consentir la razón autoconservadora, como tampoco la más peligrosa de fases posteriores. Los perezosos son ahuyentados y llevados a las galeras: «Los conduje a las naves por fuerza; arrastrélos por la cala y, al fin, los dejé bien atados debajo de los bancos»¹⁹. El loto es un alimento oriental. Cortado en trozos pequeños, desempeña aún hoy su papel en la cocina china e india. Tal vez la tentación que se le atribuye no es otra que la de la regresión al estadio de la recolección de los frutos de la tierra²⁰ y del

15. *Odysee*, IX, 92 s. (trad. cast., *Odisea*, cit., 229).

16. *Ibid.*, XXIII, 311 (trad. cast., o. c., 475).

17. *Ibid.*, IX, 94 s. (trad. cast., o. c., 229).

18. J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Stuttgart, sin fecha, vol. III, p. 95 (trad. cast., *Historia de la cultura griega*, Iberia, Barcelona, 1974).

19. *Odyssee*, IX, 98 s. (trad. cast., o. c., 229).

20. En la mitología india el *loto* es la diosa de la tierra (cf. H. Zimmer, *Maja*, Stuttgart y Berlín, 1936, 105 s.). Si existe una relación con la tradición mítica de la que surge el antiguo *nostos* homérico, habría que considerar también el encuentro con los lotófagos como un estadio en la confrontación con las potencias ctónicas.

mar, estadio más antiguo que la agricultura, que la cría de ganado y que la misma caza, en suma, que toda producción. No es mera casualidad que la epopeya asocie la idea del país de jauja al hecho de comer flores, aunque fueran flores a las que ya no es posible reconocer el carácter de tales. Comer flores, como es aún usual de postre en el Próximo Oriente, y que resulta familiar a los niños europeos del cocinar con agua de rosas y de las violetas azucaradas, promete un estado en el que la reproducción de la vida es independiente de la autoconservación consciente y la beatitud del satisfecho, de la utilidad de la alimentación programada. El recuerdo de la felicidad más antigua y más remota, que centellea al sentido del olfato, se ensambla aún con la extrema cercanía de la incorporación. Es un recuerdo que remite a la prehistoria. Independientemente de las penas y los tormentos que los hombres hayan podido sufrir en la prehistoria, ellos no son capaces de concebir una felicidad que no viva de la imagen de ésta: «Desde allí, con dolor en el alma, seguimos bogando...»²¹.

La figura siguiente hacia la que las olas azotan a Odiseo (ser azotado o golpeado y ser astuto son en Homero equivalentes)*, el ciclope Polifemo, lleva su único ojo, del tamaño de una rueda, como huella de la misma prehistoria: el ojo único recuerda a la nariz y a la boca, más primitivos que la simetría de los ojos y las orejas²², que es lo único que proporciona, en la unidad de dos percepciones convergentes, identificación, profundidad, objetividad. Pero el cíclope, no obstante, representa frente a los lotófagos una era posterior, la edad propiamente bárbara, que es una de cazadores y pastores. La determinación de la barbarie coincide en Homero con que no se practica una agricultura sistemática y, por tanto, no se ha alcanzado aún una organización sistemática del trabajo y de la sociedad capaz de regular el tiempo. Homero llama a los cíclopes «fieros sin ley»²³ porque ellos —y aquí se da algo así como una velada confesión de culpa de la civilización misma—, «confiando en los dioses eternos, nada siembran ni plantan, no labran los campos, mas todo viene allí a germinar sin labor ni simienza: los trigos, las cebadas, las vides que dan un licor generoso de sus gajos, nutritos tan sólo por lluvias de Zeus»²⁴. La abundancia no necesita de la ley, y la acusación de la civilización

21. *Odysee*, IX, 105 (trad. cast., o. c., 229).

* (Juego de palabras intraducible entre *verschlagen werden* —ser golpeado— y *verschlagen sein* —ser astuto—. N. d. T. it.).

22. Según Wilamowitz, los cíclopes son «propiamente animales» (*Der Glaube der Hellenen*, cit., vol. I, 14).

23. *Odysee*, IX, 106 (trad. cast., o. c., 229).

24. *Ibid.*, 107 s. (trad. cast., *ibid.*).

contra la anarquía suena casi como una denuncia de la abundancia: «Los cíclopes no tratan en juntas ni saben de normas de justicia; las cumbres habitan de excelsas montañas, de sus cuevas haciendo mansión; cada cual da la ley a su esposa y sus hijos sin más y no piensa en los otros»²⁵. Es una sociedad tribal, ya de tipo patriarcal, basada en la opresión de los físicamente más débiles, pero aún no organizada según el criterio de la propiedad estable y de su jerarquía. Y es la ausencia de vínculos entre los habitantes de las cavernas lo que realmente motiva la falta de leyes objetivas y con ella el reproche de Homero de falta de atención mutua, de su estado salvaje. Pero en un pasaje posterior la fidelidad pragmática del narrador desmiente su juicio civilizado: al grito de terror del cegado, su tribu, a pesar de aquella despreocupación mutua, acude en su ayuda, y sólo el engaño del nombre elegido por Odiseo impide que los insensatos socorran a su semejante²⁶. Insensatez y ausencia de ley aparecen como el mismo atributo: cuando Homero llama al cíclope «monstruo infame»²⁷, ello no significa sólo que él no respeta en su pensamiento las leyes de la civilización, sino también que su pensamiento mismo carece de ley, es asistemático, rapsódico; que así como no es capaz de resolver el problema burgués de cómo sus indeseados huéspedes logran escapar de la cueva agarrándose al vientre de las ovejas en lugar de montar sobre ellas, tampoco advierte la ambivalencia sofística en el falso nombre de Odiseo. Polifemo, que confía en el poder de los inmortales, es, ciertamente, un caníbal, y a ello corresponde que, no obstante esa confianza, se niegue a rendir homenaje a los dioses: «Eres necio, extranjero, o viniste de lejos» —(en épocas posteriores se ha distinguido menos concienzudamente entre insensato y extranjero, y la ignorancia de la costumbre, al igual que toda condición de extranjero, ha sido calificada sin más como insensatez)—, «pues quieres que yo tema o esquive a los dioses. En nada se cuidan los cíclopes de Zeus que embraza la égida, en nada de los dioses felices, pues somos con mucho más fuertes»²⁸. «Más fuertes», relata con burla Odiseo. Pero el ciclope quería decir: más antiguos. El poder del sistema solar es reconocido, pero al modo como un feudal reconoce el poder de la riqueza burguesa mientras en secreto continúa considerándose el mejor, sin ver que la injusticia que se le hizo es de la misma índole que la que él representa. El vecino dios del mar, Posidón, padre de Polifemo y enemigo

25. *Ibid.*, 112 s. (trad. cast., *ibid.*).

26. Cf. *Ibid.*, 403 s. (trad. cast., *o. c.*, 238 s.).

27. *Ibid.*, 428 (trad. cast., *o. c.*, 239).

28. *Ibid.*, 273 s. (trad. cast., *o. c.*, 234 s.).

migo de Odiseo, es más antiguo que el universal y lejano dios del cielo, Zeus, y, por así decirlo, de espaldas al sujeto se desarrolla la contienda entre la religión popular elemental y la religión de la ley, centrada en el *logos*. Pero el hombre sin ley Polifemo no es sólo el malvado en que lo transforman los tabúes de la civilización, como lo representan en el mundo de la fábula de la infancia ilustrada con los rasgos del gigante Goliat. En el limitado ámbito en el que su autoconservación ha aceptado el orden y la costumbre, no carece de rasgos conciliadores. Cuando acerca las crías a las mamas de sus ovejas y sus cabras, esta acción práctica implica solicitud por la criatura misma, y el famoso discurso del cegado al carnero guía, a quien llama amigo y pregunta por qué esta vez abandona el último la cueva y si acaso lamenta la mala suerte de su amo, es de una fuerza emotiva que sólo será alcanzada de nuevo en el pasaje más elevado de la *Odisea*, cuando el protagonista es reconocido, al volver a casa, por el viejo perro Argos, aun a pesar de la horrenda vulgaridad con la que termina su discurso. La actitud del gigante no se ha objetivado todavía en carácter. A las palabras suplicantes de Odiseo no responde simplemente con una expresión de odio salvaje, sino sólo rechazando la ley a la que aún no se siente sujeto: no será indulgente con Odiseo y sus hombres «cuando no (se) lo imponga (su) gusto»²⁹, y está por ver si él, como afirma el narrador Odiseo, habla maliciosamente. Fanfarrón y extasiado, el cíclope embriagado promete a Odiseo regalos de huésped³⁰, y sólo la representación de Odiseo como «nadie» le sugiere la perfidia de retribuir el regalo de huésped devorando al jefe en último lugar, tal vez porque éste se ha llamado a sí mismo «nadie» y por tanto no cuenta como existente para el torpe espíritu del cíclope³¹. La brutalidad física del bravucón es su confianza siempre cambiante. Así, el cumplimiento del decreto mítico, siempre injusto para la víctima, se convierte también en injusto para la fuerza de la naturaleza que funda el derecho. Polifemo y los otros monstruos, de los que se burla Odiseo, son ya modelos de los pobres diablos recriminadores de la era cristiana, hasta llegar a Schylock y Mefistófeles. La estupidez del gigante, sustancia de su bárbara torpeza mientras las cosas le van bien, pasa a representar lo mejor en cuanto es derribada por quien debería conocerlo mejor. Odiseo trata de ganarse la confianza de Polifemo y con ello el derecho de presa, por él representado, a carne humana, de

29. *Ibid.*, 278 (trad. cast., o. c., 234. Traducción adaptada al texto).

30. Cf. *Ibid.*, 355 s. (trad. cast., o. c., 237).

31. «En último término la frecuente torpeza del bruto podría aparecer a la luz de un humor muerto antes de nacer» (Klages, o. c., 1469).

acuerdo con el esquema de la astucia que, al tiempo que cumple la norma, la viola: «Toma y bebe este vino, cíclope, una vez que has comido carnes crudas de hombre. Verás qué bebida guardaba mi bajel; para ti la traía...»³², recomienda el representante de la civilización.

Pero la adecuación de la *ratio* a su contrario, a un estado de conciencia al que no le ha cristalizado aún una identidad estable (y que es representado por el torpe gigante), se realiza plenamente en la astucia del nombre. Ésta pertenece a un folklore bastante difundido. En griego constituye un juego de palabras: en una misma palabra el nombre —Odiseo— y la intención —«nadie»— difieren entre sí. Aun para oídos modernos Odiseo y Udeis suenan de modo parecido, y es posible imaginar que en uno de los dialectos en los que fue transmitida la historia del regreso a Ítaca el nombre del rey de la isla de hecho sonase igual que el de «nadie». La previsión de que después de la acción cometida Polifemo respondiese con «nadie» a la pregunta de su tribu por el nombre del culpable y ayudase así a ocultar lo sucedido y a sustraer al culpable a la persecución, tiene todo el aire de ser una frágil máscara racionalista. En realidad, el sujeto Odiseo niega la propia identidad que le constituye como sujeto y se mantiene en vida mediante su asimilación a lo amorfo. Él se llama «nadie» porque Polifemo no es un *sí mismo*, y la confusión de nombre y cosa impide al bárbaro engañado escapar a la trampa: su grito, en cuanto grito de venganza, permanece mágicamente ligado al nombre de aquel de quien quiere vengarse, y este nombre condena al grito a la impotencia. Pues, al imponer al nombre el significado, Odiseo lo ha sustraído al ámbito mítico. Pero su autoafirmación es, como en toda la epopeya, en toda la civilización, negación de sí. Con lo cual el *sí mismo* cae justamente en el círculo coactivo del nexo natural, del que intenta escapar asimilándose a él. El que por amor a sí mismo se llama «nadie» y adopta la asimilación al estado de naturaleza como medio para dominar a ésta, cae víctima de la *hybris*. El astuto Odiseo no puede obrar de otra forma: en la huida, estando aún al alcance de las manos amenazadoras del gigante, no sólo se burla de éste, sino que le revela su verdadero nombre y su origen, como si la prehistoria tuviese aún tal poder sobre él —que siempre se salva por los pelos—, que, una vez se ha llamado «nadie», pudiera temer convertirse nuevamente en nadie si no reconstruye su propia identidad mediante la palabra mágica, que había sido justamente relevada por la identidad racional. Sus amigos tratan de impedirle que cometa la insensatez de declararse inteligente, pero no lo logran, y a duras penas escapa a los peñascos,

32. *Odyssee*, IX, 347 s. (trad. cast., o. c., 237).

mientras que la revelación de su nombre probablemente atrae sobre él el odio de Posidón (que en modo alguno es presentado como omnisciente). La astucia, que consiste en que el inteligente adopta el aspecto del necio, se convierte en estupidez tan pronto como el inteligente abandona ese aspecto. Es la dialéctica de la elocuencia. Desde la antigüedad hasta el fascismo se ha reprochado a Homero la locuacidad, tanto la del héroe como la del narrador. Pero a viejos como a nuevos espartanos el jonio se ha manifestado proféticamente superior en que representaba la suerte fatal que el discurso del astuto, del hombre medio, comporta sobre éste. El discurso que engaña a la fuerza física no es capaz de detenerse. Su flujo acompaña como una parodia al flujo de la conciencia, al pensamiento mismo, cuya imperturbable autonomía adquiere un momento de locura —el momento maníaco— cuando a través del discurso entra en la realidad, como si pensamiento y realidad fueran homónimos, siendo así que el primero sólo mediante la distancia adquiere poder sobre la segunda. Pero esta distancia es a la vez sufrimiento. Por eso, el inteligente se siente siempre tentado, en contra del dicho popular, a hablar demasiado. Él se halla determinado objetivamente por el temor a que, si no mantiene permanentemente la efímera ventaja de la palabra frente a la fuerza, ésta le pueda arrebatar de nuevo dicha ventaja. Pues la palabra se sabe más débil que la naturaleza a la que engaño. Hablar demasiado hace que la fuerza y la injusticia aparezcan como su propio principio e incite así a quien es de temer siempre justamente a la acción temida. La coacción mítica de la palabra en los tiempos prehistóricos se perpetúa en la desgracia que la palabra ilustrada atrae sobre sí misma. Udeis, que forzadamente se declara como Odiseo, lleva en sí ya los rasgos del judío que aun en la angustia de la muerte reclama la superioridad que procede de esa misma angustia, y la venganza sobre el mediador no se encuentra sólo al final de la sociedad burguesa, sino al principio, como la utopía negativa a la que tiende permanentemente toda violencia.

Frente a los episodios sobre la huida del mito como de la barbarie de los caníbales, la historia de los encantamientos de Circe remite de nuevo al estadio propiamente mágico. La magia desintegra al *sí mismo*, que cae nuevamente en su poder y es reducido de ese modo a una especie biológica anterior. La violencia que lo disuelve es, una vez más, la del olvido. Ella alcanza, con el orden estable del tiempo, la voluntad estable del sujeto que se orienta según ese orden. Circe induce a los varones a abandonarse al impulso, y desde siempre se ha relacionado con esto la figura animal de los seducidos y se ha hecho de Circe el prototipo de la hetera, ciertamente por influjo de los versos de

Hermes que le atribuyen, como cosa natural, la iniciativa erótica: «Al momento verás que asustada te invita a que yazgas a su lado: no habrás de rehusar aquel lecho divino»³³. La señal de Circe es la ambigüedad, y así aparece en la acción primero como corruptora y luego como ayudante; ambigüedad que se expresa incluso en su origen: ella es hija del sol y nieta del océano³⁴. Los elementos de fuego y agua se hallan en ella indiferenciados, y es esta indiferenciación, en contraste con el primado de un determinado aspecto de la naturaleza —ya sea del maternal, ya del patriarcal—, la que constituye la esencia de la promiscuidad, el elemento propio de hetaira, que brilla aún en la mirada de la prostituta, húmedo reflejo de las estrellas³⁵. La hetaira concede felicidad y anula la autonomía de aquel a quien hace feliz: ésa es su ambigüedad. Pero no lo destruye necesariamente: ella retiene una forma anterior de vida³⁶. Como los lotófagos, tampoco Circe hace nada mortal a sus huéspedes, e incluso aquellos que se convirtieron para ella en animales salvajes están ahora pacificados: «Allá fuera veíanse leones y lobos monteses hechizados por ella con mal bebedizo: se alzaron al llegar mis amigos y en vez de atacarlos vinieron a halagarlos en torno moviendo sus colas. Al modo que festejan los perros a un rey que deja el banquete porque siempre les lleva un bocado gustoso, así ellos coleaban, leones y lobos de fuertes pezuñas»³⁷. Los hombres hechizados se comportan como los animales salvajes que oyen la música de Orfeo. El mandato mítico al que sucumben libera en ellos al mismo tiempo la libertad de la naturaleza oprimida. Lo que es revocado en su recaída en el mito es también mito. La represión del instinto, que los convierte en *sí mismos* y los separa de las bestias, era la introyección de la opresión en el ciclo irremediablemente cerrado de la naturaleza al que, según una antigua concepción, aludiría el nombre de Circe. Por el contrario, el violento hechizo que les trae a la memoria la prehistoria idealizada produce, junto con la bestialidad, como ocurría en el idilio de los lotófagos, la apariencia —bien que también ella limitada— de la reconciliación. Pero dado que esas criaturas han sido ya una vez hombres, la epopeya civilizadora no sabe representar lo que les sucedió de otro modo que como una siniestra caída, y en la narración homérica apenas se deja percibir siquiera la huella del pla-

33. *Ibid.*, X, 296/7 (trad. cast., *o. c.*, 254).

34. Cf. *Ibid.*, X, 138 s. (trad. cast., *o. c.*, 249). Véase también F. C. Bauer, *Symbolik und Mythologie*, Stuttgart, 1824, vol. I, 47.

35. Cf. Baudelaire, «Le vin du solitaire», en *Les fleurs du mal* (trad. cast., «El vino del solitario», en *Las flores del mal*, Planeta, Barcelona, 1991, 155).

36. Cf. J. A. K. Thomson, *Studies in the Odyssey*, Oxford, 1914, 153.

37. *Odyssee*, X, 212 s. (trad. cast., *o. c.*, 251 s.).

cer. Éste es eliminado tanto más enérgicamente cuanto más elevada es la civilización de las víctimas mismas³⁸. Los compañeros de Odiseo no se convierten, como los huéspedes precedentes, en criaturas sagradas de las selvas, sino en inmundos animales domésticos, en cerdos. Tal vez resuena en la historia de Circe el recuerdo del culto ctónico de Deméter, para el cual el cerdo era sagrado³⁹. Pero quizá sea también la idea de la anatomía, similar a la humana, del cerdo y de su desnudez lo que explica el motivo: como si entre los jonios rigiera, respecto a la mezcla con los semejantes, el mismo tabú que se ha mantenido entre los judíos. Puede pensarse, por último, en la prohibición del canibalismo, dado que, como en Juvenal, el sabor de la carne humana es descrito siempre como similar al de la carne de cerdo. En cualquier caso, toda civilización posterior ha denominado cerdos preferentemente a todos aquellos cuyo instinto se orienta a un placer distinto de los sancionados por la sociedad para sus fines. El encantamiento y el desencantamiento en la metamorfosis de los compañeros están ligados a las hierbas y al vino; la embriaguez y el despertar, al olfato como al sentido cada vez más sofocado y reprimido, el que se encuentra más próximo del sexo y también del recuerdo de la prehistoria⁴⁰. Pero en la imagen del cerdo la felicidad del olfato está ya deformada y reducida al olfatear⁴¹ no libre del que tiene la nariz pegada a la tierra y renuncia a caminar erguido. Es como si la hetaira hechicera repitiera, en el ritual al que somete a los varones, una vez más aquel al que la sociedad patriarcal la somete a ella misma siempre de nuevo. Como ella, las mujeres tienden de antemano, bajo la presión de la civilización, a hacer suyo el juicio civilizador sobre la mujer y a difamar al sexo. En la confrontación entre ilustración y mito, cuyas huellas conserva la epopeya, la poderosa seductora es a la vez ya débil, obsoleta, vulnerable, y necesita de sumisos animales como escolta⁴². En cuanto representante de la naturaleza, la mujer se ha convertido en la sociedad

38. Murray habla de las «expurgaciones sexuales» a las que los poemas homéricos habrían sido sometidos (cf. *o. c.*, 141 s.).

39. «Los cerdos son, en general, las víctimas para los sacrificios a Deméter» (Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, cit., vol. II, 53).

40. Cf. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, en *Gesammelte Werke*, vol. XIV, Frankfurt a. M., 1968, 459 nota (trad. cast., *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, 3039, nota 1699).

41. En una nota de Wilamowitz se hace referencia, sorprendentemente, a la relación entre el concepto de olfatear y el de *noos* o razón autónoma: «Schwyzer ha relacionado de forma enteramente convincente *noos* con *bufar* y *olfatear*» (Wilamowitz-Moellendorff, *Die Heimkehr des Odysseus*, cit., 191). Wilamowitz niega, es verdad, que la relación etimológica implique algo para el significado.

42. Cf. *Odyssee*, X, 434 (trad. cast. *o. c.*, 258).

burguesa en imagen enigmática de irresistibilidad⁴³ e impotencia. De ese modo, ella refleja y devuelve al dominio la vana mentira que en lugar de la reconciliación de la naturaleza pone su superación.

El matrimonio es el camino medio de la sociedad para conformarse con ello: la mujer sigue siendo la impotente en la medida en que sólo le llega el poder de forma mediata, a través del varón. Algo de esto aflora en la derrota de la diosa hetaira de la *Odisea*, mientras que el matrimonio preparado con Penélope, literariamente más reciente, representa un estadio ulterior de objetividad de las instituciones patriarciales. Con la aparición de Odiseo en Eea *, la ambivalencia en la relación del varón con la mujer, anhelo y mandato, adopta ya la forma de un intercambio garantizado mediante contrato. La renuncia es la premisa de tal intercambio. Odiseo resiste al hechizo de Circe. Por eso se le concede justamente a él lo que ese hechizo promete sólo de forma ilusoria a aquellos que no le oponen resistencia. Odiseo duerme con ella. Pero antes la obliga a pronunciar el gran juramento de los bienaventurados, el juramento olímpico. El juramento debe preservar al varón de la castración, de la venganza por la prohibición de la promiscuidad y por el dominio masculino, que, en cuanto permanente renuncia al instinto, realiza a su vez simbólicamente la auto-castración del varón. Pero a aquel que le resistió, al señor, al *sí mismo* a quien, a causa de su inflexibilidad, le reprocha llevar encerrada en su «entraña... una mente indomable»⁴⁴, a ése Circe está dispuesta a complacerlo: «Vamos, pues, pon la espada en la vaina y ahora sin tardanza a mi lecho subamos los dos, por que unidos en descanso y amor confiemos el uno en el otro»⁴⁵. Para conceder el placer, Circe pone la condición de que el placer haya sido desdeñado; la última hetaira se revela como el primer carácter femenino. En la transición del mito a la historia ella hace una contribución decisiva a la frialdad burguesa. Su comportamiento pone en práctica la prohibición de amar, que posteriormente se impuso con tanta mayor fuerza cuanto más tuvo el amor, como ideología, que enmascarar el odio de los que competían. En el mundo del intercambio está equivocado quien más da; pero el que ama es siempre el que más ama. Mientras que el sacrificio que ofrece es exaltado, se vela celosamente para que no le sea ahorrado el sacrificio. Justamente en el amor mismo el amante es

43. La conciencia de la irresistibilidad se ha expresado posteriormente en el culto de Afrodita Peitho, «cuya fascinación no admite rechazo» (Wilamowitz-Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen*, cit., vol. II, 152).

* (Isla de Circe; antiguo nombre de Kolchis).

44. *Odyssee*, X, 329 (trad. cast., o. c., 255).

45. *Ibid.*, X, 339 s. (trad. cast., o. c., 257).

puesto en error y castigado. La incapacidad de dominarse a sí mismo y dominar a los demás, de la cual es testimonio su amor, es motivo suficiente para negarle el cumplimiento de éste. Con la sociedad se reproduce, ensanchada, la soledad. El mecanismo se impone incluso en las ramificaciones más sutiles del sentimiento, hasta que el amor mismo, para poder hallar siquiera un camino hacia el otro, se ve impulsado de tal modo a la frialdad que se desmorona en su propia realización. La fuerza de Circe, que somete a los hombres como esclavos, se transforma en sumisión frente a aquel que, al renunciar, le negó la sumisión. El influjo sobre la naturaleza, que el poeta atribuye a la diosa Circe, queda reducido a la profecía sacerdotal y desde luego a la sabia prevención de futuras dificultades náuticas. Lo cual sobrevive en la máscara de la inteligencia femenina. Con todo, las profecías de la hechicera desautorizada sobre las Sirenas, Escila y Caribdis, benefician al final una vez más sólo a la autoconservación masculina.

Cuán costoso resultó, sin embargo, establecer ordenadas relaciones de generación, de ello se trsluce algo sólo en los oscuros versos que describen el comportamiento de los amigos a los que Circe, por mandato de su señor, vuelve a transformar en hombres. En primer lugar se dice: «Y otra vez convirtiéronse en hombres de edad más lozana, de mayor hermosura y de talla más prócer que antes»⁴⁶. Pero los así confirmados y reforzados en su virilidad no son felices: «De sus pechos brotaba el sollozo a placer y sonaba todo entero el palacio al terrible gemir»⁴⁷. Tal puede haber sido el más antiguo canto nupcial, el acompañamiento del banquete que celebraba el rudimentario matrimonio de un año de duración. El verdadero matrimonio con Penélope tiene con éste más en común que lo que se podría suponer. Prostituta y esposa son los polos complementarios de la autoalienación femenina en el mundo patriarcal: la esposa traiciona el placer en aras del orden estable de vida y posesión, mientras que la prostituta, en cuanto aliada secreta de ella, vuelve a someter a la relación de posesión lo que los derechos de propiedad de la esposa dejan libre, y vende placer. Circe y Calipso, las seductoras, son presentadas ya, lo mismo que las potencias míticas del destino⁴⁸ y las amas de casa burguesas, como laboriosas tejedoras, mientras que Penélope examina con desconfianza, como una prostituta, al marido que ha vuelto, no sea que realmente se trate sólo de un viejo mendigo o de un dios en busca de aventuras. La célebre escena del reconocimiento con Odiseo

46. *Ibid.*, X, 395 s. (trad. cast., *o. c.*, 257).

47. *Ibid.*, X, 398 s. (trad. cast., *ibid.*).

48. Cf. F. C. Bauer, *o. c.*, 47 y 49.

es, sin duda, de estilo verdaderamente patrício: «Pero ella en silencio quedó: dominábala el pasmo y a las veces mirándole el rostro creía conocerle y otras veces hacíanle dudar sus astrosos vestidos»⁴⁹. No se produce ningún movimiento espontáneo; ella está preocupada sólo por no cometer errores: no se los podría permitir bajo la presión del orden que pesa sobre ella. El joven Telémaco, que aún no se ha adaptado plenamente a su futura posición, se enoja por esta actitud, pero se siente no obstante ya suficientemente adulto como para reprender a su madre. El reproche que le hace de *obstinación y dureza* es exactamente el mismo que Circe había hecho a Odiseo. Si la hetaira hace suyo el orden patriarcal de valores, la esposa monogámica no se contenta con ello y no descansa hasta que se ha igualado al carácter masculino mismo. De este modo se entienden los dos cónyuges. El test al que somete al marido que regresa tiene por objeto la posición inamovible del lecho matrimonial, que el esposo construyó en su juventud alrededor de un tronco de olivo, símbolo de la unidad de sexo y posesión. Con astucia conmovedora habla ella como si ese lecho pudiera ser movido de su lugar, y el marido le responde «irritado» con la minuciosa descripción de su trabajo artesanal: como prototípico burgués, tiene en su habilidad un *hobby*. Éste consiste en la repetición de trabajo artesanal, del cual él, en el marco de las relaciones diferenciadas de propiedad, ha sido necesariamente exonerado desde hace tiempo. Se complace en este trabajo porque la libertad de hacer lo que para él es superfluo le confirma el poder de disponer sobre aquellos que deben realizar tales tareas para vivir. En ello lo reconoce la sensata Penélope y lo adulra elogiando su inteligencia excepcional. Pero a la adulación, en la que hay ya una brizna de burla, siguen bruscamente las palabras que buscan la causa de todos los sufrimientos de los cónyuges en la envidia de los dioses a la felicidad que sólo el matrimonio puede garantizar: «el pensamiento confirmado de la duración»⁵⁰: «Los dioses desgracias nos han dado envidiando a los dos que gozáramos juntos de la flor de la vida hasta entrar en vejez»⁵¹. El matrimonio no es sólo el orden retributivo de lo viviente, sino también el afrontar juntos y solidariamente la muerte. La reconciliación crece en él en torno a la sumisión, lo mismo que en la historia hasta ahora lo humano siempre crece sólo y justamente en la barbarie, encubierta

49. *Odyssee*, XXIII, 93 s. (trad. cast., o. c., 468).

50. J. W. Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahres*, Jubiläumsausgabe, Stuttgart y Berlin, sin fecha, vol. I, cap. 16, 70 (trad. cast., *Años de aprendizaje de Guillermo Meister*, en *Obras completas*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1987, 224).

51. *Odyssee*, XXIII, 210 s. (trad. cast., o. c., 472).

de humanidad. Si el contrato entre los cónyuges apenas hace otra cosa que resarcir trabajosamente una hostilidad primordial, los que se acercan en paz a la vejez desaparecen en la imagen de Filemón y Baucis, como el humo del ara del sacrificio se convierte en el humo benéfico del hogar. El matrimonio pertenece, ciertamente, a la roca primitiva del mito que está en la base de la civilización. Pero su dureza y solidez míticas emergen sobre el mito como el pequeño archipiélago sobre el mar infinito.

La última estación de la auténtica odisea no es, sin embargo, un refugio como ése. Es el Hades. Las imágenes que el aventurero ve en la primera *nekyia** son sobre todo las imágenes matriarcales⁵² que prohíbe la religión de la luz: después de la propia madre, frente a la cual Odiseo se impone una dureza patriarcal enteramente funcional⁵³, las vetustas heroínas. Pero la imagen de la madre es impotente, ciega y sin palabras⁵⁴: una alucinación, lo mismo que la narración épica en los momentos en que renuncia a la palabra por la imagen. Necesita de la sangre de las víctimas como prenda del recuerdo vivo para conferir a la imagen la palabra mediante la cual ésta, aunque en vano y efímeramente, se sustraer a la mudez del mito. Sólo en la medida en que se hace dueña de sí misma al reconocer la nulidad de las imágenes, toma la subjetividad parte en la esperanza que las imágenes sólo en vano prometen. La tierra prometida de Odiseo no es el arcaico reino de las imágenes. Todas esas imágenes acaban revelándole, como sombras en el mundo de los muertos, su verdadero ser: la apariencia. Odiseo se libera de ellas una vez que las ha reconocido como muertas y las ha alejado, con el gesto glorioso de la autoconservación, del sacrificio que él concede sólo a aquellas que le procuran un saber útil para su vida, donde el poder del mito se afirma ya sólo como imaginación, transferida al espíritu. El reino de los muertos, donde se reúnen los mitos desautorizados, es lo más alejado de la patria. Sólo en la distancia máxima tiene relación con ésta. Si se acepta la tesis de Kirchhoff de que la visita de Odiseo a los infiernos pertenece al estrato más antiguo, propiamente fabuloso, del poema⁵⁵, en-

* (Griego: «ofrenda en sufragio de los muertos». Título del libro XI de la *Odisea*).

52. Cf. J. A. K. Thomson, *o. c.*, 28.

53. «Brotó el llanto en mis ojos al verla, inundóseme el pecho de dolor; mas con toda mi pena impedíle, asimismo, a la sangre llegar mientras yo no escuchase a Tiresias» (*Odissee* XI, 87 s.; trad. cast., *o. c.*, 267).

54. «Pues el alma aparécame allí de mi madre difunta, que, apostada en silencio, cercana a la sangre, rehusa contemplarme de frente y hablar con su hijo. ¿Qué medio podré, oh príncipe, hallar de que sepa quién soy?» (*Odisse*, XI, 141 s.; trad. cast., *o. c.*, 268).

55. «No puedo, por tanto, menos que considerar el conjunto del libro XI, con excepción de

tonces es justamente en este mismo estrato más antiguo donde un elemento, como en la tradición de los viajes al infierno de Heracles y Orfeo, transciende más decididamente el mito, lo mismo que el motivo de la destrucción de las puertas del infierno, de la supresión de la muerte, constituye el núcleo más íntimo de todo pensamiento antimitológico. Este núcleo antimitológico se halla contenido en la profecía de Tiresias sobre la posible reconciliación de Posidón. Odiseo deberá caminar y caminar con un remo sobre el hombro hasta hallar unos hombres que «ignoren el mar y no coman alimento ninguno salvado»⁵⁶. Cuando encuentre a un caminante que le diga que lleva un bieldo sobre el hombro, se habrá hallado el lugar apropiado para ofrecer a Posidón el sacrificio reconciliador. El meollo de la profecía es la confusión del remo con un bieldo, confusión que debió parecerle al jonio irresistiblemente cómica. Pero esta comicidad, de la que se hace depender la reconciliación, no puede estar destinada a hombres, sino al airado Posidón⁵⁷. El equívoco debía hacer reír al despiadado dios elemental, a fin de que en su risa se disolviese la cólera. Lo cual constituiría un paralelo del consejo que la vecina da, en los hermanos Grimm, a la comadre sobre cómo liberarse del duendecillo: «Tenía que colocar al monstruo en la cocina, sentarlo en el fogón, encender el fuego y calentar agua en dos cáscaras de huevo; esto haría reír al energúmeno, y si se reía estaba perdido»⁵⁸. Si la risa ha sido hasta hoy * el signo de la violencia, la irrupción de la ciega y obstinada naturaleza, contiene en sí, no obstante, el elemento opuesto: en la risa, la ciega naturaleza toma justamente conciencia de sí misma en cuanto tal y se libera con ello de la violencia destructora. Este doble sentido de la

algunos pasajes..., como un fragmento —cambiado sólo de lugar— del viejo *nostos* y, así, de la parte más antigua del poema» (Kirchhoff, *Die homerische Odyssee*, Berlin, 1879, 226). «Si algo hay de original en el mito de Odiseo, es la visita a la muerte» (J. A. K. Thomson, o. c., 95).

56. *Odyssee*, XI, 122 s. (trad. cast., o. c., 268).

57. Él era originariamente «conde de la tierra» (cf. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, cit., 112 s.) y sólo después se convirtió en dios del mar. La profecía de Tiresias podría aludir a su doble naturaleza. Podría pensarse que su pacificación mediante un sacrificio terrestre, lejos de todo mar, descansa sobre la restauración simbólica de su poder ctónico. Esta restauración puede simbolizar la sustitución de la piratería por la agricultura: los cultos de Posidón y de Deméter se cambiaban el uno en el otro (cf. J. A. K. Thomson, o. c., 96, nota).

58. J. y W. Grimm, *Kinder, und Hausmärchen*, Leipzig, sin fecha, 208 (trad. cast., *Cuentos de niños y del hogar*, Anaya, Madrid, 1991, 236). Temas estrechamente afines son transmitidos desde la antigüedad, y justamente a propósito de Deméter. Cuando ésta llegó a «Eleusis en busca de su hija raptada» encontró «alojamiento junto a Disaube y a su mujer Baubó, pero se negó, en su profundo duelo, a tocar comida o bebida alguna. Entonces la dueña de la casa, Baubó, la hizo reír alzándose de improviso el vestido y descubriendo el cuerpo» (S. Freud, *Gesammelte Werke*, vol. X, 399; cf. Salomon, *Cultes, mythes et religions*, París, 1912, vol. IV, 115 s.).

* «hasta hoy*/1944: «a lo largo de la historia de clases».

risa es afín al del nombre, y tal vez los nombres no sean más que risas petrificadas, como aún hoy los apodos, los únicos en los que sobrevive algo del acto originario de la asignación del nombre. La risa está ligada a la culpa de la subjetividad, pero en la suspensión del derecho que ella anuncia apunta también más allá de este vínculo: promete el camino a la patria. Es la nostalgia la que desata las aventuras a través de las cuales la subjetividad, cuya prehistoria narra la *Odisea*, se sustraerá al mundo primitivo. Que el concepto de patria se oponga al mito, al que los fascistas quisieran dar como patria, es la paradoja más íntima de la epopeya. En ella se condensa el recuerdo de la historia, en la que la estabilidad, presupuesto de toda patria, siguió a la época del nomadismo. Si el ordenamiento sólido de la propiedad, que viene dado con la vida estable, pone la base para la alienación del hombre de la que emerge toda nostalgia y todo anhelo del estado originario perdido, estabilidad y propiedad estable, no obstante, son a la vez los elementos con los que se forja el concepto de patria, al que se dirigen todo anhelo y toda nostalgia. La definición de Novalis según la cual toda filosofía es nostalgia está en lo justo sólo si esa nostalgia no se agota en el fantasma de un momento primitivo perdido, sino que muestra la patria, la naturaleza misma, como aquello que ha sido arrebatado al mito. Patria es el estar a salvo. Por eso, la acusación de que las sagas homéricas serían aquellas que «se pierden en la tierra» es una garantía de su verdad. «Vuelven a la la humanidad»⁵⁹. La trasposición de los mitos en la novela, como tiene lugar en los cuentos de aventuras, no falsea a aquéllos, sino que los arrastra consigo en el tiempo, descubriendo el abismo que los separa de la patria y de la reconciliación. Terrible es la venganza que la civilización se toma de la prehistoria, y en ella, tal y como ha encontrado en Homero su expresión más atroz en el relato de la castración del pastor de cabras Melantio, la civilización se asemeja a la prehistoria misma. Aquélla se alza sobre ésta no por el contenido de los hechos referidos, sino por la autorreflexión que suspende la violencia en el momento mismo de la narración. La palabra misma, el lenguaje en oposición al canto mítico, la posibilidad de retener en el recuerdo el mal acaecido, es la ley de la salvación homérica. No por casualidad aparece el héroe salvador una y otra vez en el papel de narrador. La fría distancia de la narración, que expone incluso los hechos más atroces como si estuvieran destinados a divertir, es al mismo tiempo la que permite aparecer el horror, que en el canto se enmascara solemnemente como des-

59. F. Hölderlin, *Der Herbst*, en *Gesamtausgabe des Inselverlags*, cit., 1066 (trad. cast., *Poemas de la locura*, Hiperión, Madrid, 1979, 83).

tino. Pero la detención en el discurso es la cesura, la transformación de los hechos narrados en algo ocurrido hace muchísimo tiempo, gracias a la cual destella esa apariencia de libertad que la civilización desde entonces no ha extinguido jamás del todo. En el canto XXII de la *Odisea* se describe el castigo que el hijo del rey de la isla hace infligir a las siervas infieles, que han recaído en el estadio de hetairas. Con imperturbable serenidad, inhumana como sólo la impasibilidad de los grandes narradores del siglo XIX, se describe la suerte de las siervas ahorcadas y se la compara, impasiblemente, con la muerte de los pájaros en el lazo: con ese silencio cuya petrificación es lo que queda verdaderamente de todo discurso. A ello sigue el verso que refiere el fin de las siervas, en fila, «tras un breve y convulso agitar de sus pies en el aire»⁶⁰. La exactitud de la descripción, que refleja ya la frialdad de anatomía y vivisección⁶¹, toma nota, al estilo de la novela, de los espasmos de las criaturas sometidas, que en nombre del derecho y de la ley son arrojadas al reino del que logró escapar su juez, Odiseo. Como burgués que reflexiona sobre la ejecución, Homero se consuela a sí mismo y a sus oyentes, que en realidad son lectores, con la segura constatación de que no ha durado mucho: un instante, y todo había terminado⁶². Pero tras ese «no mucho» se detiene el fluir interno de la narración. «¿No mucho?», pregunta el gesto del narrador y desmiente su serenidad. Al detener el curso de la narración impide que se olvide a las víctimas y pone al descubierto el indecible y eterno tormento de aquel segundo en el que las siervas luchan con la muerte. Como eco de ese «no mucho» sólo queda la pregunta «*quo usque tandem*» que los posteriores maestros de retórica sin darse cuenta profanaron, al atribuirse a sí mismos la paciencia. Pero la esperanza se vincula, en la narración del delito, al hecho de que hace de ello ya mucho tiempo. Frente a la trabazón de prehistoria, barbarie y cultura, Homero se consuela con el recuerdo del «fue una vez». Sólo como novela se convierte el poema épico en fábula.

60. *Odyssee*, XXII, 473 (trad. cast., o. c., 463).

61. Wilamowitz piensa que la condena habría sido «ejecutada por el poeta con satisfacción» (*Die Heimkehr des Odysseus*, cit., 67). Pero cuando el autoritario filólogo se entusiasma con la imagen de la trampa de cazar pájaros, en cuanto «refleja con acierto y... de forma moderna cómo se balancean los cadáveres de las siervas ahorcadas» (*ibid.*; cf. también 76), esa satisfacción parece ser en gran medida suya. Las obras de Wilamowitz forman parte de los documentos más penetrantes sobre la interconexión entre barbarie y cultura, que está en la base del reciente filohelenismo.

62. Sobre la intención consoladora del verso llama la atención G. Murray. Según su tesis, en Homero han sido eliminadas por la censura civilizadora las escenas de tortura. Habrían quedado sólo la muerte de Melantio y la de las siervas (o. c., 146).

Excursus II

JULIETTE, O ILUSTRACION Y MORAL

La Ilustración es, en palabras de Kant, «la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro»¹. El «entendimiento sin la guía de otro» es el entendimiento guiado por la razón. Lo cual significa que él, en virtud de la propia coherencia, reúne y combina en un sistema los conocimientos particulares. «El verdadero objeto de la razón no es más que el entendimiento y su adecuada aplicación al objeto»². Ella pone «una cierta unidad colectiva como fin de los actos del entendimiento»³, y esta unidad es el sistema. Sus normas son las directrices para la construcción jerárquica de los conceptos. Para Kant, lo mismo que para Leibniz y Descartes, la racionalidad consiste en «completar... la conexión sistemática mediante el ascenso a los géneros superiores y el descenso a las especies inferiores»⁴. La *sistematización* del conocimiento es «su interconexión a partir de un solo principio»⁵. Pensar, en el sentido de la Ilustración, es producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios, entendidos ya sea como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas.

1. I. Kant, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», en *Werke*, Akademieausgabe, vol. VIII, 35 (trad. cast. de A. Maestre, «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?», en Varios, *¿Qué es la Ilustración?*, Tecnos, Madrid, 1989, 17).

2. *Kritik der reinen Vernunft*, en *Werke*, cit., vol. III (2.^a ed.), 427 (B 672; trad. cast. de P. Ribas, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1988, 531).

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, 435 s. (B 686 s.; trad. cast., *Ibid.*, 540 s.).

5. *Ibid.*, 428 (B 674; trad. cast., *Ibid.*, 532 s.).

Las leyes lógicas constituyen las relaciones más generales dentro de ese orden; ellas lo definen. La unidad reside en la unanimidad. El principio de contradicción es el sistema *in nuce*. Conocer es subsumir bajo principios. El conocimiento se identifica con el juicio que integra lo particular en el sistema. Todo pensamiento que no tienda al sistema carece de dirección o es autoritario. La razón no proporciona otra cosa que la idea de unidad sistemática, los elementos formales de una sólida interconexión conceptual. Todo fin objetivo al que puedan referirse los hombres como puesto por la razón es —en el sentido riguroso de la Ilustración— ilusión, mentira, «racionalización», por más que los filósofos se esfuerzen particularmente en apartar la atención de esta consecuencia y dirigirla a un sentimiento humanitario. La razón es «la facultad de derivar lo particular de lo universal»⁶. La homogeneidad de lo universal y de lo particular viene garantizada, según Kant, por «el esquematismo del entendimiento puro», que consiste en el obrar inconsciente del mecanismo intelectual que estructura ya la percepción conforme al entendimiento. Éste imprime a la cosa, como cualidad objetiva suya, la inteligibilidad que el juicio subjetivo encuentra en ella, aun antes de que ésta entre en el yo. Sin este esquematismo, es decir, sin intelectualidad en la percepción, ninguna impresión se adecuaría al concepto, ninguna categoría al ejemplar; no se daría ni siquiera la unidad del pensamiento, mucho menos la del sistema, a la que, no obstante, todo tiende. Realizar esta unidad es la tarea consciente de la ciencia. Si todas las «leyes de la experiencia constituyen sólo determinaciones especiales de otras leyes todavía más elevadas, las supremas de las cuales... proceden *a priori* del mismo entendimiento»⁷, la investigación debe siempre atender a que los principios permanezcan debidamente unidos a los juicios de hechos. «Esta concordancia de la naturaleza con nuestra facultad de conocimiento es presupuesta *a priori* por el juicio»⁸. Ella es el «hilo conductor»⁹ de la experiencia organizada.

El sistema debe ser mantenido en armonía con la naturaleza; como los hechos son pronosticados desde él, los hechos deben, a su vez, confirmarlo. Pero los hechos pertenecen a la praxis; ellos indican en todo lugar el contacto del sujeto individual con la naturaleza en cuanto objeto social: experimentar es siempre un actuar y un padecer

6. *Ibid.*, 429 (B 674; trad. cast., *Ibid.*).

7. *Ibid.*, vol. IV (1.^a ed.), 93 (A 126; trad. cast., *Ibid.*, 147).

8. *Kritik der Urteilskraft*, en *Werke*, cit., vol. V, 185 (trad. cast. de M. García Morente, *Critica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 84).

9. *Ibid.*

reales. En física, es verdad, la percepción que permite probar una teoría se reduce normalmente a la chispa eléctrica que se enciende en el dispositivo experimental. El hecho de que ésta no se produzca carece por lo general de consecuencias prácticas: sólo puede destruir una teoría o, en el peor de los casos, la carrera del ayudante encargado de llevar a cabo el experimento. Pero las condiciones del laboratorio son la excepción. El pensamiento que no armoniza sistema e intuición atenta contra algo más que impresiones ópticas aisladas; entra en conflicto con la praxis real. No sólo no se produce el hecho esperado, sino que ocurre el que no se esperaba: el puente se hunde, la siembra se seca, la medicina enferma en lugar de curar. La chispa que expresa con más exactitud la falta de pensamiento sistemático, el atentado contra la lógica, no es una percepción efímera, sino la muerte súbita. El sistema propio de la Ilustración es la forma de conocimiento que mejor domina los hechos, que ayuda más eficazmente al sujeto a dominar la naturaleza. Sus principios son los de la autoconservación. La minoría de edad se revela como la incapacidad de conservarse a sí mismo. El burgués, en las sucesivas formas de propietario de esclavos, de libre empresario y de administrador, es el sujeto lógico de la Ilustración.

Las dificultades en el concepto de razón, que derivan del hecho de que sus sujetos, portadores de una sola y misma razón, se hallan inmersos en contradicciones reales, son veladas en la Ilustración occidental tras la aparente claridad de sus juicios. En la *Critica de la razón pura*, en cambio, se ponen de manifiesto en la oscura relación del yo transcendental con el yo empírico y en las otras contradicciones no resueltas. Los conceptos de Kant son ambiguos. La razón, en cuanto yo transcendental supraindividual, contiene en sí la idea de una libre convivencia de los hombres en la que éstos se organizan como sujeto universal y superan el conflicto entre la razón pura y la empírica en la consciente solidaridad del todo. Ella representa la idea de la verdadera universalidad, la utopía. Pero, al mismo tiempo, la razón es la instancia del pensamiento calculador que organiza el mundo para los fines de la autoconservación y no conoce otra función que no sea la de convertir el objeto, de mero material sensible, en material de dominio. La verdadera naturaleza del esquematismo, que hace concordar desde fuera lo universal y lo particular, el concepto y el caso singular, se revela finalmente en la ciencia actual como el interés de la sociedad industrial. El ser es contemplado bajo el aspecto de la elaboración y la administración. Todo se convierte en proceso repetible y sustituible, en mero ejemplo por los modelos conceptuales del sistema: incluso el hombre singular, por no hablar del animal. El conflicto entre la cién-

cia administrativa y reificadora, entre el espíritu público y la experiencia del individuo, es prevenido por las circunstancias. Los sentidos están determinados ya por el aparato conceptual aun antes de que tenga lugar la percepción; el burgués ve de antemano el mundo como el material con el que se lo construye. Kant ha anticipado intuitivamente lo que sólo Hollywood ha llevado a cabo conscientemente: las imágenes son censuradas previamente, ya en su misma producción, según los modelos del entendimiento conforme al cual han de ser contempladas después. La percepción mediante la cual el juicio público se ve confirmado estaba ya preparada por éste aun antes de que se produjera. Si la utopía oculta en el concepto de razón apuntaba, a través de las diferencias accidentales de los sujetos, a su idéntico interés reprimido, la razón, por el contrario, en la medida en que funciona con arreglo a los fines como mera ciencia sistemática, allana junto con las diferencias también el idéntico interés común. Ella no admite otras determinaciones que las clasificaciones del funcionamiento social. Nadie es distinto de aquello para lo que se ha convertido: un miembro útil, triunfador o fracasado de grupos profesionales y nacionales. Es un representante cualquiera de su tipo geográfico, psicológico o sociológico. La lógica es democrática: en ella los grandes no tienen ningún privilegio con respecto a los pequeños. Aquéllos pertenecen a los notables como éstos a los objetos potenciales de la asistencia social. La ciencia, en general, se relaciona con la naturaleza y con los hombres de forma no distinta a como lo hace la ciencia de los seguros, en particular, con la vida y la muerte. No importa quién muere; lo que cuenta es la relación de los casos con las obligaciones de la compañía. Es la ley de los grandes números, y no el caso singular, lo que se repite en la fórmula. La coincidencia de lo universal y lo particular se halla contenida, y ni siquiera ya secretamente, en un intelecto que percibe lo particular sólo como un caso de lo universal y lo universal sólo como la cara de lo particular por la que éste se deja captar y manipular. La ciencia misma no tiene ninguna conciencia de sí; es un instrumento. Pero la Ilustración es la filosofía que identifica verdad con sistema científico. El intento de fundamentar esta identidad, que Kant emprendió aún con intención filosófica, condujo a conceptos que no tienen científicamente ningún sentido porque no son meras consignas para manipulaciones según las reglas del juego. El concepto de autocomprensión de la ciencia contradice el concepto mismo de ciencia. La obra de Kant transciende la experiencia como mera operatividad, por lo que la Ilustración la rechaza hoy, según sus propios principios, como dogmática. Con la confirmación del sistema científico como figura de la verdad, realizada por Kant

como resultado, el pensamiento sella su propia nulidad, puesto que la ciencia es ejercitación técnica, tan alejada de la reflexión sobre sus propios fines como otros tipos de trabajo bajo la presión del sistema.

Las doctrinas morales de la Ilustración ponen de manifiesto el desesperado intento de encontrar, en sustitución de la religión debilitada, una razón intelectual para sostenerse en la sociedad cuando falla el interés. Los filósofos, como auténticos burgueses, pactan en la praxis con los poderes que según su teoría están condenados. Las teorías son consecuentes y duras; las doctrinas morales, propagandísticas y sentimentales, incluso allí donde su tono es rigorista; o bien son golpes de fuerza, dados desde la conciencia del carácter no derivable de la moral misma, como el recurso de Kant a las fuerzas morales consideradas como un hecho. Su intento de deducir, si bien de forma más cauta que toda la filosofía occidental, el deber del respeto mutuo de una ley de la razón, carece de todo sostén crítico. Es el intento habitual del pensamiento burgués de fundamentar el cuidado, sin el cual no puede existir civilización, de otra forma que a través del interés material y la violencia: sublime y paradójico como ninguno otro antes, y efímero como todos ellos. El burgués que se privara de una sola ganancia por el motivo kantiano del respeto a la mera forma de la ley no sería ilustrado, sino supersticioso: sería un loco. En la raíz del optimismo kantiano, según el cual la acción moral es racional aun allí donde la acción inmoral tiene buenas probabilidades de triunfo, está el horror ante la recaída en la barbarie. Si una de estas dos fuerzas morales: el amor mutuo y el respeto, desapareciera —escribe Kant, siguiendo a Haller¹⁰— «entonces la nada (de la inmoralidad), con las fauces abiertas, se tragaría el reino entero de los seres (morales), como una gota de agua». Pero ante la razón científica las fuerzas morales son ya, según el mismo Kant, impulsos y modos de conducta no menos neutrales que las inmorales, en las que se convierten tan pronto como se orientan no a aquella oculta posibilidad, sino a la conciliación con el poder. La Ilustración destierra de la teoría esta diferencia. Ella contempla las pasiones «como si fuese cuestión de líneas, superficies o cuerpos»¹¹. El orden totalitario se ha tomado esto absolutamente en serio. Sustraído al control de su propia clase, que mantuvo al hombre de negocios del siglo XIX en el respeto y el amor mutuo kantianos, el fascismo, que * ahorra a sus pueblos los senti-

10. *Metaphysische Anfänge der Tugendlehre*, en *Werke*, cit., vol. VI, 449 (trad. cast. de J. Conill y A. Cortina, *Metafísica de las costumbres*, Tecnos, Madrid, 1989, 317 s.).

11. B. Spinoza, *Ethica*, Pars III. Praefatio (trad. cast., *Ética*, cit., 172).

* «el fascismo, que»/1944: «el monopolio, que».

mientos morales mediante una disciplina de hierro, no necesita ya guardar disciplina alguna. En contra del imperativo categórico y en tanto más profunda concordancia con la razón pura, trata a los hombres como cosas, como centros de modos de comportamiento. Contra el océano de la violencia abierta, que ha hecho realmente irrupción en Europa, los amos habían querido proteger al mundo burgués sólo mientras la concentración económica no estuviese aún suficientemente avanzada. Antes, sólo los pobres y los salvajes se hallaban expuestos a los elementos capitalistas desencadenados. Pero el orden totalitario pone al pensamiento calculador en posesión de todos sus derechos y se atiene a la ciencia en cuanto tal. Su canon es su propia sangrienta capacidad productiva*. La mano de la filosofía lo había escrito sobre la pared, desde la *Critica kantiana* hasta la *Genealogía de la moral* de Nietzsche; uno sólo lo ha llevado a cabo hasta en el detalle. La obra del Marqués de Sade muestra «al entendimiento sin la guía de otro», es decir, al sujeto burgués liberado de la tutela.

La autoconservación es el principio constitutivo de la ciencia, el alma de la tabla de las categorías, aun cuando ésta debiera ser deducida de forma idealista, como en Kant. Incluso el yo, la unidad sintética de la apercepción, la instancia que Kant designa como el punto supremo del que debe pender la entera lógica¹², es en realidad tanto el producto como la condición de la existencia material. Los individuos, obligados a cuidar de sí mismos, desarrollan el yo como la instancia de la previsión y la síntesis panorámica reflexivas; se amplía y se reduce de acuerdo con las perspectivas de independencia económica y propiedad productiva a través de sucesivas generaciones. Finalmente pasa de los burgueses expropiados a los monopolistas totalitarios, cuya ciencia se ha reducido a la suma de los métodos de reproducción de la sociedad de masas sojuzgada. Sade erigió un precoz monumento a ese sentido de la planificación. La conjuración de los poderosos contra los pueblos mediante su férrea organización está tan cerca del espíritu ilustrado, desde Maquiavelo y Hobbes, como la república burguesa. El espíritu ilustrado es enemigo de la autoridad sólo cuando ésta carece de fuerza para obligar a la obediencia; es enemigo del poder que no es tal. Mientras se prescinde de la cuestión de quién pone en práctica la razón, ésta no tiene más afinidad a la violencia que a la mediación; según la situación del individuo y de los grupos hace aparecer como un hecho la paz o la guerra, la tole-

* «capacidad productiva»/1944: «efficiency».

12. *Kritik der reinen Vernunft*, cit., 109 (B 131 s.; trad. cast., *Critica de la razón pura*, cit., 153).

rancia o la represión. Al desenmascarar fines objetivos como poder de la naturaleza sobre el espíritu, como menoscabo de su propia legislación autónoma, queda, en su formalidad, a disposición de cualquier interés natural. El pensamiento se convierte por completo en órgano; se reintegra en la naturaleza. Pero, para los que dominan, los hombres se convierten en material, como lo es la entera naturaleza para la sociedad. Tras el breve intervalo del liberalismo, durante el cual los burgueses se mantuvieron recíprocamente en guardia, el dominio se revela como terror arcaico en la forma racionalizada del fascismo*. «Entonces —dice el príncipe Francaville en una recepción del rey de Nápoles—, hay que sustituir las quimeras religiosas por un gran terror; liberad al pueblo del temor de un infierno futuro, que se entregue a todo tan pronto haya sido destruido, pero sustituid esa terrible quimera por leyes penales prodigiosamente severas y que sólo recaigan sobre él; porque es el único que importuna al Estado: siempre es en su clase donde nacen los descontentos. ¿Qué le importa al hombre rico la idea del freno que jamás pesa sobre su cabeza cuando compra esa vana apariencia con el derecho de vejar grandemente a su vez a todos aquellos que viven bajo su yugo? En esta clase jamás encontraréis a uno solo que no os permita la mayor de las tiranías cuando comprobar su realidad sobre los otros»¹³. La razón es el órgano del cálculo, de la planificación; neutral respecto a los fines, su elemento es la coordinación. Lo que Kant fundamentó trascendentalmente: la afinidad entre conocimiento y planificación, que da a la existencia burguesa, racionalizada hasta en sus pausas, en todos sus detalles el carácter de ineluctable finalidad, ha sido llevado a cabo ya empíricamente por Sade un siglo antes de la llegada del deporte. Las modernas secciones deportivas, con su juego colectivo perfectamente regulado, donde ningún jugador alberga la menor duda respecto a su papel y siempre hay uno de reserva preparado para sustituirlo, tienen su preciso modelo en los juegos sexuales de Juliette, en los que ni un solo momento queda desaprovechado, ninguna abertura corporal descuidada, ninguna función inactiva. En el deporte, como en todos los sectores de la cultura de masas, reina una actividad intensa y enteramente funcional, sin que el espectador no del todo iniciado sea capaz de descubrir la diferencia de las combinaciones, el sentido de las jugadas que se mide según reglas arbitrariamente establecidas. La pe-

* «revela... fascismo»/1944: «el monopolio, en la forma racionalista del fascismo, crece más allá de sí mismo».

13. Sade, *Histoire de Juliette*, Hollande, 1797, vol. V, 319 s. (trad. cast. de P. Calvo, *Juliette* 3, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1986, 202 s.).

cular estructura arquitectónica del sistema kantiano preanuncia, como las pirámides gimnásticas de las orgías de Sade y la jerarquía de principios de las primeras logias burguesas —cuyo cínico reflejo es el riguroso reglamento de la sociedad libertina de *Las 120 Jornadas*—, la organización de toda la vida vaciada de cualquier fin objetivo. Lo que importa en estas organizaciones parece ser no tanto el placer cuanto su gestión activa y organizada, como ya en otras épocas desmitologizadas, en la Roma de la edad imperial y del renacimiento, así como en el barroco, el esquema de la actividad pesaba más que su contenido. En la edad moderna, la Ilustración ha desligado las ideas de armonía y perfección de su hipóstasis en el más allá religioso y las ha dado al esfuerzo humano como criterio bajo la forma de sistema. Una vez que la utopía que dio la esperanza a la revolución francesa pasó, poderosa e impotente a la vez, a la música y la filosofía alemanas, el orden burgués establecido ha funcionalizado por completo la razón. Ésta se ha convertido en la funcionalidad sin finalidad, que justamente por ello se deja acomodar a cualquier fin. Es el plan en sí mismo considerado. El estado totalitario manipula a las naciones. «Así es —retomó el principio, asiéndose a esta idea con gran celo—, el gobierno tiene que ser quien regule la población, el que tenga en sus manos todos los medios de extinguirla si la teme, de aumentarla si la cree necesaria, y el que nunca tenga en su justicia otra balanza que la de sus intereses o sus pasiones, únicamente combinados con las pasiones o los intereses de aquellos que, acabamos de decir, han obtenido de él todas las partes de autoridad necesarias para centuplicar la suya»¹⁴. El principio muestra el camino que el imperialismo, la forma más temible de la *ratio*, ha recorrido siempre. «Volved ateos y amorales a los pueblos que queréis subyugar: mientras no adore a más Dios que a vos no tendrá más costumbres que las vuestras, seréis siempre su soberano... Ahora bien, en compensación dejadle la más amplia facultad del crimen sobre sí mismo; no le castiguéis jamás, a no ser que sus dardos vayan dirigidos contra vos»¹⁵.

Dado que la razón no fija fines objetivos, todos los afectos están igualmente distantes de ella. Ellos son meramente naturales. El principio según el cual la razón se opone sencillamente a todo lo irracional fundamenta la verdadera antítesis entre Ilustración y mitología. Ésta conoce al espíritu sólo en cuanto sumergido en la naturaleza, es decir, como fuerza natural. Al igual que las fuerzas exteriores, los movimientos interiores son para ella fuerzas vivientes de origen divino o

14. *Ibid.*, 322 s. (trad. cast., *Ibid.*, 204 s.).

15. *Ibid.*, 324 (trad. cast., *Ibid.*, 205 s.).

demoníaco. La Ilustración, en cambio, reduce relación causal, sentido y vida enteramente a la subjetividad, que se constituye como tal precisamente en esta reducción. La razón es para ella el agente químico que absorbe en sí la propia sustancia de las cosas y la disuelve en la mera autonomía de la razón misma. Para huir del temor supersticioso ante la naturaleza ha desenmascarado por completo las unidades de acción y las figuras objetivas como máscaras de un material caótico y ha maldecido como esclavitud su influjo sobre la instancia humana, hasta que el sujeto se convirtió, en teoría, en la única, ilimitada y vacía autoridad. Toda fuerza de la naturaleza se redujo a mera, indiscriminada resistencia frente al poder abstracto del sujeto. La mitología particular con la que debía acabar la Ilustración occidental, también en la forma de calvinismo, era la doctrina católica del *ordo* y la religión popular pagana que continuaba floreciendo bajo ella. Liberar a los hombres de su influencia era el objetivo de la filosofía burguesa. Pero la liberación fue mucho más allá de lo que tuvieron en mente sus creadores humanos. La desatada economía de mercado era al mismo tiempo la figura real de la razón y el poder ante el cual ésta fracasó. Los reaccionarios románticos no hicieron sino expresar lo que los burgueses mismos experimentaron: que la libertad conducía en su mundo a la anarquía organizada. La crítica de la contrarrevolución católica tuvo razón frente a la Ilustración, lo mismo que ésta la tuvo frente al catolicismo. La Ilustración se había comprometido con el liberalismo. Si todos los afectos son equivalentes, parece entonces que la autoconservación, que ya de por sí domina la forma del sistema, constituye también la máxima más probable del obrar. Ella debería ser liberada en la economía libre. Los escritores sombríos de la primera burguesía, como Maquiavelo, Hobbes, Mandeville, que se hicieron portavoces del egoísmo del sujeto, reconocieron con ello a la sociedad como el principio destructor y denunciaron la armonía antes de que fuera elevada a doctrina oficial por los otros, los luminosos, los clásicos. Los primeros elogiaron la totalidad del orden burgués como el horror que terminaba por devorar lo universal y lo particular, la sociedad y el sujeto. Con el desarrollo del sistema económico *, en el que el dominio de grupos privados sobre el aparato productivo divide y separa a los hombres, la autoconservación retenida idéntica por la razón, es decir, el instinto objetivado del individuo burgués, se reveló como fuerza natural destructora, imposible ya de separar de la autodestrucción. La una se convirtió confusamente en la otra. La razón pura devino antirrazón, procedimiento impecable y sin contenido. Pero

* «sistema económico»/1944: «capitalismo».

aquella utopía que anunciaba la reconciliación de naturaleza y sujeto salió, junto con la vanguardia revolucionaria, de su escondrijo en la filosofía alemana, irracional y racional a la vez, como idea de la asociación de hombres libres * y atrajo hacia sí todo el furor de la *ratio*. En la sociedad tal como es, y a pesar de las pobres tentativas moralistas de difundir la humanidad como medio más racional, la autoconservación se mantiene despojada de la utopía denunciada como mito. Astuta autoconservación es, en los que dominan, la lucha por el poder fascista, y en los individuos, la adaptación a la injusticia a cualquier precio. A la razón ilustrada le es tan difícil hallar un criterio para graduar un impulso en sí mismo y frente a otros como para ordenar el universo en esferas. La jerarquía en la naturaleza es desenmascarada por ella, con razón, como un reflejo de la sociedad medieval, y los intentos posteriores de justificar un nuevo orden jerárquico objetivo de valores llevan en la frente el sello de la mentira. El irracionalismo que se anuncia en estas vanas reconstrucciones está muy lejos de resistir a la razón industrial **. Si la gran filosofía, con Leibniz y Hegel, había descubierto incluso en aquellas expresiones subjetivas y objetivas que no son en sí mismas pensamiento: en sentimientos, instituciones y obras de arte, una pretensión de verdad, el irracionalismo por su parte, en esto como en otros puntos afín al último reducto de la Ilustración: al positivismo moderno, aísla el sentimiento, como la religión y el arte, de toda forma de conocimiento. El irracionalismo limita, es verdad, a la fría razón en favor de la vida inmediata, pero hace de ésta un principio meramente hostil al pensamiento. Bajo el pretexto de esta hostilidad, el sentimiento, y en definitiva toda expresión humana, la cultura en cuanto tal, son exonerados de la responsabilidad ante el pensamiento, pero con ello se transforman en elementos neutralizados de la *ratio* omnicomprensiva del sistema económico *** que desde hace tiempo se ha hecho irracional. Esta *ratio* no pudo, desde sus comienzos, confiar sólo en su fuerza de atracción y por eso la completó mediante el culto de los sentimientos. Donde hace una llamada en favor de éstos, esa *ratio* se vuelve contra su propio medio, el pensamiento, que por lo demás a ella, razón alienada respecto a sí misma, le resultó en todo momento sospechoso. El entusiasmo de los amantes en las películas constituye

* (Los autores aluden a la conocida formulación de Marx en *Das Kapital*, vol. I, MEW, vol. 23, Berlin, 1968, 92; trad. cast. de P. Scaron, *El Capital*, libro 1, vol. 1, Siglo XXI, Madrid, 1984, 96).

** «a la razón industrial»/1944: «al monopolio y su razón».

*** «sistema económico»/«capitalismo».

ya un golpe a la impasible teoría y se prolonga en el argumento sentimental contra el pensamiento que ataca a la injusticia. En la medida en que los sentimientos se convierten de este modo en ideología, el desprecio al que sucumben en la realidad no es superado. El hecho de que ellos, comparados con las sublimes alturas a las que los traspone la ideología, aparezcan siempre como excesivamente vulgares, contribuye a condenarlos. La condena de los sentimientos estaba ya implícita en la formalización de la razón. La autoconservación en cuanto instinto natural tiene aún, como otros impulsos, mala conciencia; sólo la laboriosidad y las instituciones destinadas a su servicio, es decir, la mediación independizada, el aparato, la organización, el sistema, gozan —en la práctica como en la teoría— de la consideración de ser racionales; las emociones están integradas en ellas.

La Ilustración de la edad moderna estuvo desde el principio bajo el signo del radicalismo: eso la distingue de toda fase anterior de desmitologización. Cada vez que con una nueva forma de sociedad han aparecido en la historia del mundo una nueva religión y una nueva mentalidad, fueron reducidos al polvo, junto con las viejas clases, estirpes o pueblos, los viejos dioses. Pero especialmente cuando un pueblo, debido a su propio destino —como, por ejemplo, los judíos—, pasa a una nueva forma de vida social, los viejos hábitos heredados, los ritos sagrados y los objetos de veneración son transformados en delitos y horrores abominables. Los miedos e idiosincrasias de hoy, los rasgos de carácter despreciados o detestados pueden interpretarse como cicatrices de violentos progresos en la evolución humana. Desde la repugnancia ante los excrementos y la carne humana hasta el desprecio del fanatismo, de la holgazanería y de la pobreza (espiritual y material), conduce una línea de comportamientos que, de adecuados y necesarios, fueron transformados en abominables. Esta línea es al mismo tiempo la línea de la destrucción y de la civilización. Cada paso ha sido un progreso, una etapa de la Ilustración. Pero mientras todas las transformaciones anteriores, del preanimismo a la magia, de la cultura matriarcal a la patriarcal, del politeísmo de los traficantes de esclavos a la jerarquía católica, pusieron nuevas mitologías, si bien ilustradas, en lugar de las precedentes: el dios de los ejércitos en lugar de la gran madre, la veneración del cordero en vez de la del totém, ante la luz de la razón ilustrada se desvaneció como mitológica toda devoción que se tenía por objetiva y fundada en la realidad. Todos los vínculos tradicionales cayeron con ello bajo el veredicto de tabú, incluidos aquellos que eran necesarios para la existencia del mismo orden burgués. El instrumento gracias al cual la burguesía había llegado al poder: liberación de fuerzas, libertad general, autodetermi-

nación, en suma, Ilustración, se volvió contra la burguesía tan pronto como ésta, convertida en sistema de dominio, se vio obligada a ejercer la opresión. La Ilustración no se detiene, según su propio principio, ni siquiera ante el mínimo de fe que es necesario para que el mundo burgués pueda existir. Ella no presta al dominio los fieles servicios que le prestaron siempre las viejas ideologías. Su tendencia anti-autoritaria, que se comunica, si bien sólo de forma soterrada, con la utopía implícita en el concepto de razón, la hace al final tan hostil a la burguesía establecida como a la aristocracia, con la que aquélla, por lo demás, también muy pronto se coaligó. El principio anti-autoritario debe convertirse finalmente en su contrario, en la instancia hostil a la razón misma: la liquidación operada por ella de todo lo que es en sí mismo vinculante permite al dominio decretar de forma soberana y manipular las obligaciones que en cada caso le convienen. Así, después de la virtud civil y el amor hacia los hombres, para los que ya no tenía razones válidas, la filosofía proclamó también como virtudes la autoridad y la jerarquía cuando éstas hacía tiempo que se habían convertido en mentiras justamente en virtud de la Ilustración. Pero tampoco contra esta perversión de sí misma tenía la Ilustración ningún argumento, pues la pura verdad no goza de ninguna ventaja frente a la deformación, ni la racionalización frente a la razón, si no pueden demostrarlo en la práctica. Con la formalización de la razón, la teoría misma, en la medida en que pretenda ser algo más que un signo de operaciones neutrales, se convierte en concepto incomprendible, y el pensamiento sólo tiene pleno sentido una vez ha renunciado al sentido. Ligada al modo de producción dominante, la Ilustración, que tiende a minar el orden que se ha hecho represivo, se disuelve por sí misma. Ello fue expresado ya en los ataques que pronto fueron lanzados contra Kant, el «demoledor», por parte de la Ilustración corriente. Lo mismo que la filosofía moral kantiana limitó su crítica ilustrada para salvar la posibilidad de la razón, así el pensamiento irreflexivamente ilustrado tendió siempre, por espíritu de autoconservación, a superarse a sí mismo en escepticismo para poder dejar suficiente lugar al estado de cosas existente.

La obra de Sade, como la de Nietzsche, representa en cambio la crítica intransigente de la razón práctica, frente a la cual incluso la del «demoledor» aparece como retractación del propio pensamiento. La obra de Sade eleva el principio científico a principio destructor. Kant, es verdad, había ya purificado la ley moral «en mí» de toda fe heterónoma, hasta que el respeto, en contra de las aseveraciones del propio Kant, quedó reducido a mero hecho natural psicológico, lo mismo que el cielo estrellado «sobre mí» era un hecho físico. «Un hecho de

razón», lo llamaba él mismo¹⁶; «un instinto *sociable* universal», lo definía Leibniz¹⁷. Pero los hechos no cuentan nada allí donde no están presentes. Sade no niega su existencia. Justine, la buena de las dos hermanas, es una mártir de la ley moral. Juliette, es verdad, saca la consecuencia que la burguesía quería evitar: ella demoniza al catolicismo como última mitología, y con él demoniza a la civilización en cuanto tal. Las energías que se dirigían al sacramento se orientan ahora, invertidas, al sacrilegio. Pero esta inversión es transferida a la comunidad en general. En todo ello Juliette no procede en absoluto con fanatismo, como el catolicismo con los incas, sino que se limita a cultivar, asidua e ilustradamente, la práctica del sacrilegio, que también los católicos llevaban, desde tiempos arcaicos, en la sangre. Los comportamientos prehistóricos, sobre los que la civilización ha puesto un tabú, habían llevado, transformados en comportamientos destructivos bajo el estigma de la bestialidad, una existencia subterránea. Juliette los practica ya no como naturales, sino en cuanto prohibidos. Ella compensa el veredicto contra ellos, infundado como todos los juzgios de valor, mediante el veredicto opuesto. Así, cuando repite las acciones primitivas, éstas ya no son por lo mismo primitivas, sino bestiales. Juliette, a semejanza del Merteuil de las *Liaisons dangereuses*¹⁸, no encarna, expresado en términos psicológicos, ni una libido no sublimada ni una libido que ha sufrido regresión, sino el placer intelectual en la regresión misma, el *amor intellectialis diaboli*, el gusto de destruir la civilización con sus propias armas. Ama el sistema y la coherencia y maneja extraordinariamente bien el órgano del pensamiento racional. En lo que se refiere al dominio de sí, sus prescripciones se comportan respecto de las de Kant como la aplicación particular respecto del axioma. «Por tanto —leemos en Kant¹⁹—, la virtud, por cuanto está fundada en la libertad interna, contiene también para los hombres un mandato positivo, a saber, el de someter todas sus facultades e inclinaciones a su poder (al de la razón), por tanto, el dominio de sí mismo, que se añade a la prohibición de no dejarse dominar por sus sentimientos e inclinaciones (al deber de la apatía): porque si la razón no toma en sus manos las riendas del gobierno, aquéllos se adueñan del hombre». Juliette diserta sobre la au-

16. *Kritik der praktischen Vernunft*, en *Werke*, cit., vol. V., 31, 47, 55, etc. (trad. cast., *Critica de la razón práctica*, Losada, Buenos Aires, 1961, 37, 53, 61 s., etc.).

17. *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, Erdmann, Berlin, 1840, libro 1, cap. II, & 9, 215 (trad. cast., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Alianza, Madrid, 1992, 93).

18. Cf. la introducción de H. Mann a la edición de la editorial Insel.

19. *Metaphysische Anfänge der Tugendlehre*, cit., vol. VI, 408 (trad. cast., *Metafísica*, cit., 266).

todisciplina del delincuente. «Elaborad vuestro proyecto unos días antes, reflexionad sobre todas sus consecuencias, examinad con atención lo que podrá seros útil... lo que podría traicionaros, y calculad todo esto con la misma sangre fría que si fuera seguro que vais a ser descubierta»²⁰. El rostro del asesino debe mostrar la máxima serenidad. «... haced reinar en él (vuestro rostro) la tranquilidad y la indiferencia, y tratad de conseguir la mayor sangre fría en esta situación... Si no estáis segura de no tener remordimientos, y sólo lo estaréis por el hábito del crimen, si, digo, no estáis completamente segura, inútilmente os esforzaréis en dominar el juego de vuestra fisiología...»²¹ La libertad frente a los remordimientos es ante la razón formalista tan esencial como la libertad frente al amor y al odio. El pasado, que para la burguesía —contrariamente a la ideología popular— nunca ha representado nada, es afirmado por el arrepentimiento como un ser. El arrepentimiento es la recaída, cuando evitarla sería su única justificación ante la praxis burguesa. No en vano se hace eco Spinoza de los estoicos: «El arrepentimiento no es una virtud, o sea, no nace de la razón; el que se arrepiente de lo que ha hecho es dos veces miserable o impotente»²². Pero inmediatamente después añade, enteramente en el sentido del príncipe Francaville, que «el vulgo es terrible cuando no tiene miedo»²³, y piensa por eso, como buen maquiavélico, que la humildad y el arrepentimiento, como el temor y la esperanza, son, no obstante su irracionalidad, muy útiles. «La virtud», dice Kant²⁴, «presupone necesariamente la apatía (considerada como fuerza)», al mismo tiempo que, de forma no diversa a Sade, distingue esta «apatía moral» de la insensibilidad en cuanto indiferencia frente a los estímulos de los sentidos. El entusiasmo es reprobable; serenidad y resolución constituyen el vigor de la virtud. «Éste es el estado de *salud* en la vida moral; en cambio, el afecto es un fenómeno que brilla un instante y produce fatiga, incluso cuando lo excita la representación del bien»²⁵. Clairwil, la amiga de Juliette, dice exactamente lo mismo del vicio: «Mi alma es dura y estoy muy lejos de creer que la sensibilidad sea preferible a la feliz apatía de que gozo. ¡Oh Juliette!... quizás te equivocas sobre esa peligrosa sensibilidad con la que se honran tantos imbéciles»²⁶. La apatía aparece en aquellos recodos de la historia

20. *Juliette*, cit., vol. IV, 58 (trad. cast., *Juliette 2*, cit., 257).

21. *Ibid.*, 60 s. (trad. cast., *Ibid.*, 258).

22. Spinoza, *Ethica*, IV Parte, Prop. LIV, 368 (trad. cast., *Ética*, cit., 306).

23. *Ibid.*, Schol. (trad. cast., *Ibid.*, 307).

24. *Metaphysische Anfänge der Tugendlehre*, cit., 408 (trad. cast., *Metafísica*, cit., 266).

25. *Ibid.*, 409 (trad. cast., *Ibid.*, 267).

26. *Juliette*, cit., vol. II, 114 (trad. cast., *Juliette 1*, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1981, 306).

burguesa, incluso de la antigua, en los que frente a la poderosa tendencia de la historia los *pauci beati* toman conciencia de su propia impotencia. Esa apatía señala el repliegue de la espontaneidad de los individuos a la esfera privada, que precisamente así se constituye como la forma de existencia genuinamente burguesa. El estoicismo —es decir, la filosofía burguesa— facilita a los privilegiados, ante el sufrimiento de los otros, mirar de frente a la amenaza que pesa sobre ellos. Él retiene lo universal elevando la existencia privada a principio como defensa frente a dicho universal. La esfera privada del burgués* es patrimonio cultural ya decaído de la clase superior.

Juliette tiene a la ciencia por credo. Le repugna toda veneración cuya racionalidad no pueda ser probada: la fe en Dios y en su hijo muerto, la obediencia a los diez mandamientos, la superioridad del bien sobre el mal, de la salvación sobre el pecado. Juliette se siente atraída por las reacciones que habían sido condenadas por las leyendas de las civilización. Opera con la semántica y la sintaxis lógica como el positivismo más moderno, pero, a diferencia de este funcionario de la más reciente administración, no dirige su crítica del lenguaje preferentemente contra el pensamiento y la filosofía, sino, como hija de la ilustración militante, contra la religión. «¡Un *Dios muerto!*» —dice de Cristo²⁷— Nada tan agradable como esta incoherencia de palabras del diccionario de los católicos: *Dios* quiere decir eterno; *muerto* quiere decir no eterno. Imbéciles cristianos, ¿qué queréis hacer entonces con vuestro *Dios muerto?*». La conversión de lo condenado sin pruebas científicas en objeto digno de aspiración, así como de lo reconocido sin pruebas en objeto de aborrecimiento, la transmutación de los valores, el «valor de las cosas prohibidas»²⁸, sin el «¡Ánimo!» traidor de Nietzsche, sin su idealismo biológico, constituyen la pasión específica de Juliette. «¿Se necesitan pretextos para cometer un crimen?», exclama la princesa Borghese, su buena amiga, en sentido enteramente conforme con su pensamiento²⁹. Nietzsche proclama la quintaesencia de su doctrina³⁰. «Los débiles y los fracasados deben perecer; ésta es la primera proposición de nuestro amor a los hombres. Y hay que ayudarlos a perecer. ¿Qué es lo que es más

* «burgués»/1944: «burgués en la democracia».

27. *Ibid.*, vol. III, 282 (trad. cast., *Juliette 2*, 177 nota 15).

28. Fr. Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, en *Werke*, Kröner, vol. VIII, 213 (trad. cast., «Inversión de todos los valores», Prólogo a *El Anticristo*, en *Obras completas*, trad. E. Ovejero y Maury, vol. IV, Aguilar, Buenos Aires, *1967, 459).

29. *Juliette*, cit., vol. IV, 204 (trad. cast., *Juliette 2*, cit., 345).

30. E. Dührer ha llamado la atención en sus *Neue Forschungen* (Berlin, 1904, 453 s.) sobre esta afinidad.

perjudicial que cualquier vicio? La acción compasiva hacia todos los fracasados y los débiles: el cristianismo»³¹. Éste, «especialmente interesado en dominar a los tiranos y en reducirlos a principios de fraternidad..., desempeña aquí el papel del débil; lo representa, debe hablar como él... Debemos estar convencidos de que este vínculo pudo ser propuesto por el débil, pudo ser sancionado por él cuando por azar se encontró en sus manos la autoridad sacerdotal»³². Ésta es la contribución de Noirceuil, mentor de Juliette, a la genealogía de la moral. Con maldad exalta Nietzsche a los poderosos y su crueldad «fuera de su círculo, allí donde comienzan los extranjeros», es decir, hacia todo lo que no pertenece a ellos mismos. «Allí disfrutan la libertad de toda constricción social, en la selva se desquitan de la tensión ocasionada por una prolongada reclusión y encierro en la paz de la comunidad, allí *retornan* a la inocencia propia de la conciencia de los animales rapaces, cual monstruos que retozan, los cuales dejan acaso tras sí una serie abominable de asesinatos, incendios, violaciones y torturas con igual petulancia y con igual tranquilidad de espíritu que si lo único hecho por ellos fuera una travesura estudiantil, convencidos de que de nuevo tendrán los poetas, por mucho tiempo, algo que cantar y que ensalzar... Esta «audacia» de las razas nobles, que se manifiesta de manera loca, absurda, repentina, este elemento imprevisible e incluso inverosímil de sus empresas..., su indiferencia y su desprecio de la seguridad, del cuerpo, de la vida, del bienestar, su horrible jovialidad y el profundo placer que sienten en destruir, en todas las voluptuosidades del triunfo y de la crueldad»³³, esta audacia, que Nietzsche proclama a voces, ha arrebatado también a Juliette. «Vivir peligrosamente» es también su mensaje: «En adelante atreverme a todo sin miedo»³⁴. Hay débiles y fuertes; hay clases, razas y naciones que dominan, y existen aquellas que son dominadas. «¿Dónde está, por favor», exclama el señor de Verneuil³⁵, «el mortal que fuese tan tonto como para firmar contra toda evidencia que los hombres nacen iguales en cuanto a los hechos y al derecho? Formular una paradoja de esta índole estaba reservado a Rousseau, quien, debilísimo como era, quería disminuir hasta su altura a aquellos hasta los que podía elevarse. Pero, ¿con qué cara, le pregunto, el pigmeo de un metro de

31. Fr. Nietzsche, *Umwertung*, cit., 218 (trad. cast., *El Anticristo*, cit., 460).

32. *Juliette*, cit., vol. I, 315 s. (trad. cast., *Juliette 1*, cit., 199 s.).

33. *Genealogie der Moral*, en *Werke*, cit., vol. VII, 321 s. (trad. cast. de A. Sánchez Pascual, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, ¹²1992, 47 s.).

34. *Juliette*, cit., vol I, 300 (trad. cast., *Juliette 1*, cit., 190).

35. *Histoire de Justine*, Hollande, 1797, vol. IV, 4 (citado también por E. Dühren, o. c., 452).

estatura podría compararse con el modelo de estatura y fuerza al que la naturaleza ha dado el aspecto y el vigor de un Hércules? ¿No es lo mismo que si la mosca quisiera asemejarse al elefante? Fuerza, belleza, estatura, elocuencia: fueron éstas las virtudes determinantes, en el comienzo de la sociedad, del traspaso del poder a los dominadores». «Exigir de la fortaleza —continúa Nietzsche³⁶— que *no* sea un querer-dominar, un querer-sojuzgar, un querer-enseñorearse, una sed de enemigos y de resistencias y de triunfos, es tan absurdo como exigir de la debilidad que se exteriorice como fortaleza». «Cómo quiere usted, en efecto —dice Verneuil³⁷— que quien ha recibido de la naturaleza la más alta idoneidad para el delito, ya sea por la superioridad de su fuerza o por la finura de sus órganos, ya sea por su educación aristocrática o por sus riquezas; cómo quiere, digo, que este individuo sea juzgado según la misma ley con que se juzga a otro a quien todo induce a la *virtud* y a la *moderación*? ¿Sería quizás más justa una ley que castigase en igual medida a estos dos hombres? ¿Es natural que a aquel a quien todo induce a hacer el mal se lo trate como a aquel a quien todo impulsa a comportarse con moderación?»

Una vez que el orden objetivo de la naturaleza ha sido liquidado como prejuicio y mito, queda la naturaleza sólo como masa de materia. Nietzsche no quiere oír de ninguna ley «que no nos limitemos a conocer, sino que también reconozcamos sobre nosotros mismos...»³⁸. Si el intelecto, que ha crecido según los principios de la autoconservación, reconoce una ley de vida, ésta es la ley del más fuerte. Aun cuando esta ley no puede proporcionar a la humanidad, debido al formalismo de la razón, ningún modelo necesario, ella posee no obstante la preferencia de la facticidad frente a la engañosa ideología. Culpables —tal es la doctrina de Nietzsche— son los débiles, que eluden con su astucia la ley natural. «Los *enfermizos* son el gran peligro del hombre: *no* los malvados, *no* los “animales de presa”. Los de antemano lisiados, vencidos, destrozados, son ellos, son los más débiles quienes más socavan la vida entre los hombres, quienes más peligrosamente envenenan y ponen en entredicho nuestra confianza en la vida, en el hombre, en nosotros»³⁹. Ellos han difundido en el mundo el cristianismo, al que Nietzsche aborrece y odia no menos que Sade. «Lo que verdaderamente está en la naturaleza no son las represalias del débil contra el fuerte; éstas están en la moral, pero no en lo físico,

36. *Genealogie der Moral*, cit., 326 s. (trad. cast., *La genealogía*, cit., 51).

37. *Justine*, cit., vol. IV, 7.

38. *Nachlass*, en *Werke*, cit., vol. XI, 214.

39. *Genealogie der Moral*, cit., 433 (trad. cast., *La genealogía*, cit., 142).

puesto que para ejecutar estas represalias tiene que usar fuerzas que no ha recibido, tiene que adoptar un carácter que no se le ha concedido, que de alguna manera contraría a la naturaleza. Lo que está realmente en las leyes de esta madre sabia es la lesión del fuerte sobre el débil, puesto que para llegar a este comportamiento no hace más que usar dones que ha recibido. No adopta, como el débil, un carácter diferente al suyo: sólo aprovecha dotes que ha recibido de la naturaleza. Por consiguiente, todo lo que deriva de ahí es natural: su opresión, sus violencias, sus cruelezas, sus tiranías, sus injusticias, todas esas manifestaciones... son, por consiguiente, simples, puras como la mano que las grabó; y cuando usa de todos sus derechos para oprimir al débil, para despojarlo, no hace más que la cosa más natural del mundo... No tengamos nunca escrúpulos de lo que podamos sustraer al débil, porque no somos nosotros los que cometemos el crimen, sino el débil con su defensa o su venganza»⁴⁰. Si el débil se defiende, comete un error: el de «salirse del carácter de debilidad que le impri-mió la naturaleza: ella lo creó para ser esclavo y pobre, y su falta está en no querer someterse a esto»⁴¹. En tales discursos magistrales, Dor-val, jefe de una respetable banda parisina, desarrolla ante Juliette el credo secreto de todas las clases dominantes, que Nietzsche presentó a sus contemporáneos, enriquecido con la psicología del resentimiento. Nietzsche admira, como Juliette, «lo que de hermosamente horrible hay en su acto»⁴², aun cuando luego, como buen profesor alemán, se distingue de Sade en que censura al criminal porque su egoísmo «apunta a fines muy mezquinos y se limita a ellos. Si las metas son ele-vadas, la humanidad tiene otro criterio y no juzga a los “delitos” como tales, incluyendo a los más terribles»⁴³. De semejante prejuicio en favor de lo grande, que de hecho caracteriza al mundo burgués, está aún libre la ilustrada Juliette; a ella no le resulta menos simpático el miembro de un *Racket** que un ministro porque el número de sus víctimas sea menor. Para el alemán, en cambio, la belleza surge de la gra-vedad o transcendencia; aun en medio de todos los crepúsculos de los dioses es incapaz de liberarse de la costumbre idealista que quisiera ver ahorcado al pequeño ladrón y hacer de las invasiones imperialistas mis-siones históricas universales. Al elevar el culto de la fuerza a doctrina histórica universal, el fascismo alemán lo ha reducido al mismo tiem-

40. *Juliette*, cit., vol. I, 208 s. (trad. cast., *Juliette 1*, cit., 134 s.).

41. *Ibid.*, 211 (trad. cast., *Ibid.*, 136).

42. *Jenseits von Gut und Böse*, en *Werke*, cit., vol III, 100 (trad. cast. de A. Sánchez Pascual, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, ¹²1992, 99).

43. *Nachlass*, cit., vol. XII, 108.

* (Cf. nota **** en 91).

po al absurdo que le es propio. Como protesta contra la civilización, la moral de los señores representaba, de modo invertido, a los oprimidos: el odio hacia los instintos atrofiados denuncia objetivamente la verdadera naturaleza de los guardianes, que se manifiesta en sus víctimas. Pero en cuanto gran potencia y religión de estado, la moral de los señores se vende por completo a los civilizadores poderes fácticos, a la mayoría compacta, al resentimiento y a todo aquello contra lo que estuvo en otro tiempo. Nietzsche es refutado mediante la realización de esa moral, y al mismo tiempo se libera en él la verdad, que a pesar de todo sí a la vida era hostil al espíritu de la realidad.

Si ya el remordimiento era considerado como irracional, la compasión constituye el pecado sin más. Quien cede a ella «pervierte la ley general: de donde resulta que la piedad, lejos de ser una virtud, se convierte en un vicio real, desde el momento en que nos lleva a turbar una desigualdad exigida por las leyes de la naturaleza»⁴⁴. Sade y Nietzsche vieron que, tras la formalización de la razón, quedaba aún la compasión como conciencia sensible de la identidad de lo universal y lo particular, como mediación naturalizada. Ella constituye el prejuicio más constrictivo, «aunque parezca ofrecer una apariencia de moralidad», como dice Spinoza⁴⁵, «pues el que no es movido ni por la razón ni por la commiseración a ayudar a los otros, merece el nombre de inhumano que se le aplica»⁴⁶. *Commiseratio* es humanidad en forma inmediata, pero al mismo tiempo «*mala et inutilis*»⁴⁷, en cuanto es lo opuesto a la valentía varonil que, desde la *virtus* romana pasando por los Médicis hasta la eficiencia bajo los Ford, siempre fue la única verdadera virtud burguesa. Afeminada y pueril le parece la compasión a Clairwil, orgullosa de su «estocismo», del «reposo de las pasiones», que le permite «hacer y soportar todo sin emoción»⁴⁸. «La piedad, lejos de ser una virtud, no es más que una debilidad nacida del temor y de la desgracia, debilidad que debe ser eliminada antes de nada, cuando se trabaja en embotar la excesiva sensibilidad de los nervios, enteramente incompatible con las máximas de la filosofía»⁴⁹. De la mujer proceden «las explosiones de ilimitada compasión»⁵⁰. Sade y Nietzsche sabían que su tesis sobre la compasión

44. *Juliette*, cit., vol. I, 313 (trad. cast., *Juliette 1*, cit., 198).

45. *Ethica*, IV Parte, Appendix, cap. XVI (trad. cast., *Ética*, cit., 332).

46. *Ibid.*, Prop. L, Schol. (trad. cast., *Ibid.*, 304).

47. *Ibid.*, Prop. L (trad. cast., *Ibid.*, 303).

48. *Juliette*, cit., vol. II, 125 (trad. cast., *Juliette 1*, cit., 312).

49. *Ibid.* (trad. cast., *Ibid.*).

50. *Nietzsche contra Wagner*, en *Werke*, cit., vol. VIII, 204 (trad. cast., *Nietzsche contra Wagner*, en *Obras*, cit., vol. IV, 617).

como pecado era una vieja herencia burguesa. El segundo remite a todas las «épocas fuertes», a las «culturas nobles»; el primero, a Aristóteles⁵¹ y los peripatéticos⁵². La compasión no se sostiene ante la filosofía. Ni siquiera Kant constituye una excepción. La compasión es para él «un cierto sentimentalismo» y «no puede llamarse ciertamente virtuosa»⁵³. Pero no ve que también el principio de la «benevolencia universal hacia el género humano»⁵⁴, por el que él, opuestamente al racionalismo de Clairwil, trata de sustituir la compasión, cae bajo la misma maldición de irracionalidad que «esta pasión de buen natural», que fácilmente puede inducir al hombre a convertirse en un «ocioso de buen corazón». La Ilustración no se deja engañar; en ella, el hecho universal no tiene preferencia frente al particular, ni el amor general frente al limitado. La compasión es sospechosa. Como Sade, también Nietzsche recurre a la *ars poetica* como testimonio: «Los griegos, según Aristóteles, sufrían a menudo de un exceso de compasión: de ahí la necesaria descarga a través de la tragedia. En ella vemos hasta qué punto les resultaba sospechosa esta inclinación. Es peligrosa para el estado, priva de la dureza y la rigidez necesarias, hace que los héroes se comporten como mujeres lloronas, etc.»⁵⁵. Zarautzura predica: «Cuanta bondad veo, esa misma debilidad veo. Cuanta justicia y compasión veo, esa misma debilidad veo»⁵⁶. Y en realidad, la compasión tiene en sí un momento que se opone a la justicia, con la que Nietzsche, por cierto, la asocia. La compasión confirma la regla de la inhumanidad mediante la excepción que la pone por obra. Al confiar la superación de la injusticia al amor al prójimo en su contingencia, acepta como inmutable la ley de la alienación universal que quisiera mitigar. Es verdad que el compasivo representa, en cuanto individuo, la pretensión de lo universal, la pretensión de vivir, en contra de lo universal, naturaleza y sociedad, que niegan dicha pretensión. Pero la unidad con lo universal, como lo interior, que el individuo realiza, se revela falaz en la propia debilidad del individuo. No es la blandura, sino la limitación, lo que hace problemática la compasión: ésta es siempre insuficiente. Lo mismo que la apatía es-

51. *Juliette*, cit., vol. I, 313 (trad. cast., *Juliette I*, cit., 198 nota 20).

52. *Ibid.*, vol. II, 126 (trad. cast., *Ibid.*, 313).

53. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, en *Werke*, cit., vol. II, 215 s. (trad. cast., *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, Madrid, 1990, 45).

54. *Ibid.*

55. *Nachlass*, cit., vol. XI, 227 s.

56. *Also sprach Zarathustra*, en *Werke*, cit., vol. VI, p. 248 (trad. cast. de A. Sánchez Pascual, *Así habló Zarautzura*, Alianza, Madrid, ¹²1984, 240).

toica, en la que se educa la frialdad burguesa —el opuesto de la compasión—, mantuvo una precaria fidelidad a lo universal, del que se había retirado, más que el cinismo participante que se adaptaba al todo, así los que desenmascararon la compasión tomaron postura, en su negativa, en favor de la revolución. Las deformaciones narcisistas de la compasión, como los sublimes sentimientos del filantrópico y la autoconciencia moral del asistente social, son aún la confirmación interiorizada de la diferencia entre ricos y pobres. Ciertamente, el hecho de que la filosofía divulgara incautamente el placer de la dureza la ha puesto a disposición de aquellos que menos le perdonan la confesión. Los señores fascistas^{*} del mundo han convertido el rechazo de la compasión en rechazo de la indulgencia política y en apelación a la ley marcial, en lo cual se han encontrado con Schopenhauer, el metafísico de la compasión, para quien la esperanza en el ordenamiento racional de la humanidad constituía la locura temeraria de quien sólo puede esperar desgracias. Los enemigos de la compasión no querían identificar al hombre con la desgracia. Para ellos la existencia de ésta era una infamia. Su sensible impotencia no toleraba que el hombre fuese compadecido. Desesperada, se invirtió en elogio del poder, del que sin embargo se apartaron en la práctica, siempre que ésta les tendió puentes para hacerlo.

Bondad y beneficencia se convierten en pecado; dominio y opresión, en virtud. «Todas las cosas buenas fueron en otro tiempo cosas malas; todo pecado original se ha convertido en una virtud original»⁵⁷. Juliette se toma en serio este principio también en la nueva época; ella pone en práctica por primera vez conscientemente la inversión de los valores. Una vez que se han destruido todas las ideologías, eleva a propia moral lo que el cristianismo consideraba abominable en la ideología, aunque, por supuesto, no siempre en la práctica. En ello, como buena filósofa, se mantiene fría y calculadora. Todo sucede sin ilusiones. A la propuesta de Clairwil de cometer un sacrilegio, responde: «Desde el momento en que no creemos en Dios, querida mía —le digo—, las profanaciones que tú deseas no son ya más que infantilismos absolutamente inútiles... Quizás esté más tranquila que tú; mi ateísmo es completo. No te imagines que necesito infantilismos como los que me propones para afirmarme en él; los ejecutaré, ya que te complacen, pero como simples diversiones» —la homicida norteamericana Annie Henry^{**} hubiera dicho *just for fun*— «y jamás como

* «señores fascistas»/1944: «señores».

57. *Genealogie der Moral*, cit., vol. VII, 421 (trad. cast., *La genealogía*, cit., 132).

** (Mató en 1940 a un hombre, que la había sacado a ella y a una amiga de paseo, después

algo necesario para fortalecer mi manera de pensar o para convencer de ella a los otros»⁵⁸. Transfigurada por la efímera cortesía hacia la cómplice, mantiene y hace valer sus principios. Incluso la injusticia, el odio, la destrucción se convierten en actividad rutinaria una vez que, tras la formalización de la razón, todos los fines han perdido, como falsa apariencia, el carácter de necesidad y objetividad. El encanto pasa al mero obrar, al medio, en suma, a la industria. La formalización de la razón no es sino la expresión intelectual del modo mecánico de producción. El medio es convertido en fetiche: y como tal absorbe el placer. Del mismo modo que la Ilustración reduce teóricamente a ilusiones los fines con que se adornaba el antiguo dominio, sustrae a éste, mediante la posibilidad de la abundancia, el fundamento práctico que lo sostiene. El dominio sobrevive como fin para sí mismo bajo la forma de poder económico. El placer lleva ya la huella de lo anticuado, de lo no funcional, lo mismo que la metafísica que lo prohibía. Juliette habla de los motivos del delito⁵⁹. Ella misma no es menos ambiciosa y ávida de dinero que su amigo Sbrigani, pero adora lo prohibido. Sbrigani, el hombre del medio y del deber, es más avanzado. «Enriquecernos, ése es nuestro objetivo, y nos sentiremos muy culpables si no lo conseguimos; sólo por el camino de la fortuna puede uno permitirse la cosecha de los placeres: hasta entonces hay que olvidarse de ellos.» A pesar de su superioridad racional, Juliette se aferra a una superstición. Reconoce la ingenuidad del sacrilegio, pero al final saca placer de él. Ahora bien, todo placer revela idolatría: es entrega de sí a otro. La naturaleza no conoce realmente el placer: no va más allá de la satisfacción de la necesidad. Todo placer es social, en los afectos no sublimados tanto como en los sublimados. El placer procede de la alienación. Aun donde el placer ignora la prohibición que infringe, siempre surge de la civilización, del orden estable, desde donde anhela volver a la naturaleza de la que dicho orden lo protege. Los hombres experimentan el encanto del placer sólo cuando el sueño los arranca de la obligación del trabajo, del vínculo del individuo a una determinada función social, y en último término a un yo, y los reporta a la prehistoria libre de dominio y disciplina. La nostalgia de quien se halla prisionero de la civilización, la «desesperación objetiva» de aquellos que tuvieron que convertirse en un elemento del orden social, era el *humus* del que se alimentaba su pasión por los

de haberle tenido apuntado durante horas con una pistola y de haberle humillado; cf. *Los Angeles Examiner* del 29 de noviembre de 1942).

58. *Juliette*, cit., vol. III, 78 s. (trad. cast. *Juliette* 2, 53 s.).

59. *Ibid.*, vol. IV, 26 s. (trad. cast., *Ibid.*, 297).

dioses y los demonios, a los que se dirigía en adoración como a la naturaleza transfigurada. El pensamiento surgió bajo el signo de la liberación de la terrible naturaleza, que al final fue enteramente sojuzgada. El placer es, por así decirlo, su venganza. En él los hombres se liberan del pensamiento, escapan a la civilización. En las sociedades más antiguas este retorno estaba previsto y actuado en común en las fiestas. Las orgías primitivas constituyen el origen colectivo del placer. «Este intermedio de confusión universal representado por la fiesta —dice R. Caillois— aparece por lo tanto como el instante en que el orden cósmico es suprimido. Por ello, mientras dura, todos los excesos son lícitos. Hay que actuar contra las reglas. Todo debe ocurrir al revés. En la época mítica el curso del tiempo estaba invertido: se nacía viejo y se moría niño... Así son sistemáticamente violadas todas las normas que protegen el justo orden natural y social»⁶⁰. Los hombres se abandonan a las potencias transfiguradas del origen; pero debido a la suspensión de la prohibición, esta acción adquiere el carácter de exceso y de locura⁶¹. Sólo con el progreso de la civilización y la Ilustración el *sí mismo* fortalecido y el dominio consolidado convierten la fiesta en una farsa. Los amos introducen el placer como racional, como tributo a la naturaleza no del todo domada; tratan, para sí mismos, de neutralizarlo y al mismo tiempo de conservarlo en la cultura superior; y para los sometidos procuran dosificarlo donde no puede ser enteramente negado. El placer se convierte en objeto de manipulación hasta que, finalmente, desaparece en la organización. La evolución va desde la fiesta primitiva hasta las vacaciones. «Cuanto más se hace valer la complicación del organismo social, menos permite éste una detención del curso normal de la vida. Hoy como ayer y mañana como hoy, todo debe continuar como antes. La alteración universal ya no es posible. El período de turbulencia se individualiza. Las vacaciones ocupan el lugar de la fiesta»⁶². En el fascismo las vacaciones son completadas con la falsa ebriedad colectiva producida mediante la radio, los grandes titulares y la bencedrina*. Sbrigani prefiere ya algo de esto. Se permite ciertas diversiones *sur la route de la fortune*, a modo de vacaciones. Juliette, por el contrario, se mantiene en el *Ancien Régime*. Ella diviniza el pecado. Su libertinaje está bajo el anatema del catolicismo como el éxtasis de la monja bajo el del paganismo.

60. «Théorie de la Fête»: *Nouvelle Revue Française* (1940) 49.

61. Cf. R. Caillois, *Ibid.*

62. *Ibid.*, 58 s.

* (Nombre registrado de la anfetamina. Fuerte excitante suministrado por los comandantes nazis a sus tropas. *N. del T. it.*).

Nietzsche sabe que todo placer es aún mítico. En su abandono a la naturaleza, el placer renuncia a aquello que sería posible, lo mismo que la compasión a la transformación del todo. Ambos, placer y compasión, contienen un momento de resignación. Nietzsche descubre el placer en todos los escondrijos: como narcisismo en la soledad, como masoquismo en las depresiones del escrupuloso. «¡Contra aquellos que sólo gozan!»⁶³. Juliette trata de salvarlo rechazando el amor abnegado, característico del último siglo de la burguesía como resistencia a la sabiduría burguesa. En el amor, el placer estaba unido a la divinización del hombre que lo procuraba: era la pasión propiamente humana. Pero, al final, ese amor es revocado como juicio de valor condicionado por el sexo. En la adoración exaltada del amante, lo mismo que en la admiración sin límites de la que éste era objeto por parte de la amada, se transfiguraba, ocultándola, siempre de nuevo la efectiva servidumbre de la mujer. Sobre la base del reconocimiento de esta servidumbre se reconciliaban los sexos una y otra vez de nuevo: la mujer parecía asumir libremente la derrota y el varón atribuirle la victoria. La jerarquía de los sexos, el yugo impuesto al carácter femenino por el ordenamiento masculino de la propiedad, fue idealizado por el cristianismo en el matrimonio como unión de corazones, y así se bagatilizó el recuerdo de la edad prepatriarcal como pasado mejor del sexo. En la época de la gran industria * el amor es anulado. La disolución de la propiedad media, el ocaso del sujeto económico independiente, afectan a la familia: ésta ya no es más la, en otro tiempo, famosa célula de la sociedad, porque no constituye ya la base de la existencia económica del burgués. Los hijos no tienen ya a la familia como horizonte de su vida; la independencia del padre desaparece, y con ella la resistencia contra su autoridad. Antes, la servidumbre de la joven en la casa paterna encendía en ella la pasión que parecía conducir a la libertad, aun cuando luego no se realizaba en el matrimonio ni en ningún otro lugar fuera de casa. Al abrirse para la joven la perspectiva del trabajo, se le cierra la del amor. Cuanto más universalmente el sistema de la industria moderna ** exige de cada uno que se venda y se ponga a su servicio, tanto más todo aquello que no pertenece a la masa de los *white trash* ***, en la que confluyen el desempleo y el trabajo no cualificado, se convierte en el pequeño ex-

63. *Nachlass*, cit., vol. XII, 364.

* «bagatilizó... gran industria»/1944: «se hipostasió como lograda reconciliación. Bajo el monopolio».

** «sistema... industria moderna»/1944: «monopolio».

*** (*Chusma blanca*: expresión despectiva para designar a trabajadores de piel blanca).

perto, en una existencia que debe mirar por sí misma. Como trabajo cualificado, la autonomía del empresario, que pertenece ya al pasado, se extiende sobre todos los admitidos en la producción, y por tanto también sobre la mujer «profesionalmente activa», como su propio carácter. La autoestima de los hombres crece proporcionalmente a su fungibilidad. El desafío a la familia deja con ello de ser una osadía, lo mismo que la relación con el amigo en el tiempo de ocio no abre de por sí el séptimo cielo. Los hombres adquieren la relación racional, calculadora, con el propio sexo que había sido proclamada desde hacía tiempo como vieja sabiduría en el círculo ilustrado de Juliette. Espíritu y cuerpo son separados en la realidad, como habían exigido aquellos libertinos, en cuanto burgueses indiscretos. «Una vez más...», declara Noirceuil de forma racionalista⁶⁴, «me parece que son cosas muy diferentes amar y gozar... Porque los sentimientos de cariño se conceden a las relaciones de humor y de conveniencia, pero no se deben de ninguna manera a la belleza de un seno o al bonito torneado de un culo, y estos objetos que, según nuestros gustos, pueden excitar vivamente los afectos físicos, me parece, sin embargo, que no tienen el mismo derecho a los afectos morales. Para terminar con mi comparación, Bélise es fea, tiene cuarenta años, ni una sola gracia en toda su persona, ni un rasgo regular, ni un solo atractivo; pero Bélise tiene ingenio, un carácter delicioso, un millón de cosas que se encadenan con mis sentimientos y mis gustos: no tendré ningún deseo de acostarme con Bélise, pero no por eso dejaré de amarla con locura; desearé con todas mis fuerzas tener a Amarinthe, pero la detestaré cordialmente en cuanto la fiebre del deseo se me haya pasado...». La consecuencia inevitable, que estaba dada ya implícitamente en la división cartesiana del hombre en *res cogitans* y *res extensa*, se expresa con toda claridad como destrucción del amor romántico. Éste es considerado como enmascaramiento y racionalización del impulso corporal, «una falsa metafísica, siempre peligrosa»⁶⁵, como afirma el conde de Belmor en su gran discurso sobre el amor. Los amigos de Juliette, con todo su libertinaje, conciben la sexualidad frente a la ternura, y el amor terrenal frente al celeste, no sólo como un tanto excesivamente poderosa, sino también como excesivamente inofensiva. La belleza del cuello y la redondez de las caderas actúan sobre la sexualidad no como hechos ahistóricos, naturales, sino como imágenes en las que se encierra toda la experiencia social; y en esta experiencia vive la intención hacia aquello que es distinto a la naturaleza: el amor no limitado al

64. *Juliette*, cit., vol. II, 81 s. (trad. cast., *Juliette 1*, cit., 286 s.).

65. *Juliette*, cit., vol. III, 172 s. (trad. cast., *Juliette 2*, cit., 110).

sexo. Pero la ternura, incluso la más inmaterial, es sexualidad transformada; la caricia de la mano sobre el pelo, el beso en la frente, que expresan la locura del amor espiritual, son los golpes y los mordiscos pacificados de los salvajes australianos en el acto conyugal. La separación es abstracta. La metafísica —enseña Belmor— falsea los hechos, impide ver al amado como él es; procede de la magia, es un velo. «¡Y no lo arranco! Es debilidad... pusilanimidad. Examinémosla detalladamente después del goce, a esa diosa que me cegaba antes»⁶⁶. El amor mismo es un concepto no científico: «Siempre falsas definiciones nos extravían», declara Dolmance en el memorable V diálogo de la *Philosophie dans le Boudoir*; «yo no sé lo que es el corazón; llamo así sólo a las debilidades del espíritu»⁶⁷. «Echemos una ojeada, como dice Lucrecia, detrás de las *bambalinas de la vida*», es decir, hagamos un examen a sangre fría y veremos que ni la exaltación de la amada ni el sentimiento romántico resisten al análisis: «Es el cuerpo lo único que amo, y es el cuerpo lo único que echo de menos, aunque pueda encontrarlo en cualquier instante»⁶⁸. Verdadero en todo ello es el haber captado la disociación del amor, la obra del progreso. Esta disociación, que mecaniza el placer y desfigura la nostalgia en ilusión y engaño, afecta al amor en su mismo centro. Al convertir el elogio de la sexualidad genital y perversa en la censura de lo no natural, de lo inmaterial o ilusorio, la libertina misma se coloca de parte de aquella normalidad que con el desborde utópico del amor reduce también el placer físico, con la felicidad del séptimo cielo también la de la más estrecha cercanía. El depravado sin ilusiones, en favor de quien Juliette se pronuncia, se transforma, por obra del pedagogo sexual, del psicoanalista y del terapeuta hormonal, en el hombre práctico y comunicativo que extiende su pronunciamiento en favor de la higiene y el deporte también a la vida sexual. La crítica de Juliette es contradictoria como la Ilustración misma. En la medida en que la destrucción sacrílega de los tabúes, aliada una vez con la revolución burguesa, no se ha convertido en la nueva «justicia de la realidad», continúa viviendo con el amor sublime como fidelidad a la utopía ya cercana, que liberará el placer físico para todos.

«El ridículo entusiasmo» que nos entregaba a un individuo determinado como único, la exaltación de la mujer en el amor nos remonta, más allá del cristianismo, a estadios matriarcales. «... Es cierto que

66. *Ibid.*, 176 s. (trad. cast., *Ibid.*, 112).

67. Édition privée par Helpey, 267 (trad. cast., *La filosofía en el tocador*, Akal, Madrid, 1980, 238).

68. *Juliette*, *Ibid.* (trad. cast., *Juliette 2*, cit., 113).

nuestro espíritu de galantería caballeresca, que ridículamente ofrece a nuestro homenaje el objeto que sólo está hecho para nuestras necesidades, es cierto, digo, que este espíritu procede del antiguo respeto que nuestros antepasados tenían en otro tiempo por las mujeres, en razón del oficio de adivinas que ejercían en las ciudades y en las villas: por temor se pasó del respeto al culto, y la galantería nació en el seno de la superstición. Pero este respeto no estuvo jamás en la naturaleza y perderíamos nuestro tiempo si lo buscásemos en ella. La inferioridad de este sexo respecto al nuestro está demasiado bien fijada para que jamás pueda excitar en nosotros ningún motivo sólido para respetarlo, y el amor, que nació de este respeto ciego, es un prejuicio igual que él»⁶⁹. En la violencia, por muy enmascarada que esté bajo formas legales, se basa en último término la jerarquía social. El dominio sobre la naturaleza se reproduce en el interior de la humanidad. La civilización cristiana, que hizo que la idea de proteger a los físicamente débiles redundara en beneficio de la explotación de los siervos robustos, no ha logrado nunca conquistar del todo los corazones de los pueblos convertidos. Demasiadas veces fue desmentido el principio del amor por el agudo intelecto y por las aún más afiladas armas de los príncipes cristianos, hasta que el luteranismo eliminó la antítesis entre estado y doctrina, haciendo de la espada y el látigo la quintaesencia del evangelio. El luteranismo identificó la libertad espiritual directamente con la afirmación de la opresión real. Pero la mujer lleva el estigma de la debilidad, y a causa de ésta se halla en minoría, incluso allí donde numéricamente es superior al hombre. Como en el caso de los nativos sometidos en las primitivas formaciones estatales, o en el de los indígenas de las colonias, inferiores en organización y armamento a los conquistadores, o en el de los judíos entre los arios, su incapacidad para defenderse constituye el título jurídico para su opresión: «No hay duda que hay una diferencia tan cierta, tan importante, entre un hombre y una mujer como entre el hombre y el mono de los bosques. Estaríamos tan bien fundados negando que las mujeres forman parte de nuestra especie como lo estamos al negar que esa especie de mono sea nuestro hermano. Que se examine atentamente a una mujer desnuda junto a un hombre de su edad y desnudo como ella, fácilmente nos convenceremos de la sensible diferencia que existe (sexo aparte) en la composición de estos dos seres, veremos claramente que la mujer no es más que una degradación del hombre; las diferencias existen igualmente en el interior, y la anatomía de una y otra especie, realizada al mismo tiempo y con la más escrupulosa atención,

69. *Ibid.* (trad. cast., *Ibid.*, 114).

descubre esas verdades»⁷⁰. El intento del cristianismo de compensar ideológicamente la opresión del sexo mediante el respeto a la mujer y de ennoblecer así el recuerdo de lo arcaico, en lugar de reprimirlo solamente, se paga con el resentimiento hacia la mujer exaltada y hacia el placer teóricamente emancipado. El sentimiento que se corresponde con la práctica de la opresión no es la reverencia, sino el desprecio, y siempre, en los siglos cristianos, tras el amor al prójimo ha estado en acecho el odio prohibido, y convertido ya en obsesivo, contra el objeto que traía continuamente a la memoria la inutilidad del esfuerzo: la mujer. Ésta pagó el culto a la virgen con la creencia en las brujas, venganza ejercida sobre el recuerdo de aquella profetisa precristiana que ponía secretamente en cuestión el orden sagrado del dominio patriarcal. La mujer provoca el furor salvaje del hombre semiconvertido, que debe honrarla, lo mismo que el débil en general provoca el odio implacable del fuerte sólo superficialmente civilizado, que debe perdonarlo. Sade hace consciente este odio. «Nunca he creído que de la unión de dos cuerpos pueda surgir la de los corazones: veo en esa unión física muchos motivos de desprecio..., de repugnancia, pero ni uno solo de amor», dice el conde Ghigi, comandante de la policía romana, «...»⁷¹. Y el ministro Saint-Fond, cuando una muchacha aterrizada por él, funcionario ejecutivo del rey, estalla en lágrimas, exclama: «Así es como me gustan las mujeres... ¡Que no pueda reducirlas a todas a este estado con una sola palabra!»⁷². El hombre como señor niega a la mujer el honor de individualizarse. La mujer individual es socialmente un ejemplo de la especie, exponente de su sexo, y así, enteramente dominada por la lógica masculina, representa a la naturaleza, sustrato de incesante subsunción en la idea, de interminable sometimiento en la realidad. La mujer como presunto ser natural es producto de la historia que la desnaturaliza. Pero la desesperada voluntad de destruir todo lo que encarna la fascinación de la naturaleza, de aquello que es fisiológica, biológica, nacional y socialmente más débil, demuestra que el intento del cristianismo ha fracasado. «... ¡Que no pueda yo, con una sola palabra, reducirlas a todas a este estado!» Extirpar de raíz la irresistible tentación de caer en la naturaleza: ésa es la crueldad que brota de la civilización fracasada, la barbarie, la otra cara de la cultura. «¡Todas!» Pues la destrucción no admite excepciones; la voluntad de destruir es totalitaria, y totalitaria es sólo la voluntad de destruir. «He llegado al punto

70. *Ibid.*, 188-189 (trad. cast., *Ibid.*, 120 nota 13).

71. *Juliette*, cit., vol. IV, 261 (trad. cast., *Ibid.*, 380).

72. *Ibid.*, vol. II, 273 (trad. cast., *Juliette I*, cit., 405).

—dice Juliette al Papa— de no tener nada sagrado, al punto de desear, como Tiberio, que el género humano no tenga más que una cabeza para tener el placer de cortarla de un solo golpe»⁷³. Los signos de la impotencia, los movimientos ansiosos y descompuestos: angustia de la criatura, bullicio, provocan el ansia de matar. La declaración de odio hacia la mujer en cuanto criatura espiritual y físicamente más bébil, que lleva en su frente la huella del dominio, es la misma que la del antisemitismo. En las mujeres como en los judíos se percibe que no han dominado desde hace miles de años. Viven, aun cuando podrían ser eliminados, y su angustia y debilidad, su mayor afinidad a la naturaleza por la continua presión a la que son sometidos, es su elemento vital. Ello irrita al fuerte, que paga su propia fuerza con la tensa distanciación de la naturaleza y no puede permitirse jamás la angustia, que le produce un ciego furor. El fuerte se identifica con la naturaleza produciendo en sus víctimas, miles de veces, el grito que a él mismo no le está permitido emitir. «¡Locas criaturas», escribe sobre las mujeres el presidente Blammont en *Aline y Valcour*, «cómo gozo viéndolas debatirse entre mis manos! Es como el cordero entre las garras del león»⁷⁴. Y en la misma carta: «Es como en la conquista de una ciudad: hay que adueñarse de las alturas...; se toman todas las posiciones dominantes y luego se irrumpen en la plaza, sin temer ya resistencia»⁷⁵. Lo que está abajo atrae hacia sí la agresión: infligir una humillación produce el mayor goce allí donde ya ha golpeado la desdicha. Cuanto menor es el riesgo para el que está arriba, menos impedimentos halla el placer de torturar, que está ahora a su disposición: sólo en la desesperación sin salida de la víctima el dominio se convierte en diversión y triunfa en la anulación de su propio principio, la disciplina. La angustia que no amenaza ya a uno mismo estalla en la risa cordial, expresión del endurecimiento en sí mismo del individuo, que disfruta de la vida plenamente sólo en el colectivo. La risa estrepitosa ha denunciado en todo tiempo la civilización. «De toda lava eructada por ese cráter que es la boca humana, la más devastadora es la alegría», dice Víctor Hugo en el capítulo titulado «Las tempestades humanas, peores que las del océano»⁷⁶. Y Juliette, por su parte, enseña⁷⁷: «Es sobre el infortunio donde hay que hacer recaer todo lo que se pueda el peso de las maldades; las lágrimas arrancadas de la indi-

73. Juliette, cit., vol. IV, 379 (trad. cast., *Juliette 2*, 444 s.).

74. *Aline et Valcour*, Bruxelles, 1883, vol. I., 58 (trad. cast. de F. Montes, *Historia de Aline y Valcour*, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1981).

75. *Ibid.*, 57.

76. Víctor Hugo, *L'Homme qui rit*, vol. VIII, cap. 7.

77. Juliette, cit., vol. IV, 199 (trad. cast., *Juliette 2*, 342).

gencia tienen una actitud que despierta con mucha más fuerza el fluido nervioso...»⁷⁸. El placer puede aliarse, además de con la ternura, con la crueldad, y el amor sexual se convierte en lo que siempre fue para Nietzsche⁷⁹: «en sus medios es la guerra, en su fundamento es el “odio mortal”». «En el macho y en la hembra animales», nos enseña la zoología, «el “amor” o la atracción sexual es en su origen esencialmente “sádico”; le resulta esencial infligir dolor; es cruel como el hambre»⁸⁰. De este modo, la civilización nos reconduce, como a su último resultado, a la terrible naturaleza. El amor mortal, sobre el que Sade hace caer toda la luz de la exposición, y la generosidad pudorosamente desvergonzada de Nietzsche, que quisiera evitar a toda costa la humillación a quien sufre: la ilusión de la残酷, como la de la grandeza, actúa con los hombres, en la ficción y la fantasía, con la misma dureza que lo hará después el fascismo alemán en la realidad*. Pero mientras el coloso inconsciente de la realidad, el capitalismo sin sujeto, cumple ciegamente la destrucción, el delirio del sujeto rebelde espera de ella su cumplimiento e irradia así al mismo tiempo, con la frialdad glacial hacia los hombres tratados como cosas, el amor invertido, que en un mundo de cosas ocupa el puesto del amor directo. La enfermedad se convierte en síntoma de curación. La locura reconoce en la idealización de las víctimas su propia humillación. Ella se adecua al monstruo del dominio, al que no puede superar en la realidad. Como horror, la imaginación trata de hacer frente al horror. El proverbio romano *res severa verum gaudium* no es sólo una incitación al trabajo. Expresa también la insoluble contradicción del orden que convierte la felicidad en su parodia, allí donde la admite y sanciona, y la suscita solamente allí donde la proscribe. Sade y Nietzsche han immortalizado esta contradicción, pero han contribuido así a aproximarla al concepto.

Frente a la *ratio*, la entrega a la criatura adorada aparece como idolatría. El que la divinización esté destinada a desaparecer es consecuencia de la prohibición de la mitología, tal como fue decretada por el monoteísmo judío y puesta en práctica por su forma secularizada, la Ilustración, a través de la historia del pensamiento en las sucesivas formas de veneración. En el derrumbamiento de la realidad económica, que siempre estuvo en la base de la superstición, fueron li-

78. Cf. *Les 120 Journées de Sodome*, Paris, 1935, vol. II, 308 (trad. cast., *Las 120 Jornadas de Sodoma*, Espiral/Fundamentos, Madrid, 1980, 297 s.).

79. *Der Fall Wagner*, en *Werke*, cit., vol. VIII, 10 (trad. cast., *El caso Wagner*, en *Obras*, cit., vol. IV, 617).

80. R. Briffault, *The Mothers*, New York, 1927, vol. I, 119.

* «después...en la realidad/1944: «la sociedad de clases en la realidad».

beradas las fuerzas específicas de la negación. El cristianismo, en cambio, ha predicado el amor: la pura adoración de Jesús. Ha tratado de elevar el ciego impulso sexual mediante la santificación del matrimonio, lo mismo que de acercar a la tierra la ley cristalina mediante la gracia celeste. La reconciliación de la civilización con la naturaleza, que el cristianismo quiso obtener anticipadamente con la doctrina del Dios crucificado, permaneció tan ajena al judaísmo como al rigorismo de la Ilustración. Moisés y Kant no predicaron el sentimiento; su fría ley no conoce ni el amor ni la hoguera. La lucha de Nietzsche contra el monoteísmo alcanza a la doctrina cristiana más profundamente que a la judía. Él niega la ley, ciertamente, pero quiere pertenecer al «yo superior»⁸¹, no al natural, sino al más-que-natural. Él quiere sustituir a Dios por el superhombre, porque el monoteísmo, y en especial su forma adulterada, la cristiana, se deja desenmascarar ya como mitología. Pero lo mismo que al servicio de este yo superior los viejos ideales ascéticos son elogiados por Nietzsche como autosuperación «para la formación de la fuerza de dominio»⁸², así el yo superior se revela como el intento desesperado de salvar a Dios, que ha muerto; como renovación de la empresa kantiana de transformar la ley divina en autonomía para salvar la civilización europea, que entregó su espíritu en el escepticismo inglés. El principio kantiano de «que se haga todo por la máxima de una voluntad tal que pueda tenerse a sí misma al mismo tiempo como universalmente legisladora respecto del objeto»⁸³, es también el secreto del superhombre. Su voluntad no es menos despótica que la del imperativo categórico. Ambos principios apuntan a la independencia respecto a potencias exteriores, a la incondicional mayoría de edad, considerada como esencia de la Ilustración. Ciertamente, en la medida en que el miedo ante la mentira, que Nietzsche desacreditó en sus momentos más lúcidos como «don Quijotería»⁸⁴, sustituye la ley por la autolegislación, y todo se torna transparente como una sola y grande superstición puesta al descubierto, la misma Ilustración, más aún, la verdad en cualquiera de sus formas, se convierte en ídolo, y descubrimos «que también nosotros, los que buscamos hoy el conocimiento, nosotros los impíos y los antimetafísicos, tomamos todavía nuestro fuego al incendio encendido

81. *Nachlass*, en *Werke*, cit., vol. XI, 216.

82. *Ibid.*, vol. XIV, 273.

83. *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*, en *Werke*, cit., vol. IV, 432 (trad. cast. de M. García Morente, *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, 89).

84. *Die Fröhliche Wissenschaft*, en *Werke*, cit., vol. V, 275 (trad. cast., *El gay saber*, en *Obras*, cit., vol. III, 163); cf. *Genealogie der Moral*, en *Ibid.*, vol. VII, 267-71.

por una fe nacida hace miles de años, aquella fe cristiana, que también fue la fe de Platón, y que admitía que Dios es la verdad y la verdad es divina»⁸⁵. También la ciencia, por tanto, cae bajo la crítica de la metafísica. La negación de Dios encierra en sí la contradicción insuperable; ella niega el saber mismo. Sade no ha llevado el concepto de Ilustración hasta este punto de inversión. La reflexión de la ciencia sobre sí misma, la conciencia de la Ilustración, estaba reservada a la filosofía, es decir, a los alemanes. Para Sade, la Ilustración no es tanto un fenómeno espiritual como un fenómeno social. Sade impulsó la disolución de los vínculos que Nietzsche creyó, idealísticamente, poder superar mediante el yo superior: la crítica a la solidaridad con la sociedad, el trabajo y la familia⁸⁶, hasta la proclamación de la anarquía. Su obra desenmascara el carácter mitológico de los principios sobre los cuales descansa, según la religión, la sociedad civilizada: el decálogo, la autoridad paterna, la propiedad. Es exactamente la inversión de la teoría social desarrollada por Le Play cien años después⁸⁷. Cada uno de los diez mandamientos experimenta la prueba de su nulidad ante la instancia de la razón formal. Todos son desenmascarados, sin residuos, como ideología. El alegato en favor del homicidio es realizado, a petición de Juliette, por el Papa mismo⁸⁸. A éste le resulta más fácil racionalizar las acciones anticristianas que jamás lo fue justificar los principios cristianos según los cuales esas acciones proceden del diablo, mediante la luz natural. El *philosophe mitré* que justifica el asesinato debe recurrir a menos sofismas que Maimónides y santo Tomás, que lo condenan. La razón romana está aliada, más aún que el dios prusiano, con los batallones más fuertes. Pero la ley está destronada y el amor, que la debía humanizar, ha quedado desenmascarado como retorno a la idolatría. No sólo el amor sexual romántico ha caído, como metafísica, bajo el veredicto de la ciencia y la industria, sino todo amor en cuanto tal, pues ante la razón ninguno es capaz de resistir: el de la mujer al marido tan poco como el del amante a la amada, el de los padres tan poco como el de los hijos. El duque de Blangis anuncia a los sometidos que las mujeres emparentadas con los señores, hijas y esposas, serían tratadas tan severamente, incluso más severamente que las otras. «Y esto precisamente para hacerlos ver cuán despreciables son para nosotros los lazos con que tal vez nos creéis atados»⁸⁹. El amor de la mujer es revocado, al igual que

85. *Ibid.* (trad. cast., *Ibid.*)

86. Cf. Fr. Nietzsche, *Nachlass*, cit., vol. XI, 216.

87. Cf. Le Play, *Les Ouvriers Européens*, Paris, 1879, vol. I, particularmente 133 s.

88. *Juliette*, cit., vol. IV, 303 s. (trad. cast., *Juliette* 2, 405 s.).

89. *Les 120 Journées de Sodome*, cit., vol I, 72 (trad. cast., *Las 120 Jornadas*, cit., 71).

el del hombre. Las reglas del libertinaje que Saint-Fond comunica a Juliette deben valer para todas las mujeres⁹⁰. Dolmance ofrece el desencantamiento materialista del amor paterno y materno. «Estos últimos lazos fueron fruto del pavor que sintieron los padres a ser abandonados en su vejez, y los cuidados interesados que tienen para con nosotros en nuestra infancia son sólo para merecer luego las mismas atenciones en su posterma edad»⁹¹. El argumento de Sade es tan viejo como la burguesía. Ya Demócrito denunció el amor de los padres como amor movido por intereses económicos⁹². Pero Sade desmistifica también la exogamia, fundamento de la civilización. El incesto no tiene, en su opinión, ningún motivo racional en contra de sí⁹³, y el argumento higiénico que se le oponía ha sido finalmente revocado por la ciencia más avanzada. Ésta ha ratificado el frío juicio de Sade: «No se halla en modo alguno probado que los hijos incestuosos tiendan más que los otros a nacer cretinos, sordomudos, raquílicos, etc.»⁹⁴. La familia, mantenida unida no por el amor sexual romántico sino por el amor materno, que constituye la base de toda ternura y sentimiento social⁹⁵, entra en conflicto con la sociedad misma. «No soñéis con hacer buenos republicanos mientras aisléis en sus familias a los niños, que no deben pertenecer más a la república... Si hay el menor inconveniente en dejar a los niños mamar así en sus familias intereses a menudo muy diferentes de los de la patria, no hay más que ventajas en separarlos de ellas»⁹⁶. Los «lazos del himeneo» han de destruirse por razones sociales, el conocimiento del padre está «prohibido absolutamente» a los hijos, que son «solamente... hijos de la patria»⁹⁷, y la anarquía, el individualismo, proclamado por Sade en lucha contra las leyes⁹⁸, desemboca en el dominio absoluto del universal, de la república. Lo mismo que el Dios destronado retorna convertido en un ídolo más despiadado, así el viejo Estado burgués «guardián nocturno» en la violencia del colectivo fascista. Sade ha pensado hasta el fin el socialismo de Estado, en cuyos primeros pasos fracasaron Robespierre y Saint-Just. Si la burguesía envió a éstos,

90. Cf. *Juliette*, cit., vol. II, 234 nota (trad. cast., *Juliette I*, 380 nota 11).

91. *La Philosophie dans le Boudoir*, cit., 185 (trad. cast., *La filosofía*, cit., 151).

92. Cf. Democrito, Fragmento 278, ed. Diels, Berlin, 1912, vol. II, 117 s.

93. *La Philosophie dans le Boudoir*, cit., 242 (trad. cast., *La filosofía*, cit., 210 s.).

94. S. Reinach, «La prohibition de l'inceste et le sentiment de la pudeur», en *Cultes, mythes et religions*, Paris, 1905, vol. I, 157

95. *La Philosophie dans le Boudoir*, cit., 238 (trad. cast., *La filosofía*, cit., 206).

96. *Ibid.*, 238-249 (trad. cast., *Ibid.*, 206 s.).

97. *Ibid.* (trad. cast., *Ibid.*, 207).

98. *Juliette*, cit., vol IV, 240-244 (trad. cast., *Juliette 2*, 363-368).

sus políticos más fieles, a la guillotina, a su escritor más sincero lo ha relegado al infierno de la Biblioteca Nacional. Pues la *Chronique scandaleuse* de Justine y Juliette, que, como producida en serie, en el estilo del siglo XVIII, prefigura la novela por entregas del siglo diecinueve y la literatura de masas del veinte, es el poema épico de Homero, una vez que éste se ha despojado del último ropaje mitológico: la historia del pensamiento en cuanto órgano de dominio. En la medida en que ahora dicho pensamiento siente horror de sí mismo ante su propia imagen, abre la mirada hacia lo que está más allá de él. No es el armónico ideal social, que también para Sade destella en el futuro («guardad vuestras fronteras y quedaos en casa»⁹⁹); ni siquiera la utopía socialista, que está desarrollada en la historia de Zamé¹⁰⁰, sino el hecho de que Sade no haya dejado a los adversarios la tarea de hacer que la Ilustración se horrorice de sí misma, lo que hace de su obra una palanca para su rescate.

Los escritores oscuros de la burguesía no han intentado, como sus apologetas, paliar las consecuencias de la Ilustración mediante doctrinas armonizantes. No han pretendido que la razón formalística tuviera una relación más estrecha con la moral que con la inmoralidad. Mientras que los escritores luminosos cubrían, negándolo, el vínculo indisoluble entre razón y delito, entre sociedad burguesa y dominio, aquéllos expresaban sin miramientos la verdad desconcertante: «El cielo pone estas riquezas en manos manchadas de uxoricidio, de infanticidio, de sodomía, de asesinatos, de prostituciones, de infamias; ¡para recompensarme de estos horrores, los pone a mi disposición!», dice Clairwil en el resumen de la biografía de su hermano¹⁰¹. Ella exagera. La justicia del mal dominio no es tan consecuente como para premiar sólo las atrocidades. Pero sólo la exageración es verdadera. La esencia de la prehistoria * es la manifestación del supremo horror en el individuo particular. Detrás de la observación estadística de los asesinados en el *pogrom*, que incluye también a los fusilados por piedad, desaparece la esencia, que sólo aparece a la luz en la exposición exacta de la excepción, de la tortura más feroz. La existencia feliz en el mundo del horror es refutada como infame por el hecho de su mera existencia. Ésta se convierte con ello en la esencia y aquélla se vuelve insignificante. Al asesinato de los propios hijos y de las mujeres, a la prostitución y la sodomía, se ha llegado seguramente con

99. *La Philosophie dans le Boudoir*, cit., 263 (trad. cast., *La filosofía*, cit., 234).

100. *Aline et Valcour*, cit., vol. II, 181 s.

101. *Juliette*, cit., vol. V., 232 (trad. cast., *Juliette* 3, 149 s.).

* (Cf. nota ***** en 91).

menos frecuencia, en la época burguesa, entre los de arriba que entre los súbditos, que asumieron las costumbres de los señores de las épocas precedentes. Pero éstos, en cambio, cuando estaba en juego el poder, han acumulado montañas de cadáveres incluso en los siglos más recientes. Frente a la mentalidad y a las acciones de los señores en el fascismo, en el que el dominio se ha encontrado a sí mismo, la descripción entusiasta de la vida de Brisa-Testas, en la que aquéllos ciertamente pueden reconocerse, se reduce a inocuidad familiar. Los vicios privados son en Sade, como ya en Mandeville, la historiografía anticipada de las virtudes públicas de la era totalitaria. El no haber ocultado, sino proclamado a los cuatro vientos, la imposibilidad de ofrecer desde la razón un argumento de principio contra el asesinato, ha encendido el odio con el que justamente los progresistas persiguen aún hoy a Sade y a Nietzsche. A diferencia del positivismo lógico, ambos tomaron la palabra a la ciencia. El que ellos insistan más decididamente que aquél en la *ratio* tiene el secreto sentido de liberar de su capullo a la utopía, que está encerrada, como en el concepto kantiano de razón, en toda gran filosofía: la utopía de una humanidad que, ya no deformada ella misma, no necesite más de la deformación. Proclamando la identidad de razón y dominio, las doctrinas despiadadas son más misericordiosas que las de los lacayos de la burguesía. «¿Dónde están tus grandes peligros?», se preguntó Nietzsche una vez¹⁰²: «En la piedad». Con su negación ha salvado Nietzsche la confianza inquebrantable en el hombre, que es traicionada día a día por toda promesa consoladora.

102. *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., vol. V, 205 (trad. cast., *El gay saber*, cit., 131).

LA INDUSTRIA CULTURAL

Ilustración como engaño de masas

La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extremada especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero. Los * organismos decorativos de las administraciones y exposiciones industriales apenas se diferencian en los países autoritarios y en los demás. Los terros y colosales palacios que se alzan por todas partes representan la ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales a la que ya tendía la desatada iniciativa privada, cuyos monumentos son los sombríos edificios de viviendas y comerciales de las ciudades desoladas. Las casas más antiguas en torno a los centros de hormigón aparecen ya como suburbios, y los nuevos chalés a las afueras de la ciudad proclaman, como las frágiles construcciones de las muestras internacionales, la alabanza al progreso técnico, invitando a liquidarlos, tras un breve uso, como latas de conserva. Pero los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital. Conforme sus habitantes son obligados a afluir a los centros

* «Los»/1944: «El pabellón alemán y el ruso de la Exposición universal de París de 1937 parecían de la misma esencia y los».

para el trabajo y la diversión, es decir, como productores y consumidores, las células-vivienda cristalizan en complejos bien organizados. La unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular. Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición. Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza más cada vez. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes * sobre la sociedad. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía. Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual **. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual. El paso del teléfono a la radio ha separado claramente los papeles. Liberal, el telé-

* «de los económicamente más fuertes»/1944: «del capital».

** «economía actual»/1944: «economía del beneficio».

fono dejaba aún jugar al participante el papel de sujeto. La radio, democrática, convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras. No se ha desarrollado ningún sistema de réplica, y las emisiones privadas están condenadas a la clandestinidad. Se limitan al ámbito no reconocido de los «aficionados», que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos pertenecen a la empresa, aun antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían tan fervientemente. La constitución del público, que en teoría y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, es una parte del sistema, no su disculpa. Cuando una rama artística procede según la misma receta que otra, muy diversa de ella por lo que respecta al contenido y a los medios expresivos; cuando el nudo dramático en las «operas de jabón» * radiofónicas se convierte en ilustración pedagógica para resolver dificultades técnicas, que son dominadas como «conservas» del mismo modo que en los puntos culminantes de la vida del jazz; o cuando la «adaptación» experimental de una composición de Beethoven se hace según el mismo esquema con el que se lleva una novela de Tolstoi al cine, el recurso a los deseos espontáneos del público se convierte en fútil pretexto. Más cercana a la realidad es la explicación mediante el propio peso del aparato técnico y personal, que, por cierto, debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección **. A ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos.

Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las oscuras intenciones subjetivas de los directores generales, éstos son, ante todo, los de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química. Los monopolios culturales son, comparados con ellos, débiles y dependientes. Deben apresurarse a satisfacer a los verdaderos poderosos para que su esfera en la sociedad de masas,

* (Operetas o composiciones de trozos musicales de efectos baratos, que eran emitidas durante las horas en que las amas de hogar acostumbraban a realizar sus tareas domésticas, sobre todo el lavado de ropa: de ahí su nombre).

** «selección»/1944: «selección. El funcionamiento de los grandes estudios, como también la calidad del material humano altamente pagado que los habita, es un producto del monopolio al que se acomodan».

cuyo tipo específico de mercancía tiene aún, con todo, mucho que ver con el liberalismo cordial y los intelectuales judíos, no sea sometida a una serie de acciones depuradoras *. La dependencia de la más poderosa compañía radiofónica de la industria eléctrica, o la del cine respecto de los bancos, define el entero sector, cuyas ramas particulares están a su vez económicamente coimplicadas entre sí. Todo está tan estrechamente próximo que la concentración del espíritu alcanza un volumen que le permite traspasar la línea divisoria de las diversas empresas y de los sectores técnicos. La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierre sobre la vida política. Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo a una cuantificación tanto más compacta. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo. Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules.

El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la General Motors son en el fondo ilusorias, es algo que saben incluso los niños que se entusiasman por ellas. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Lo mismo sucede con las presentaciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. Pero incluso entre los tipos más caros y los más baratos de la colección de modelos de una misma firma, las diferencias tienden a reducirse cada vez más: en los automóviles, a diferencias de cilindrada, de volumen y de fechas de las patentes de los *gadgets* **; en el cine, a diferencias de número de estrellas, de riqueza en el despliegue de medios técnicos, de mano de obra y decoración, y a diferencias en el empleo

* «sea... depuradoras»/1944: «sea confiscada ante el fascismo».

** (Accesorios, en el sentido de juguetes técnicos).

de nuevas fórmulas psicológicas. La medida unitaria del valor consiste en la dosis de «producción conspicua», de inversión exhibida. Las diferencias de valor presupuestadas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos. También los medios técnicos son impulsados a una creciente uniformidad recíproca. La televisión tiende a una síntesis de radio y cine, que está siendo frenada hasta que las partes interesadas se hayan puesto completamente de acuerdo, pero cuyas posibilidades ilimitadas pueden ser elevadas hasta tal punto por el empobrecimiento de los materiales estéticos que la identidad hoy apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente, como realización sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total». La coincidencia entre palabra, imagen y música se logra de forma tanto más perfecta que en *Tristán*, porque los elementos sensibles, que se limitan, sin oposición, a registrar la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y se limitan a expresar la unidad de éste como su verdadero contenido. Este proceso de trabajo integra todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela pensada ya con vistas al cine *, hasta el último efecto sonoro. Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia, como omnipotencia de sus amos, en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo, constituye el sentido de todas las películas, independientemente de la trama que la dirección de producción elija en cada caso.

Durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse según la unidad de producción. La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy, el enigma ha sido descifrado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias del negocio industrial, en la astuta intencionalidad de éste **. Para el

* «al cine»/1944: «al monopolio del cine».

** «agencias... éste»/1944: «agencias monopolísticas, en su».

consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. El prosaico arte para el pueblo realiza ese idealismo fantástico, que para el crítico iba demasiado lejos. Todo procede de la conciencia: en Malebranche y Berkeley, de la de Dios; en el arte de masas, de la dirección terrena de producción. No sólo se mantienen cíclicamente los tipos de canciones de moda, de estrellas y operetas como entidades invariables; el mismo contenido específico del espectáculo, lo aparentemente variable, es deducido de ellos. Los detalles se hacen fungibles. La breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en una canción exitosa, el fracaso pasajero del héroe que éste sabe aceptar deportivamente, los saludables golpes que la amada recibe de las robustas manos del galán, los rudos modales de éste con la heredera pervertida, son, como todos los detalles, clichés hechos para usar a placer aquí y allí, enteramente definidos cada vez por el objetivo que se le asigna en el esquema. Confirmar a éste, al tiempo que lo componen, constituye toda su realidad vital. Se puede siempre captar de inmediato en una película cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y, desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivo, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente. El número medio de palabras de una historia corta es intocable. Incluso los *gags*, los efectos y los chistes están calculados como armazón en que se insertan. Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad se deja distribuir, en lo esencial, en el despacho. La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta. El detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de la rebelión contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural. Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes. El todo se opone, inexorable e independientemente, a los detalles, algo así como la carrera de un hombre de éxito, para la que todo debe servir de ilustración y prueba, mientras que ella misma no es otra cosa que la suma de aquellos sucesos idiotas. La llamada idea general es un mapa catastral y crea orden, pero no conexión. Sin oposición ni relación, el todo y el parti-

cular llevan en sí los mismos rasgos. Su armonía garantizada de antemano es la caricatura de la armonía fatigosamente conquistada, de la gran obra de arte burguesa. En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura.

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran —en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos— pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación. Quien está absorbido por el universo de la película, por los gestos, la imagen y la palabra, de tal forma que no es capaz de añadir a ese mismo universo aquello sólo por lo cual podría convertirse verdaderamente en tal, no debe por ello necesariamente estar, durante la representación, cogido y ocupado por completo en los efectos particulares de la maquinaria. A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente. La violencia de la sociedad

industrial * actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica ** que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. De cada película sonora, de cada emisión de radio, se puede deducir aquello que no podría atribuirse como efecto a ninguno de ellos tomado aisladamente, sino al conjunto de todos ellos en la sociedad. Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de ésta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada.

Las quejas de los historiadores de arte y de los abogados de la cultura con respecto a la extinción de la fuerza estilística en Occidente son pavorosamente infundadas. La traducción estereotipada de todo, incluso de aquello que aún no ha sido pensado, en el esquema de la reproductibilidad mecánica supera el rigor y la validez de todo verdadero estilo, con cuyo concepto los amigos de la cultura idealizan como «orgánico» el pasado precapitalista. Ningún Palestrina habría podido perseguir la disonancia no preparada y no resuelta con el purismo con el que un *arrangeur* de música de jazz elimina hoy toda cadencia que no se adecue perfectamente a su jerga. Si hace una adaptación de Mozart al jazz, no se limita a modificarlo allí donde es excesivamente difícil o serio, sino también donde armonizaba la melodía de forma diversa, incluso sólo de forma más simple, de lo que se usa hoy. Ningún constructor medieval hubiera revisado los temas de las vidrieras de las iglesias y de las esculturas con la desconfianza con la que la jerarquía de los estudios cinematográficos examina un material de Balzac o Víctor Hugo antes de que éste obtenga el *imprimatur* que le permita seguir adelante. Ningún capítulo habría asignado a las figuras diabólicas y a las penas de los condenados su justo puesto en el orden del supremo amor con el escrúpulo con el que la dirección de producción se lo asigna a la tortura del héroe o a la falda arremangada de la artista principal en la letanía de la película de éxito. El catálogo expreso e implícito, exótico y esotérico, de lo prohibido y lo tolerado ***, llega tan lejos que no sólo delimita el ámbito libre,

* «sociedad industrial»/1944: «maquinaria».

** «gigantesca maquinaria económica»/1944: «gigantesca maquinaria del monopolio».

*** «tolerado»/1944: «tolerado, que el monopolio utiliza».

sino que lo domina y controla por entero. Conforme a él son modelados incluso los detalles mínimos. La industria cultural —como su antítesis, el arte de vanguardia— fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario. La necesidad permanente de nuevos efectos, que permanecen sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que aumentar, como regla adicional, la autoridad de lo tradicional, a la que cada efecto particular querría sustraerse. Todo lo que aparece está tan profundamente marcado con un sello, que al final nada puede darse que no lleve por anticipado la huella de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido. Pero los toreros —en el ámbito de la producción y de la reproducción— son aquellos que hablan la jerga con tanta facilidad, libertad y alegría, como si fuese la lengua que precisamente aquélla redujo durante tiempo al silencio. Es el ideal de la naturaleza en la industria, que se afirma tanto más imperiosamente cuanto más la técnica perfeccionada reduce la tensión entre la imagen y la vida cotidiana. La paradoja de la rutina disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural, y en muchas de ellas se deja tocar con la mano. Un músico de jazz que tiene que tocar un trozo de música seria, el más simple minueto de Beethoven, lo sincopa involuntariamente y sólo accede, con una sonrisa de superioridad, a tocar las notas preliminares. Esta «naturaleza», complicada por las pretensiones siempre presentes y aumentadas hasta el exceso del medio específico, constituye el nuevo estilo, es decir, «un sistema de la no-cultura; y a ella es a la que cabría conceder incluso una cierta “unidad de estilo” si es que, claro está, el hablar de una barbarie estilizada tuviese todavía sentido»¹.

La fuerza universalmente vinculante de esta estilización supera ya a la de las prescripciones y prohibiciones oficiosas; hoy se perdona con más facilidad que una canción de moda no se atenga a los treinta y dos compases o al ámbito de la novena que el que esa canción contenga incluso el más secreto detalle melódico o armónico extraño al idioma. Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque ellas —como incorrecciones calculadas— no hacen sino reforzar y confirmar tanto más celosamente la validez del sistema. La obligación del idioma técnicamente condicionado, que actores y directores deben producir como naturaleza para que la nación pueda hacerlo suyo, se refiere a matices tan sutiles que alcanzan casi el refinamiento de los medios de una obra de

1. Fr. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, en *Werke*, cit., vol. I, 187 (trad. cast. de A. Sánchez Pascual, *Consideraciones intempestivas* I, Alianza, Madrid, 1988, 37).

vanguardia, mediante los cuales ésta, a diferencia de aquéllos, sirve a la verdad. La rara capacidad de cumplir minuciosamente las exigencias del idioma de la naturalidad en todos los sectores de la industria cultural se convierte en medida de la habilidad o competencia. Todo lo que se dice y la forma en que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida ordinaria, como en el positivismo lógico. Los productores son expertos. El idioma exige una fuerza productiva excepcional, que él mismo absorbe y consume enteramente. El idioma ha superado satánicamente la distinción, propia de la teoría conservadora de la cultura, entre estilo auténtico y estilo artificial. Como artificial podría ser definido, a lo sumo, un estilo que fuera impreso desde fuera a los impulsos resistentes de la forma. En la industria cultural, sin embargo, el material surge, hasta en sus últimos elementos, del mismo aparato del que brota la jerga en la que se vierte. Las disputas en que entran los especialistas artísticos con los patrocinadores y los censores a propósito de una mentira demasiado increíble no son en realidad testimonio de una tensión estética interna, sino más bien de una divergencia de intereses. La fama del especialista, en la que a veces se refugia un último resto de autonomía objetiva, entra en conflicto con la política comercial de la iglesia o de los grupos que producen la mercancía cultural. Pero la cosa, en su esencia, está ya como aceptable reificada aun antes de que se llegue al conflicto de las instancias. Antes de que Zanuck * la comprase, santa Bernadette brillaba en el campo visual de su autor como un anuncio publicitario para todos los consorcios interesados. Eso es lo que queda de los «impulsos autónomos», propios, de la obra. De ahí que el estilo de la industria cultural, que no necesita ya probarse en la resistencia del material, sea al mismo tiempo la negación del estilo. La reconciliación de lo universal y lo particular, de regla y pretensión específica del objeto, en cuya realización precisamente, y sólo en ella, el estilo adquiere contenido, es vana porque no se llega ya a ninguna tensión entre los polos: los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa.

Con todo, esta caricatura del estilo dice algo sobre el «estilo auténtico» del pasado. El concepto de «estilo auténtico» se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos. En la unidad del estilo, no sólo del Medievo cristiano sino también del Renacimiento, se expresa la estructura diversa de la violencia social, no la oscura experiencia de los domina-

* (Productor de películas, cofundador de la *20th Century Pictures*).

dos, en la que se hallaba encerrado lo universal. Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo del modo más puro y perfecto, sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. En el estilo de las obras la expresión adquiría la fuerza sin la cual la existencia pasaría desapercibida. Incluso aquellas obras tenidas por clásicas, como la música de Mozart, contienen tendencias objetivas que apuntaban en una dirección distinta a la del estilo que ellas encarnan. Hasta Schönberg y Picasso, los grandes artistas se han reservado la desconfianza respecto al estilo y se han atendido, en lo esencial, menos a éste que a la lógica del objeto. Lo que expresionistas y dadaístas afirmaban polémicamente, la falsedad del estilo en cuanto tal, triunfa hoy en la jerga de la canción del *crooner**, en la gracia relamida de las estrellas del cine, incluso en la maestría de la instantánea fotográfica de la miserable chabola del jornalero. En toda obra de arte el estilo es una promesa. En la medida en que lo que se expresa entra, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debería reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad. Esta promesa de la obra de arte —la de fundar la verdad a través de la inserción de la imagen en las formas socialmente transmitidas— es tan necesaria como hipócrita. Ella pone como absolutas las formas reales de lo existente, al pretender anticipar la plenitud en sus derivados estéticos. En esa medida, la pretensión del arte es también siempre ideología. Sin embargo, sólo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta transciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad. En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, traiciona el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común «cultura» contiene ya virtualmen-

* (Cantante de canciones sentimentales).

te la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma al único objetivo de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día, esa subsunción realiza sarcásticamente el concepto de cultura unitaria, que los filósofos de la personalidad opusieron a la masificación.

De este modo, la industria cultural, el estilo más inflexible de todos, se revela como el objetivo precisamente del liberalismo, al que se le reprocha falta de estilo. No se trata sólo de que sus categorías y contenidos hayan surgido de la esfera liberal, del naturalismo domesticado como de la opereta y de la revista: los modernos *Konzern* culturales constituyen el lugar económico donde, con los correspondientes tipos de empresarios, continúa sobreviviendo aún, de momento, la esfera tradicional de la circulación, que se halla en curso de demolición en el resto de la sociedad. Ahí puede uno aún hacer fortuna, con tal de que no persiga inflexiblemente la propia causa, sino que esté dispuesto a pactar. Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria. La esfera pública de la sociedad actual* no permite llegar a ninguna acusación perceptible en cuyo tono los sujetos de oído fino no adviertan ya la gradeza bajo cuyo signo el rebelde se reconcilia con ellos. Cuanto más incommensurable se hace el abismo entre el coro y el vértice, con tanta mayor seguridad habrá puesto en éste para todo el que sepa manifestar su propia superioridad mediante una originalidad bien organizada. Así, en la industria cultural sobrevive también la tendencia del liberalismo a dejar paso libre a sus sujetos más capaces. Abrir hoy camino a estos sujetos destacados es aún la función del mercado —por lo demás ya ampliamente regulado en todo otro sentido—, cuya libertad, incluso en los tiempos de su máximo esplendor, se reducía, en el arte como en cualquier otro ámbito, para aquellos que no eran suficientemente astutos, a la libertad de morir de hambre. No en vano se originó el sistema de la industria cultural en los países industriizados

* «sociedad actual»/1944: «sociedad del monopolio».

más liberales, lo mismo que ha sido en ellos donde han triunfado todos sus medios característicos, el cine, la radio, el jazz y las revistas ilustradas. Su desarrollo, es verdad, ha brotado de las leyes generales del capital. Gaumont y Pathé *, Ullstein y Hugenberg ** habían seguido, no sin fortuna, la tendencia internacional; la dependencia económica del continente respecto a los Estados Unidos tras la primera Guerra Mundial y la inflación hicieron el resto. Creer que la barbarie de la industria cultural es una consecuencia del «retraso cultural», del atraso de la conciencia americana con respecto al estado de la técnica, es pura ilusión. Era, más bien, la Europa prefascista la que se había quedado por detrás de la tendencia hacia el monopolio cultural. Pero precisamente gracias a este atraso conservaba el espíritu un resto de autonomía, y sus últimos exponentes su existencia, por penosa que ésta fuera. En Alemania, la deficiente penetración de la vida civil por el control democrático había tenido un efecto paradójico. Muchas cosas quedaron al margen del mecanismo de mercado que se había desatado en los países occidentales. El sistema educativo alemán —incluidas las universidades—, los teatros que habían adquirido la función de guías en el plano artístico, las grandes orquestas, los museos, se hallaban bajo protección. Los poderes políticos, Estado y municipios, que habían recibido dichas instituciones como herencia del absolutismo, les habían reservado un trozo de aquella independencia, respecto a las relaciones de dominio consagradas por el mercado, que les había sido concedida, a pesar de todo, por los príncipes y señores feudales hasta bien entrado el siglo XIX. Lo cual reforzó la posición del arte burgués tardío frente al veredicto de la oferta y la demanda y aumentó su resistencia mucho más allá de la protección efectiva. Incluso en el mercado, el homenaje a la calidad no explotable y aún no traducida a valor corriente se transformó en poder de adquisición. Gracias a ello, honrados editores literarios y musicales pudieron cultivar, por ejemplo, autores que no podían aportar mucho más que la estima de los entendidos. Sólo la obligación de inscribirse continuamente, bajo drástica amenaza, como experto estético en la vida de los negocios ha puesto definitivamente freno a los artistas. En otro tiempo, éstos firmaban sus cartas, como Kant y Hume, designándose «siervos humildísimos», mientras minaban las bases del trono y el altar. Hoy se tutean con los jefes de Estado y están sometidos, en cualquiera de sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes iletrados. El análisis que hizo Tocqueville hace cien años se ha verifica-

* (Industria cinematográfica francesa).

** (Fundador de *Konzern*, editoriales alemanas).

do, entretanto, plenamente. Bajo el monopolio privado de la cultura, «la tiranía deja el cuerpo y va derecha al alma. El amo ya no dice: "Pensad como yo o moriréis". Dice: "Sois libres de pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros»². Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia. Mientras que hoy, en la producción material, el mecanismo de la oferta y la demanda se halla en vías de disolución, dicho mecanismo actúa en la superestructura como control en favor de los que dominan. Los consumidores son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se afellan obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza. El fúnesto apego del pueblo al mal que se le hace se anticipa a la astucia de las instancias que lo someten. Él supera el rigor del *Hays Office*^{*}, tal como en las grandes épocas del pasado ha alentado instancias mayores dirigidas contra él mismo, como, por ejemplo, el terror de los tribunales. Él promueve a Mickey Rooney^{**} contra la trágica Garbo y a Donald Duck contra Betty Boop. La industria se adapta a los deseos por ella misma evocados. Lo que representa un pasivo para una empresa particular que a veces no puede explotar hasta el fin el contrato con una estrella en declive, son costes legítimos para el sistema en su totalidad. Al sancionar astutamente los pedidos de géneros de pacotilla inaugura la armonía total. Pericia y competencia específica son proscriptos como presunción de quien se cree superior a los demás, cuando la cultura ha distribuido tan democráticamente sus privilegios entre todos. Frente a la actual tregua ideológica, el conformismo de los consumidores, como la insolencia de la producción que éstos mantienen en vida, adquiere una buena conciencia. Ese conformismo se contenta con la eterna repetición de lo mismo.

El principio de «siempre lo mismo» regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al

2. A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Paris, 1864, vol. II, 151 (trad. cast. de E. Nolla, *La democracia en América*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1988, 250).

* (Oficina para la censura voluntaria —N. d. T. it.—. Fue instituida en Hollywood en 1934).

** (Cf. nota * en 201).

estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo. Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el cual no se esconde ya un tranquilizador éxito en ventas. Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Para ello sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento. Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surja nada sorprendente. Eventuales adiciones al inventario cultural ya experimentado son demasiado arriesgadas, pura especulación. Los tipos formales congelados, como entremés, historia corta, película de tesis, canción de moda, son la media, convertida en normativa y amenazadoramente impuesta al público, del gusto liberal tardío. Los gigantes de las agencias culturales, que armonizan entre sí como sólo un administrador con otro, independientemente de que éste proceda del ramo de la confección o del College *, han depurado y racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo. Es como si una instancia ** omnipresente hubiese examinado el material y establecido el catálogo oficial de los bienes culturales que presenta brevemente las series disponibles. Las ideas se hallan escritas en el cielo de la cultura, en el que fueron ya dispuestas por Platón, una vez convertidas en entidades numéricas, más aún, en números, fijos e invariables.

La diversión, todos los elementos de la industria cultural, se han dado mucho antes que ésta. Ahora son retomados desde lo alto y puestos a la altura de los tiempos. La industria cultural puede vanagloriarse de haber llevado a cabo con energía y de haber erigido en principio la, a menudo, torpe transposición del arte en la esfera del consumo y de haber liberado a la diversión de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo el que queda fuera de juego o a quebrar o a entrar en la corporación, tanto más fina y elevada se ha vuelto, hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París ***. Su triunfo es

* «confección o del»/1944: «ramo judío de la confección o del... episcopal».

** «una instancia omnipresente»/1944: «un Instituto —Rockefeller—, tan sólo un poco menos omnipresente que el de *Radio City*. («*Radio City*»: desde comienzos de los años treinta, expresión que designa una parte del Centro Rockefeller en Nueva York que integraba teatros, estudios radiofónicos y la *Radio City Music Hall*).»

*** (Sala de música en París, famosa por su suntuosa decoración).

doble: lo que extingue fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira. El arte «ligero» como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad *. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente liberando de los fines de la falsa universalidad. El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar. El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquél una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a la que dan lugar, sumándose, las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural. La excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia tanto como la de Schönberg y Karl Kraus. Para ello, el músico de jazz Benny Goodman debe actuar con el cuarteto de arco de Budapest, con ritmo más pedante que cualquier clarinetista de orquesta filarmónica, mientras que los integrantes del cuarteto tocan de forma tan lisa y vertical y con la misma melosidad que Guy Lombardo **. Lo notable no son la crasa incultura, la estupidez o la tosquedad. Los desechos de antaño han sido liquidados por la industria cultural gracias a su misma perfección, a la prohibición y la domesticación del diletantismo, aun cuando ella cometía continuamente gruesos errores, sin los cuales no sería ni siquiera concebible la idea de un nivel sostenido. Pero lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Ésta consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa no es algo ajeno al sistema. Con razón el interés de innumerables consumidores se aferra a la técnica, no a los contenidos estereotipados.

* «sociedad»/1944: «sociedad de clases».

** (Director de orquesta, conocido sobre todo a través de las retransmisiones radiofónicas anuales de la música de fin de año).

tipadamente repetidos, vacíos de significado y ya prácticamente abandonados. El poder social que los espectadores veneran se expresa más eficazmente en la omnipresencia del estereotipo impuesta por la técnica que en las añejas ideologías, a las que deben representar los efímeros contenidos.

Ello no obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatisado por la diversión, que al fin es disuelto y anulado no por un mero dictado, sino mediante la hostilidad inherente al principio mismo de la diversión. Dado que la incorporación de todas las tendencias de la industria cultural en la carne y la sangre del público se realiza a través del entero proceso social, la supervivencia del mercado en este sector actúa promoviendo ulteriormente dichas tendencias. La demanda no ha sido sustituida aún por la simple obediencia. Hasta tal punto es esto verdad que la gran reorganización del cine en la víspera de la Primera Guerra Mundial —condición material de su expansión— consistió justamente en la consciente adaptación a las necesidades del público registradas según las entradas de caja, necesidades que en tiempos de los pioneros de la pantalla apenas si se pensaba en tener que tomar en consideración. A los magnates del cine, que hacen siempre la prueba sólo sobre sus propios ejemplos, sus éxitos más o menos fenomenales, y nunca, con toda prudencia, sobre el ejemplo contrario, sobre la verdad, les parece así incluso hoy. Su ideología es el negocio. En ello es verdad que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida por ella y no en la simple oposición a dicha necesidad, aun cuando esta oposición fuera la de omnipotencia e impotencia. La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que deja huella realmente es la sucesión automática de operaciones reguladas. Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión. El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe por tanto moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el pro-

ducto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica al pensamiento), sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. Los desarrollos deben surgir, en la medida de lo posible, de la situación inmediatamente anterior, y no de la idea del todo. No hay ninguna acción que ofrezca resistencia al celo infatigable de los colaboradores por extraer de cada escena todo lo que de ella se puede sacar. Al fin aparece como peligroso incluso el esquema, en la medida en que haya instituido un contexto de significado, por muy pobre que sea, allí donde sólo es aceptable la ausencia de sentido. A menudo, a la acción se niega maliciosamente la continuación que los caracteres y la historia exigían conforme al esquema inicial. En su lugar se elige en cada caso, como paso inmediato, la idea aparentemente más eficaz que los autores han elaborado para la situación dada. Una sorpresa obtusamente inventada irrumpre en la acción cinematográfica. La tendencia del producto a recurrir malignamente al puro absurdo, en el que tuvo parte legítima el arte popular, la farsa y la payasada hasta Chaplin y los hermanos Marx, aparece de modo más evidente en los géneros menos cultivados. Mientras las películas de Greer Garson y Bette Davis extraen aún de la unidad del caso psicológico-social algo así como la pretensión de una acción coherente, la tendencia al absurdo se ha impuesto plenamente en el texto de la *novelty song**, en el cine policiaco y en los dibujos animados. La idea misma es, como los objetos de lo cómico y de lo horrible, masacrada y despedazada. Las *novelty songs* han vivido siempre del sarcasmo hacia el significado que ellas, en cuanto precursoras y sucesoras del psicoanálisis, reducen a la unidad indiferenciada del simbolismo sexual. En las películas policíacas y de aventuras no se concede hoy ya al espectador asistir a un proceso de ilustración. Debe contentarse, incluso en las producciones no irónicas del género, con el escalofrío de situaciones apenas relacionadas entre sí.

Los dibujos animados fueron una vez exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Ellos hicieron justicia a los animales y a las cosas electrizados por su técnica, en la medida en que prestaban a los seres mutilados una segunda vida. Hoy no hacen sino confirmar el triunfo de la razón tecnológica sobre la verdad. Hace algunos años tenían acciones coherentes, que sólo en los últimos minutos se disolvían en el torbellino de la persecución. Su modo de proceder se asemejaba en esto al viejo esquema de la comedia bufonesca. Pero ahora las relaciones temporales se han desplazado. Ya en las prime-

* (Canción de moda con elementos cómicos).

ras secuencias del dibujo animado se anuncia un motivo de la acción para que, en el curso de ésta, se pueda ejercitar sobre él la destrucción: en medio del vocerío del público el protagonista es zarandeado como un harapo. De este modo, la cantidad de la diversión organizada se convierte en la calidad de la残酷^{*} organizada. Los censores autodesignados de la industria cinematográfica, unidos a ésta por una afinidad electiva, vigilan escrupulosamente la duración del ** crimen prolongado como espectáculo divertido de caza. La hilaridad quiebra el placer que podría proporcionar aparentemente la visión del abrazo y posterga la satisfacción hasta el día del *pogrom*. Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillear en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebratamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos.

El placer en la violencia que se hace al personaje se convierte en violencia contra el espectador, y la distracción se transforma en esfuerzo. Al ojo fatigado no debe escapar nada que los expertos hayan pensado como estimulante; no se debe uno mostrar en ningún momento ingenuo ante la astucia de la representación; es preciso poder seguir en todo el hilo y dar muestras de esa rapidez de reflejos que la representación expone y recomienda. Con lo cual se puede dudar de si la misma industria cultural cumple aún la función de divertir, de la que abiertamente se jacta. Si la mayor parte de las radios y los cines callasen, es sumamente probable que los consumidores no sentirían en exceso su falta. De hecho, el paso de la calle al cine no conduce ya al mundo del sueño, y tan pronto como las instituciones, por el solo hecho de su presencia, dejases de obligar a usar de ellos, no se manifestaría después un deseo tan fuerte de servirse de ellos ***. Esta clausura de cines y radios no sería, ciertamente, un reaccionario asalto a la máquina. Desilusionados no se sentirían tanto sus entusiastas cuanto aquellos en los que, por lo demás, todo se venga: los atrasados. Al amanecer la oscuridad del cine ofrece, a pesar de las películas destinadas a integrarla ulteriormente, un refugio donde puede permanecer en paz, sin ser controlada por nadie, un par de horas, lo

* «crueldad»/1944: «placer sanguinario».

** «del»/1944: «del beso, pero no la duración del».

*** (En el momento histórico en que se expresó este pensamiento la televisión no se había afianzado todavía. N. d. T. it.).

mismo que antaño, cuando aún había viviendas y tardes de fiesta, pasaba horas enteras mirando por la ventana. Los desocupados de los grandes centros encuentran fresco en verano y calor en invierno en los locales con temperatura regulada. Pero, fuera de esto, el abultado aparato de la industria de la diversión no hace, ni siquiera en la medida de lo existente, más humana la vida de los hombres. La idea de «agotar» las posibilidades* técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo estético de masas, forma parte del mismo sistema económico que rechaza la utilización de esas capacidades cuando se trata de eliminar el hambre.

La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete. La letra sobre el placer, emitida por la acción y la escenificación, es prorrogada indefinidamente: la promesa en la que consiste, en último término, el espectáculo deja entender maliciosamente que no se llega jamás a la cosa misma, que el huésped debe contentarse con la lectura de la carta de menús. Al deseo suscitado por los espléndidos nombres e imágenes se le sirve al final sólo el elogio de la rutina cotidiana, de la que aquél de seba escapar. Tampoco las obras de arte consistían en exhibiciones sexuales. Pero, al representar la privación como algo negativo, revocaban, por así decir, la mortificación del instinto y salvaban —mediatizado— lo que había sido negado. Tal es el secreto de la sublimación estética: representar la plenitud a través de su misma negación. La industria cultural **, al contrario, no sublima, reprime. Al exponer siempre de nuevo el objeto de deseo, el seno en el jersey y el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, ha quedado desde hace tiempo deformado y reducido a placer masoquista. No hay ninguna situación erótica en la que no vaya unida, a la alusión y la excitación, la advertencia precisa de que no se debe jamás y en ningún caso llegar a ese punto. El *Hays Office* *** no hace más que confirmar el ritual que la industria cultural ha instituido ya por su cuenta: el de Tántalo. Las obras de arte son ascéticas y sin pudor; la industria cultural es pornográfica y ñoña. Así, ella reduce el amor al romance; y de este modo, reducidas, se dejan pasar muchas cosas, incluso el libertinaje como especialidad corriente, en pequeñas dosis y con la etiqueta de «atrevido». La producción en serie del sexo opera automáticamente su represión. La estrella de cine de la que uno debería enamor-

* «posibilidades»/1944: «fuerzas productivas».

** «industria cultural»/1944: «cultura de masas».

*** (Ver nota * en p. 178).

rarse es, en su ubicuidad, por principio una copia de sí mismo. Toda voz de tenor suena exactamente como un disco de Caruso, y los rostros de las chicas de Texas se asemejan ya, en su estado natural, a los modelos exitosos según los cuales serían clasificados en Hollywood. La reproducción mecánica de lo bello, a la que sirve tanto más ineludiblemente la exaltación reaccionaria de la cultura en su sistemática idolatría de la individualidad, no deja ningún lugar a la inconsciente idolatría a cuyo cumplimiento estaba ligado lo bello. El triunfo sobre lo bello es realizado por el humor, por el placer que se experimenta en el mal ajeno, en cada privación que se cumple. Se rie del hecho de que no hay nada de qué reírse. La risa, reconciliada o terrible, acompaña siempre al momento en que se desvanece un miedo *. Ella anuncia la liberación, ya sea del peligro físico, ya de las redes de la lógica. La risa reconciliada resuena como el eco de haber logrado escapar del poder; la terrible vence el miedo alineándose precisamente con las fuerzas que hay que temer. Es el eco del poder como fuerza ineluctable. La broma es un baño reconfortante. La industria de la diversión lo recomienda continuamente. En ella, la risa se convierte en instrumento de estafa a la felicidad. Los momentos de felicidad no la conocen; sólo las operetas y más tarde el cine presentan el sexo con risotadas. Baudelaire, en cambio, tiene tan poco humor como Hölderlin. En la falsa sociedad la risa ha invadido la felicidad como una lepra y la arrastra consigo a su indigna totalidad. Reírse de algo es siempre burlarse, y la vida, que, según Bergson, rompe en ella la corteza endurecida, es en realidad la irrupción de la barbarie, la autoafirmación que en todo encuentro social que se le ofrece se atreve a celebrar su liberación de todo escrupulo. El colectivo de los que ríen es una parodia de la verdadera humanidad. Son móndadas, cada una de las cuales se entrega al placer de estar dispuesta a todo a costa de todas las demás y con la mayoría tras de sí. En semejante falsa armonía ofrecen la caricatura de la solidaridad. Lo diabólico en la risa falsa radica justamente en el hecho de que ella parodia eficazmente incluso lo mejor: la reconciliación. El placer, en cambio, es severo: *res severa verum gaudium* **. La ideología de los conventos, según la cual no es la ascesis sino el acto sexual lo que implica renuncia a la felicidad accesible, se ve confirmada negativamente por la seriedad del amante que, lleno de presentimientos, hace pender su vida del instante huidizo. La industria cultural pone la re-

* (Sobre esta doble función de la risa, ver 126 s.).

** (Séneca, Carta 23, en *Briefe an Lucilius*, vol. I, Reinbek, Hamburg, 1965, 57; trad. cast. de J. Bofill, «La verdadera alegría es austera», en *Cartas morales a Lucilio*, vol. I, Iberia, Barcelona, 1986, 69).

nuncia jovial en el lugar del dolor, que está presente tanto en la ebriedad como en la ascesis. La ley suprema es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse. La permanente renuncia que impone la civilización es nuevamente infligida y demostrada a sus víctimas, de modo claro e indefectible, en toda exhibición de la industria cultural. Ofrecer a tales víctimas algo y privarlas de ello es, en realidad, una y la misma cosa. Éste es el efecto de todo el aparato erótico. Justamente porque no puede cumplirse jamás, todo gira en torno al coito. Admitir en una película una relación ilegítima sin que los culpables reciban el justo castigo está marcado por un tabú más rígido que el que el futuro yerno del millonario desarrolle una actividad en el movimiento obrero. En contraste con la era liberal, la cultura industrializada puede, como la fascista, permitirse la indignación frente al capitalismo, pero no la renuncia a la amenaza de castración. Ésta última constituye toda su esencia *. Ella sobrevive a la relajación organizada de las costumbres frente a los hombres de uniforme en las películas alegres producidas para ellos y finalmente también en la realidad. Lo decisivo hoy no es ya el puritanismo, aun cuando éste continúa haciéndose valer a través de las asociaciones femeninas, sino la necesidad intrínseca al sistema ** de no dejar en paz al consumidor, de no darle ni un solo instante la sensación de que es posible oponer resistencia. El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ellas se experimente a sí mismo sólo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural. Ésta no sólo le hace comprender que su engaño es el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe contentarse, en cualquier caso, con lo que se le afrece. La huida de la vida cotidiana que la industria cultural, en todas sus ramas, promete procurar es como el rapto de la hija en la historieta americana: el padre mismo sostiene la escalera en la oscuridad. La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella.

La diversión, liberada enteramente, sería no sólo la antítesis del arte, sino también el extremo que lo toca. El absurdo a la manera de

* (Cf. Th. W. Adorno, «Über Jazz» [1937], en *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt a. M., 1982, 98).

** «intrínseca al sistema»/1944: «dominante en el sociedad del monopolio».

Mark Twain, con el que a veces coquetea la industria cultural americana, podría significar un correctivo del arte. Cuanto más en serio se toma éste su oposición a la realidad existente, tanto más se asemeja a la seriedad de lo real, que es su propio opuesto: cuanto más se empeña en desarrollarse puramente a partir de su propia ley formal, tanto mayor es el esfuerzo de comprensión que exige, cuando su fin era justamente negar el peso del esfuerzo y el trabajo. En algunas películas de revista, pero especialmente en la farsa y en las *Funnies*^{*}, centellea por momentos la posibilidad de esta negación. Pero a su realización no se puede llegar. La pura diversión en su lógica, el despreocupado abandono a las más variadas asociaciones y a felices absurdos, están excluidos de la diversión corriente: son impedidos por el sucedáneo de un significado coherente que la industria cultural se obstina en añadir a sus producciones, al mismo tiempo que, haciendo un guiño al espectador, manipula tal significado como simple pretexto para la aparición de las figuras o estrellas. Tramas biográficas y de otro género sirven para unir los trozos de absurdo en una historia imbécil, donde no se oye el tintineo del gorro de cascabeles del loco, sino el manojo de llaves de la razón capitalista, que vincula, incluso en la imagen, el placer a los fines del éxito. Cada beso en la película de revista debe contribuir al éxito del boxeador o de cualquier otro experto en canciones, cuya carrera es justamente exaltada. Por tanto, el engaño no reside en que la industria cultural sirve distracción, sino en que echa a perder el placer al quedar ligada, por su celo comercial, a los clichés de la cultura que se liquida a sí misma. La ética y el buen gusto ponen en entredicho la diversión espontánea e incontrolada por «ingenua» —la ingenuidad está tan mal vista como el intelectualismo— y limitan incluso las potencialidades técnicas. La industria cultural es corrupta, pero no como la Babel del pecado, sino como catedral del placer elevado. En todos sus niveles, desde Hemingway hasta Emil Ludwig **, desde *Mrs. Miniver* *** hasta *Lone Ranger* ****, desde Toscanini hasta Guy Lombardo *****+, la mentira habita en un espíritu que el arte y la ciencia reciben ya confeccionado. La huella de algo mejor la conserva la industria cultural en los rasgos que la aproximan al circo, en el atrevimiento obstinado e insensato de los acróbatas y payasos, en la «defensa y justificación del arte corporal frente

* (Páginas de entretenimiento con chistes y tiras cómicas en periódicos).

** (Autor, sobre todo, de biografías populares).

*** (Figura titular de una serie familiar radiofónica, llevada también al cine).

**** (Figura titular de una serie radiofónica del oeste, tipo del vaquero que lucha solitario en favor del bien; llevada también al cine).

***** (Ver nota ** en p. 180).

al espiritual»³. Pero los últimos refugios de este virtuosismo sin alma, que representa a lo humano frente al mecanismo social, son despiadadamente liquidados por una razón planificadora que obliga a todo a declarar su significado y función para legitimarse. Ella hace desaparecer abajo lo que carece de sentido de forma tan radical como arriba el sentido de las obras de arte.

La actual fusión de cultura y entretenimiento no se realiza sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la diversión. Lo cual se hace evidente ya en el hecho de que se asiste a ella sólo indirectamente, en la reproducción: a través de la fotografía del cine y de la grabación radiofónica. En la época de la expansión liberal la diversión vivía de la fe en el futuro: todo seguiría así y, no obstante, iría a mejor. Hoy la fe vuelve a espiritualizarse; se hace tan sutil que pierde de vista toda meta y queda reducida al fondo dorado que se proyecta detrás de lo real. Ella se compone de los acentos de valor, con los que, en perfecto acuerdo con la vida misma, son investidos una vez más en el espectáculo el chico bien puesto, el ingeniero, la muchacha dinámica, la falta de escrúpulos disfrazada de carácter, los intereses deportivos y, finalmente, los coches y los cigarrillos, incluso cuando el espectáculo no se hace a cargo de la publicidad de sus directos productores, sino a cargo del sistema en su totalidad. La diversión misma se alinea entre los ideales, ocupa el lugar de los valores más elevados, que ella misma expulsa definitivamente de la cabeza de las masas repitiéndolos de forma aún más estereotipada que las frases publicitarias costeadas por instancias privadas. La interioridad, la forma subjetivamente limitada de la verdad, estuvo siempre sometida, más de lo que ella imaginaba, a los señores externos. La industria cultural termina por reducirla a mentira patente. Ya sólo se la experimenta como palabrería que se acepta como añadido agridulce en los éxitos de ventas religiosos, en las películas psicológicas y en los *women serials*^{*}, para poder dominar con mayor seguridad los propios impulsos humanos en la vida real. En este sentido, la diversión realiza la purificación de los afectos que Aristóteles atribuía ya a la tragedia y Mortimer Adler^{**} asigna de verdad al cine. Al igual que sobre el estilo, la industria cultural descubre la verdad sobre la catarsis.

3. Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, München, 1921, vol. IX, 426.

* (Fotonovelas en revistas femeninas).

** (Popular filósofo neotomista que defendió el cine con argumentos tomados de la filosofía escolástica. N. d. T. it. Ver, al respecto, también M. Horkheimer, «Neue Kunst und Massenkultur», en *Gesammelte Schriften*, vol. 4).

Cuanto más sólidas se vuelven las posiciones de la industria cultural, tanto más brutal y sumariamente puede permitirse proceder con las necesidades de los consumidores, producirlas, dirigirlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí límite alguno. Pero la tendencia a ello es inmanente al principio mismo de la diversión, en cuanto burgués e ilustrado. Si la necesidad de diversión era producida en gran medida por la industria que hacía publicidad, a los ojos de las masas, de la obra mediante el sujeto, de la oleografía mediante el exquisito bocado reproducido y, viceversa, del polvo de natillas mediante la reproducción de las natillas mismas, siempre se ha podido advertir en la diversión el tono de la manipulación comercial, el discurso de venta, la voz del vendedor de feria. Pero la afinidad originaria entre el negocio y la diversión aparece en el significado mismo de esta última: en la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. Es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, en cuanto se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineludible de toda obra, incluso de la más insignificante, de reflejar, en su propia limitación, el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación. La insolencia de la exclamación retórica: «¡Ay que ver, lo que la gente quiere!», consiste en que se remite, como a sujetos pensantes, a las mismas personas a las que la industria cultural tiene como tarea alienarlas de la subjetividad. Incluso allí donde el público da muestras alguna vez de rebelarse contra la industria cultural, se trata sólo de la pasividad, hecha coherente, a la que ella lo ha habituado. No obstante, la tarea de mantenerlo a raya se ha hecho cada vez más difícil. El progreso en la estupidez no puede quedar detrás del progreso de la inteligencia. En la época de la estadística las masas son demasiado maliciosas como para identificarse con el millonario de la pantalla, y al mismo tiempo demasiado cortas de inteligencia como para permitirse la más mínima desviación respecto a la ley de los grandes números. La ideología se esconde en el cálculo de probabilidades. No a todos debe llegar la fortuna, sino sólo a aquel que saca el número premiado, o más bien a aquel que ha sido designado por un poder superior, normalmente por la misma industria de la diversión, que es presentada como incesantemente en busca de un afortunado. Los personajes descubiertos por los pescadores de talento y lanzados luego a lo grande

por el estudio cinematográfico son los «tipos ideales» de la nueva clase media dependiente. La pequeña estrella debe simbolizar a la empleada, pero de tal forma que para ella, a diferencia de la verdadera empleada, el abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrella no sólo encarna para la espectadora la posibilidad de que también ella pudiera aparecer un día en la pantalla, sino también, y con mayor nitidez, la distancia que las separa. Sólo a una le puede tocar la suerte, sólo uno es famoso, y, pese a que todos tienen matemáticamente la misma probabilidad, ésta es para cada uno tan mínima que hará bien en cancelarla enseguida y alegrarse en la suerte del otro, que bien podría ser él mismo y, que, con todo, nunca lo es. Donde la industria cultural invita aún a una ingenua identificación, ésta se ve rápidamente desmentida. Nadie puede ya perderse. En otro tiempo, el espectador de cine veía su propia boda en la del otro. Ahora, los personajes felices de la pantalla son ejemplares de la misma especie que cualquiera del público, pero justamente en esta igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos. La perfecta semejanza es la absoluta diferencia. La identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales. La industria cultural * ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto como, con el tiempo, llega a perder la semejanza. Con ello se modifica la estructura interna de la religión del éxito, a la que, no obstante, se sigue aferrado. En lugar del camino *per aspera ad astra*, que implica necesidad y esfuerzo, se impone más y más el premio. El elemento de ceguera en la decisión común y rutinaria sobre qué canción podrá convertirse en canción de éxito, o sobre qué comparsa podrá figurar como heroína, es celebrado por la ideología. Las películas subrayan el azar. Al imponer la ideología la esencial igualdad de sus caracteres —con la excepción del infame— hasta llegar a la exclusión de las fisionomías repugnantes (aquellas, por ejemplo, como la de la Garbo, a las que no parece que se pueda saludar con un simple «*Hello sister*»), hace de momento la vida más fácil para los espectadores. Se les asegura que no necesitan ser distintos de lo que son y que también ellos podrían ser igualmente afortunados, sin que se pretenda de ellos aquello para lo que se saben incapaces. Pero al mismo tiempo se les hace entender que tampoco el esfuerzo vale para nada, porque incluso la felicidad burguesa

* «La industria cultural»/1944: «El monopolismo».

no tiene ya relación alguna con el efecto calculable de su propio trabajo. Y ellos lo entienden. En el fondo, todos comprenden el azar, por el que uno hace fortuna, como la otra cara de la planificación *. Justamente porque las fuerzas de la sociedad han alcanzado ya un grado tal de racionalidad que cualquiera podría ser un ingeniero o un gestor, resulta por completo irracional sobre quién la sociedad decide investir la preparación y la confianza para tales funciones. Azar y planificación se vuelven idénticos, pues, ante la igualdad de los hombres, la felicidad o infelicidad del individuo singular, hasta los que ocupan el vértice de la pirámide, pierde toda significación económica. El azar mismo es planificado: no que recaiga sobre este o aquel determinado individuo, sino, justamente, que se crea en su gobierno. Eso sirve de coartada para los planificadores y suscita la apariencia de que la red de transacciones y medidas en que ha sido transformada la vida ** deja aún lugar para relaciones inmediatas y espontáneas entre los hombres. Semejante libertad es simbolizada en los diferentes medios de la industria cultural por la selección arbitraria de casos ordinarios. En los detallados informes de los semanarios sobre el modesto, pero espléndido, crucero del afortunado (por lo general, una mecanógrafa que acaso ganó el concurso gracias a sus relaciones con los magnates locales), se refleja la impotencia de todos. Son hasta tal punto mero material que los detentadores del poder *** pueden **** acoger a uno en su cielo y luego expulsarlo de allí nuevamente: sus derechos y su trabajo no valen para nada. La industria ***** está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de sus elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota. Según qué aspecto es determinante en cada caso, en la ideología se subraya la planificación o el azar, la técnica y la vida, la civilización o la naturaleza. En cuanto empleados, se les llama la atención sobre la organización racional y se les exhorta a incorporarse a ella con sano sentido común. Como clientes, en cambio, se les presenta a través de episodios humanos privados, en la pantalla o en la prensa, la libertad de elección y la atracción de lo que no ha sido aún clasificado. En cualquiera de los casos, ellos no dejan de ser objetos.

Cuanto menos tiene la industria cultural que prometer, cuanto

* «planificación»/1944: «planificación del monopolio».

** «ha sido... la vida»/1944: «el monopolio ha transformado la vida».

*** «los detentadores del poder»/1944: «el monopolio».

**** «pueden»/1944: «puede».

***** «La industria»/1944: «El monopolio».

menos es capaz de mostrar la vida como llena de sentido, tanto más vacía se vuelve necesariamente la ideología que ella difunde. Incluso los abstractos ideales de la armonía y la bondad de la sociedad son, en la época de la publicidad universal, demasiado concretos. Pues se ha aprendido a identificar como publicidad justamente los conceptos abstractos. El lenguaje que se remite sólo a la verdad no hace sino suscitar la impaciencia de llegar rápidamente al fin comercial que se supone persigue en la práctica. La palabra que no es medio o instrumento aparece sin sentido; la otra, como ficción o mentira. Los juicios de valor son percibidos como anuncios publicitarios o como mera palabrería. Pero la ideología, llevada así a la vaguedad y a la falta de compromiso, no se hace por ello más transparente, ni tampoco más débil. Precisamente su vaguedad, su aversión casi científica a comprometerse con algo que no pueda ser verificado, sirve eficazmente de instrumento de dominio. Ella se convierte en la proclamación energética y sistemática de lo que existe. La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente. Ella se mueve con extraordinaria habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente. La ideología se escinde en la fotografía de la tercera realidad y en la pura mentira de su significado, que no es formulada explícitamente, sino sólo sugerida e inculcada. Para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito. Esta prueba fotológica * no es, ciertamente, concluyente, sino avasalladora. Quien ante la potencia de la monotonía aún duda, es un loco. La industria cultural es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente. Se tiene sólo la alternativa de colaborar o de quedar aparte: los provincianos, que en contra del cine y la radio recurren a la eterna belleza y al teatro de aficionados, están políticamente ya en el punto hacia donde la cultura de masas está empujando ahora a los suyos. Ésta es lo suficientemente fuerte como para burlarse y servirse de los mismos sueños de antaño, el ideal del padre o el sentimiento incondicionado, como ideología según la necesidad. La nueva ideología tiene al mundo en cuanto tal como objeto. Ella adopta el culto del hecho en cuanto se limita a elevar la mala realidad, mediante la exposición más exacta posible, al

* (Alusión a las diferentes pruebas filosófico-teológicas —ontológica, cosmológica, etc.— de la existencia de Dios).

reino de los hechos. Mediante esta transposición, la realidad misma se convierte en sucedáneo del sentido y del derecho. Bello es todo lo que la cámara reproduce. A la esperanza frustrada de poder ser la empleada a quien toca en suerte el viaje alrededor del mundo corresponde la visión frustrante de los lugares fielmente fotografiados a través de los cuales podría haber conducido el viaje. Lo que se ofrece no es Italia, sino la prueba visible de que existe. El cine puede permitirse mostrar a París, donde la joven norteamericana piensa realizar sus sueños, en la desolación más completa, para empujarla tanto más inexorablemente a los brazos del joven elegante americano, a quien podría haber conocido en su propia casa. Que la cosa siga adelante, que el sistema, incluso en su última fase, reproduzca la vida de aquellos que lo componen, en lugar de eliminarlos de inmediato, se convierte en algo que se le adjudica, encima, como mérito y sentido. Continuar y seguir adelante en general se convierte en justificación de la ciega permanencia del sistema, incluso de su inmutabilidad. Sano es aquello que se repite, el ciclo, tanto en la naturaleza como en la industria. Eternamente gesticulan las mismas criaturas en las revistas, eternamente golpea la máquina de jazz. Pese a todo el progreso en la técnica de la representación, de las reglas y las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo. La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando. Lo cual sirve para endurecer la inmutabilidad de las relaciones existentes. Los campos en que ondean espigas de trigo en la parte final de *El gran dictador* de Chaplin desmienten el discurso antifascista en favor de la libertad. Esos campos se asemejan a la rubia cabellera de la muchacha alemana cuya vida en el campo bajo el viento de verano es fotografiada por la UFA *. La naturaleza, al ser captada y valorada por el mecanismo social de dominio como antítesis saludable de la sociedad, queda justamente absorbida y encuadrada en la sociedad incurable. La aseveración visual de que los árboles son verdes, de que el cielo es azul y las nubes pasan, hace de estos elementos criptogramas de chimeneas de fábricas y de estaciones de servicio. Y viceversa, las ruedas y los componentes de las máquinas deben brillar de forma expresiva, degradados a meros exponentes de ese alma vegetal y etérea. De este modo, la naturaleza y la técnica son movilizadas contra el moho, la falseada imagen conmemorativa de la sociedad liberal, en la

* (*Universum Film AG*, productora cinematográfica alemana, creada con apoyo estatal en 1918).

que, según parece, se giraba en sofocantes cuartos cubiertos de felpa, en lugar de tomar, como se hace hoy, baños axesuales al aire libre, o se sufrían continuamente averías en un Mercedes antediluviano en lugar de ir, a la velocidad de un cohete, desde el lugar donde se está a otro que en el fondo no es diferente. El triunfo del *Konzern* gigantesco * sobre la iniciativa privada es celebrado por la industria cultural como eternidad de la iniciativa privada. Se combate al enemigo ya derrotado, al sujeto pensante **. La resurrección de la comedia antifilesta *Hans Sonnenstössers* *** en Alemania y el placer de ver *Life with Father* **** son de la misma índole.

Hay algo en lo que, sin duda, la ideología sin contenido no permite la broma: la previsión social. «Ninguno tendrá frío ni hambre; quien no obstante lo haga, terminará en un campo de concentración»: este lema chistoso, proveniente de la Alemania nazi, podría figurar como máxima en todos los portales de la industria cultural. Presupone, con astuta ingenuidad, el estado que caracteriza a la sociedad más reciente *****: ésta sabe descubrir perfectamente a los suyos. La libertad formal de cada uno está garantizada. Oficialmente, nadie debe rendir cuentas ***** sobre lo que piensa. A cambio, cada uno está desde el principio encerrado en un sistema de iglesias, círculos, asociaciones profesionales y otras relaciones, que constituyen el instrumento más sensible de control social. Quien no se quiera arruinar, debe imaginárselas para no resultar demasiado ligero en la balanza graduada de dicho sistema. De otro modo pierde terreno en la vida y termina por hundirse. El hecho de que en toda carrera, pero especialmente en las profesiones liberales, los conocimientos específicos del ramo se hallen por lo general relacionados con una actitud conformista, puede suscitar fácilmente la ilusión de que ello es debido sólo y exclusivamente a los mismos conocimientos específicos. En realidad, forma parte de la planificación irracional de esta sociedad el que ella reproduzca, en cierto modo, sólo la vida de los que le son fieles. La escala de los niveles de vida corresponde exactamente a la conexión interna de las clases y de los individuos con el sistema. Se puede confiar en el gestor, y fiel es aún tam-

* «*Konzern* gigantesco»/1944: «monopolio».

** «al sujeto pensante»/1944: «al liberalismo».

*** (*Hans Sonnenstössers Höllenfahrt. Ein heiteres Traumspiel*. Guión radiofónico de Paul Apel [1931], reedición de Gustaf Gründgens [1937]).

**** (Apreciada serie radiofónica familiar americana, inspirada en la pieza teatral de Clarence Day).

***** «sociedad más reciente»/1944: «sociedad del monopolio».

***** «la libertad formal... rendir cuentas»/1944: «La democracia burguesa garantiza la libertad formal de cada uno. Nadie debe rendir cuentas al gobierno sobre».

bien el pequeño empleado Dagwood *, tal como vive en las historietas cómicas y en la realidad. Quien tiene hambre y frío, aun cuando una vez haya tenido buenas perspectivas, está marcado. Es un marginado, y ser marginado es, exceptuando, a veces, los delitos de sangre, la culpa más grave. En el cine se convierte, en el mejor de los casos, en un individuo original, objeto de humor pérfidamente indulgente; pero, las más de las veces, en el villano, a quien delata como tal su primera aparición en escena mucho antes de que la acción lo demuestre de hecho, a fin de que ni siquiera temporalmente pueda surgir el error de pensar que la sociedad se vuelve contra los hombres de buena voluntad. En realidad, hoy se ** cumple una especie de estado de bienestar a un nivel superior. Para salvaguardar las propias posiciones se mantiene en vida una economía en la cual, gracias a una técnica extremadamente desarrollada, las masas del propio país resultan ya, por principio, superfluas para la producción. Los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía ***, que son, en verdad, los alimentados. La situación del individuo se hace, con ello, precaria. En el liberalismo el pobre pasaba por holgazán; hoy resulta automáticamente sospechoso. Aquel a quien no se provee de algún modo fuera está destinado a los campos de concentración, en todo caso al infierno del trabajo más bajo y de los suburbios. La industria cultural, sin embargo, refleja la asistencia **** positiva y negativa a los administrados como solidaridad inmediata de los hombres en el mundo de los fuertes y capaces. Nadie es olvidado, por doquier hay vecinos, asistentes sociales, individuos al estilo del Dr. Gillespie y filósofos a domicilio con el corazón al lado derecho, que, con su afable intervención de individuo a individuo, hacen de la miseria socialmente reproducida y perpetuada casos individuales curables, siempre que no se oponga a ello la depravación personal de los afectados. El cuidado de las buenas relaciones entre los dependientes, promovido por la ciencia empresarial y practicado en toda fábrica a fin de lograr el aumento de la producción, pone hasta el último impulso privado bajo control social, justamente mientras que, en apariencia, hace inmediatas y repravatiza las relaciones de los hombres en la producción. Semejante ayuda invernal animica ***** arroja su sombra reconciliadora sobre las bandas visuales y

* (Figura de la serie de cómic *Blondie*).

** «hoy se»/1944: «el monopolio».

*** «dirigentes de la economía»/1944: «monopolistas».

**** «asistencia»/1944: «asistencia... del monopolio».

***** (Obra de ayuda invernal: organización nacionalsocialista de apoyo a los parados y otros necesitados bajo la dirección del Ministerio para la Propaganda).

sonoras de la industria cultural mucho antes de salir de la fábrica para expandirse totalitariamente sobre toda la sociedad. Pero los grandes soñadores y benefactores de la humanidad, cuyos trabajos científicos deben presentar los autores de los guiones cinematográficos como actos de piedad, desempeñan el papel de guías de los pueblos que al final decretan la abolición de la piedad y saben prevenir todo contagio una vez se ha liquidado hasta el último paralítico.

La insistencia en el buen corazón es la forma en que la sociedad confiesa el daño que ella misma produce: todos saben que en el sistema no pueden ya ayudarse a sí mismos, y la ideología debe rendir cuenta de este hecho. Lejos de limitarse a cubrir el sufrimiento bajo el velo de una solidaridad improvisada, la industria cultural pone todo su honor empresarial en mirarlo virilmente a la cara y en admitirlo conservando con esfuerzo su compostura. El *pathos* de la compostura justifica al mundo que la hace necesaria. Así es la vida, tan dura, pero por ello mismo también tan maravillosa, tan sana. La mentira no retrocede ante la tragedia. Así como la sociedad total no elimina el sufrimiento de sus miembros, sino que más bien lo registra y planifica, de igual forma procede la cultura de masas con la tragedia. De ahí los insistentes préstamos tomados del arte. Éste brinda la sustancia trágica que la pura diversión no puede proporcionar por sí misma, pero que sin embargo necesita si quiere mantenerse de algún modo fiel al postulado de reproducir exactamente el fenómeno. La tragedia, reducida a momento previsto y consagrado del mundo, se convierte en bendición de este último. Ella sirve para proteger de la acusación de que no se toma la verdad suficientemente en serio, mientras que en cambio se la apropiá con cínicas lamentaciones. La tragedia hace interesante el aburrimiento de la felicidad censurada y pone lo interesante al alcance de todos. Ofrece al consumidor que ha conocido culturalmente mejores días el sucedáneo de la profundidad hace tiempo liquidada, y al espectador normal, las escorias culturales de las que debe disponer por razones de prestigio. A todos concede el consuelo de que también * es posible aún el destino humano fuerte y auténtico y de que su representación incondicionada resulta inevitable. La existencia compacta y sin lagunas, en cuya reproducción se resuelve hoy la ideología, aparece tanto más grandiosa, magnífica y potente cuanto más profundamente se da mezclada con el sufrimiento necesario. Tal realidad adopta el aspecto del destino. La tragedia es reducida a la amenaza de aniquilar a quien no colabore, mientras que su significado paradójico consistía en otro tiempo en la resistencia desesperada a la amenaza mítica. El

* «también»/1944: «también bajo el monopolio».

destino trágico se convierte en el castigo justo, como era desde siempre el ideal de la estética burguesa. La moral de la cultura de masas es la moral «rebajada» de los libros infantiles de ayer. Así, en la producción de primera calidad lo malo se halla personificado en la histérica que, en un estudio con pretensiones de exactitud clínica, busca engañar a su rival, más realista, respecto del bien de su vida y encuentra en tal empresa una muerte para nada teatral. Presentaciones tan científicas se encuentran sólo en el vértice de la producción. Más abajo, los gastos son considerablemente menores. Ahí, la tragedia es domesticada sin necesidad de recurrir a la psicología social. Como toda opereta húngaro-vienesa que se preciara debía tener en su segundo acto un final trágico, que no dejaba al tercero más que la aclaración de los malentendidos, así la industria cultural asigna a lo trágico su lugar preciso en la rutina. Ya la notoria existencia de la receta basta para calmar el temor de que lo trágico escape al control. La descripción de la fórmula dramática por parte de aquella ama de casa: «meterse en los líos y salir a flote», define la entera cultura de masas, desde el *women serial** más idiota hasta la obra cumbre. Incluso el peor de los finales, que en otro tiempo tenía mejores intenciones, confirma el orden y falsifica el elemento trágico, ya sea que la amante ilegítima pague con la muerte su breve felicidad, ya sea que el triste final en las imágenes haga brillar con mayor luminosidad la indestructibilidad de la vida real. El cine trágico se convierte efectivamente en un instituto de perfeccionamiento moral. Las masas desmoralizadas por la existencia bajo la coerción del sistema **, que demuestran estar civilizadas sólo en comportamientos automáticos y forzados que dejan translucir por doquier rebeldía y furor, deben ser disciplinadas por el espectáculo de la vida inexorable y por el comportamiento ejemplar de las víctimas. La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace aún algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada. El individuo debe utilizar su gusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo, del que está harto. Las situaciones permanentemente desesperadas que afligen al espectador en la vida diaria se convierten en la reproducción, sin saber cómo, en garantía de que se puede continuar viviendo. Basta tomar conciencia de la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha comenzado a formar parte. La sociedad es una

* (Cf. nota * en p. 188).

** «coerción del sistema»/1944: «monopolio».

sociedad de desesperados y por tanto una presa de los *Rackets*^{*}. En algunas de las más significativas novelas alemanas del prefascismo, como *Berlin Alexanderplatz*^{**} y *Kleiner Mann, was nun*^{***}, esta tendencia se manifestaba con tanto vigor como en las películas corrientes y en la técnica del jazz. En todos los casos se trata siempre, en el fondo, de la burla que se hace a sí mismo el varón. La posibilidad de convertirse en sujeto económico, en empresario o propietario, ha desaparecido definitivamente. Descendiendo hasta la última quesería, la empresa independiente, en cuya dirección y herencia se había fundado la familia burguesa y la posición de su jefe, ha caído en una dependencia sin salida. Todos se convierten en empleados, y en la civilización de los empleados cesa la dignidad, ya de por sí problemática, del padre. El comportamiento del individuo con respecto al *Racket* —ya sea negocio, profesión o partido, ya sea antes o después de la admisión—, lo mismo que la mímica del jefe ante las masas o la del amante frente a la mujer a la que corteja, adopta rasgos típicamente masoquistas. La actitud a la que cada uno se ve obligado para demostrar siempre de nuevo su idoneidad moral en esta sociedad hace pensar en aquellos adolescentes que, en el rito de admisión en la tribu, se mueven en círculo, con una sonrisa estereotipada, bajo los golpes regulares del sacerdote. La existencia en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea. Ello está en el principio de la síncopa del jazz, que se burla de los traspies y al mismo tiempo los eleva a norma. La voz de eunuco del que canturrea en la radio, el elegante galán de la heredera que cae con su batín a la piscina, son ejemplos para los hombres, que deben convertirse en aquello a lo que los pliega el sistema^{****}. Cada uno puede ser como la sociedad omnipotente, cada uno puede llegar a ser feliz con tal de que se entregue sin reservas y de que renuncie a su pretensión de felicidad. En la debilidad de cada uno reconoce la sociedad su propia fortaleza y le cede una parte de ella. Su falta de resistencia lo califica como miembro de confianza. De este modo es eliminada la tragedia. En otro tiempo, la oposición del individuo a la sociedad constituía su sustancia. Ésta exaltaba «el valor y la libertad de ánimo frente a un enemigo poderoso, a una adversidad superior, a un problema inquietante»⁴. Hoy la

* (Cf. nota **** en p. 91).

** (De Alfred Döblin).

*** (De Hans Fallada).

**** «Sistema»/1944: «monopolio».

4. Nietzsche, *Götzenämmerung*, en *Werke*, cit., vol. VIII, 136 (trad. cast. de A. Sánchez Pascual, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1979, 102).

tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aún fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico. Pero el milagro de la integración, el permanente acto de gracia de los que detentan el poder * de acoger al que no opone resistencia y se traga su propia insubordinación, significa ** el fascismo. Éste relampaguea en la humanidad con la que Döblin permite refugiarse a su personaje Biberkopf, como en las películas de inspiración social. La capacidad de escurrirse y esconderse, de sobrevivir a la propia ruina —capacidad por la que es superada definitivamente la tragedia— es la capacidad de la nueva generación. La nueva generación está en grado de realizar cualquier trabajo porque el proceso laboral no los ata a ningún trabajo concreto. Ello recuerda la triste ductilidad del soldado retornado, al que no le iba nada en la guerra, o del trabajador ocasional, que termina por entrar en las federaciones y organizaciones paramilitares. La liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo.

En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo debido a la estandarización de sus modos de producción. El individuo es tolerado sólo en cuanto su identidad incondicionada con lo universal se halla fuera de toda duda. La pseudoindividualidad domina por doquier, desde la improvisación regulada del jazz hasta la personalidad original del cine, que debe tener un tupé sobre los ojos para ser reconocida como tal. Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal de marcar lo accidental de tal modo que pueda ser reconocido como lo que es. Justamente el obstinado mutismo o la presentación elegida por el individuo expuesto en cada caso son producidos en serie como los castillos de Yale ***, que se distinguen entre sí por fracciones de milímetro. La peculiaridad del *sí mismo* es un bien monopolista socialmente condicionado, presentado falsamente como natural. Se reduce al bigote, al acento francés, a la voz ronca y profunda de la mujer de la vida, al *Lubitsch touch*: meras impresiones digitales sobre los carnets de identidad, por lo demás iguales, en que se transforman la vida y los rostros de todos los individuos —desde la estrella de cine hasta el último preso— ante el poder del universal. La pseudoindividualidad constituye la premisa indispensable del control y de la neutralización de lo trágico: sólo gracias a que los individuos no son en efecto tales, sino simples puntos de cruce de las tendencias del uni-

* «los que detentan el poder»/1944: «monopolio».

** «significa»/1944: «anuncia».

*** (Yale: nombre de una marca).

versal, es posible reabsorberlos íntegramente en la universalidad. La cultura de masas desvela así el carácter ficticio que la forma del individuo ha tenido siempre en la época burguesa, y su error consiste solamente en vanagloriarse de esta turbia armonía entre universal y particular. El principio de la individualidad ha sido contradictorio desde el comienzo. Ante todo, no se ha llegado jamás a una verdadera individuación. La forma de autoconservación propia de la sociedad de clases ha mantenido a todos en el estadio de puros seres genéricos. Todo carácter burgués* expresaba, a pesar de su desviación y justamente en ella, una y la misma cosa: la dureza de la sociedad competitiva. El individuo, sobre el que se apoyaba la sociedad, llevaba la marca de tal dureza; en su aparente libertad, no era sino el producto de su aparato económico y social. El poder apelaba a las relaciones de fuerza dominantes en cada caso cuando solicitaba la respuesta de aquellos que le estaban sometidos. Al mismo tiempo, la sociedad burguesa también ha desarrollado en su curso al individuo. Contra la voluntad de sus dirigentes, la técnica ha convertido a los hombres de niños en personas. Pero semejante progreso de individuación se ha producido a costa de la individualidad en cuyo nombre se llevaba a cabo, y no ha dejado de ella más que la decisión de perseguir siempre y sólo el propio fin. El burgués, para quien la vida se escinde en negocios y vida privada, la vida privada en representación e intimidad, y ésta, en la malhumorada relación matrimonial y en el amargo consuelo de estar solo, desavenido consigo mismo y con todos, es virtualmente ya el nazi, entusiasta y desdeñoso a la vez, o el actual habitante de la ciudad, que no puede concebir la amistad sino como «contacto social», como aproximación social de individuos íntimamente alejados unos de otros. La industria cultural puede disponer de la individualidad de forma tan eficaz sólo porque en ésta se reproduce desde siempre la íntima fractura de la sociedad. En los rostros de los héroes del cine y de los particulares, confeccionados según los modelos de las cubiertas de los semanarios, se desvanece una apariencia en la cual ya de por sí nadie cree, y la pasión por tales modelos ideales vive de la secreta satisfacción de hallarse finalmente dispensados del esfuerzo de la individuación mediante el esfuerzo —más fatigoso aún— de la imitación. Pero vano sería esperar que la persona, en sí misma contradictoria y decadente, no fuera a durar generaciones enteras, que el sistema deba necesariamente saltar por causa de esta escisión psicológica y que esta mentirosa sustitución del individuo por el estereotipo vaya a hacerse insoportable por sí misma. La unidad de la

* «burgués»/1944: «alemán burgués».

personalidad ha sido desenmascarada como apariencia desde el *Hamlet* de Shakespeare. En las actuales fisionomías sintéticamente preparadas se ha olvidado ya que un día existiera el concepto de vida humana. Durante siglos la sociedad se ha preparado con vistas a Victor Mature y Mickey Rooney *. Su obra de disolución es, a la vez, un cumplimiento.

La apoteosis del tipo medio corresponde al culto de lo barato. Las estrellas mejor pagadas parecen imágenes publicitarias de desconocidos artículos de marca. No por azar son elegidas entre la masa de las modelos comerciales. El gusto dominante toma su ideal de la publicidad, de la belleza al uso. De este modo, el dicho socrático de que lo bello es lo útil se ha cumplido, al fin, irónicamente. El cine hace publicidad para el *Konzern cultural* ** en su conjunto; en la radio, las mercancías, para las cuales existen los bienes culturales, son elogiadas también singularmente. Por cincuenta céntimos se puede ver la película que ha costado millones, por diez se consigue el chicle, que tiene tras de sí toda la riqueza del mundo, a la que incrementa con su comercio. *In absentia*, pero mediante votación general, se determina la *miss* de las fuerzas armadas, pero cuidándose mucho de permitir la prostitución en la retaguardia. Las mejores orquestas del mundo —que en realidad no lo son— son ofrecidas gratis a domicilio. Todo ello es una parodia del país de jauja, lo mismo que la «comunidad popular (racial)» *** nazi lo es de la humana. A todos se les ofrece algo ****. La constatación del visitante provinciano del viejo Teatro Metropolitano berlínés: «es increíble lo que ofrece la gente por tan poco dinero», ha sido recogida desde hace tiempo por la industria cultural y convertida en sustancia de la producción misma. Ésta no sólo se ve siempre acompañada por el triunfo, gracias al simple hecho de ser posible, sino que es, en gran medida, una misma cosa con dicho triunfo. El espectáculo significa mostrar a todos lo que se tiene y se puede. Es aún hoy la vieja feria, pero incurablemente enferma de cultura. Como los visitantes de las ferias, atraídos por las voces de los propagandistas, superaban con animosa sonrisa la desilusión en las barracas, debido a que en el fondo lo sabían ya de antemano, del mismo modo el que frecuenta habitualmente el cine se pone comprensivamente de parte de la institución. Pero con la accesibilidad a bajo precio de los productos de lujo en serie y su complemento, la

* (Conocidos artistas de cine, encarnaciones del héroe y del antihéroe).

** «Konzern cultural»/1944: «Konzern cultural y el monopolio».

*** (*Volksgemeinschaft*: expresión de la propaganda nazi).

**** «A todos se les ofrece algo»/1944: «El monopolio ofrece a todos algo».

confusión universal, va abriéndose paso una transformación en el carácter de mercancía del arte mismo. Lo nuevo no es él mismo; la fascinación de la novedad radica en el hecho de que él se reconozca hoy expresamente y de que el arte reniegue de su propia autonomía, colocándose con orgullo entre los bienes de consumo. El arte como ámbito separado ha sido posible, desde el comienzo, sólo en cuanto burgués. Incluso su libertad, en cuanto negación de la funcionalidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada a la premisa de la economía de mercado. Las obras de arte puras, que niegan el carácter de mercancía de la sociedad por el mero hecho de seguir su propia ley, han sido siempre, al mismo tiempo, también mercancías: si hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas defendió a los artistas frente al mercado, éstos se hallaban en cambio sometidos a los mecenas y a sus fines. La «libertad respecto a los fines» de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado. Las exigencias de éste se hallan hoy tan sutilmente mediatisadas que el artista queda exento, aunque sólo sea en cierta medida, de la exigencia concreta. Téngase en cuenta que su autonomía, en cuanto meramente tolerada, estuvo acompañada durante toda la historia burguesa por un momento de falsedad que se ha desarrollado finalmente en la liquidación social del arte. El Beethoven mortalmente enfermo, que arroja lejos de sí una novela de Walter Scott con la exclamación: «¡Éste escribe por dinero!», y que al mismo tiempo, incluso en la explotación de los últimos cuartetos —que representan el supremo rechazo al mercado— se muestra como hombre de negocios experto y obstinado, ofrece el ejemplo más grandioso de la unidad de los opuestos, mercado y autonomía, en el arte burgués. Víctimas de la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de asumirla, como Beethoven, en la conciencia de su propia producción: Beethoven reprodujo, en su creación musical, la cólera por el dinero perdido y dedujo el imperativo metafísico «¡Así debe ser!», que trata de superar estéticamente —cargando con ella— la necesidad objetiva del curso del mundo, de la reclamación del salario mensual por parte de la gobernanta. El principio de la estética idealista, finalidad sin fin *, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado. Finalmente, en la exigencia de distracción y relajación el fin ha devorado al reino de la inutilidad. Pero, en la medida en que la pretensión de utilización y explotación del arte se va haciendo total,

* (Cf. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, en *Werke*, cit., vol. V, 220 (trad. cast., *Crítica del juicio*, cit., 153 s.).

empieza a delinearse un desplazamiento en la estructura económica interna de las mercancías culturales *. La utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil. Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación del principio de utilidad que ella debería procurar. Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es ** sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio. El consumidor se convierte en coartada ideológica de la industria de la diversión, a cuyas instituciones no puede sustraerse ***. Es preciso haber visto *Mrs. Miniver* ****, como es necesario tener las revistas *Life* y *Time*. Todo es percibido sólo bajo el aspecto en que puede servir para alguna otra cosa, por vaga que sea la idea de ésta. Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por el hecho de ser algo en sí mismo. El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que ellos confunden con la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que son capaces de disfrutar. De este modo, el carácter de mercancía se desmorona justamente en el momento en que se realiza plenamente. El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio. La ejecución de Toscanini en la radio es en cierto modo invendible. Se la escucha gratuitamente y a cada sonido de la sinfonía va unido, por así decirlo, el sublime reclamo publicitario de que la sinfonía no sea interrumpida por los anuncios publicitarios: «este concierto se ofrece a Vds. como un servicio público». La estafa ***** se cumple indirectamente a través de la ganancia de todos los productores unidos de coches y jabón que financian las estaciones de radio y, naturalmente, a través del crecimiento de los negocios de la industria eléctrica como productora de los apa-

* «interna... mercancías culturales»/1944: «estructura de las mercancías culturales según valor de uso y valor de cambio».

** «Lo que... es»/1944: «El valor de uso es... en la recepción de los bienes culturales».

*** «El consumidor... sustraerse»/1944: (falta).

**** (Cf. nota *** en p. 187).

***** «La estafa»/1944: «el robo».

ratos receptores. Por doquier la radio, como fruto tardío y más avanzado de la cultura de masas, extrae consecuencias que le están provisionalmente vedadas al cine por su pseudomercado. La estructura técnica del sistema comercial radiofónico * lo inmuniza contra desviaciones liberales como las que los industriales del cine pueden aún permitirse en su ámbito. Es una empresa privada que representa ya la totalidad soberana **, adelantando en ello a los otros consorcios *** industriales. *Chesterfield* es sólo el cigarrillo de la nación, pero la radio es su portavoz. Al incorporar totalmente los productos culturales a la esfera de la mercancía, la radio renuncia a colocar como mercancía sus productos culturales. En Estados Unidos no reclama ninguna tasa del público y asume así el carácter engañoso de autoridad desinteresada e imparcial, que parece hecha a medida para el fascismo. En éste, la radio se convierte en la boca universal del *Führer*; y su voz se mezcla, mediante los altavoces de las calles, en el aullido de las sirenas que anuncian el pánico, de las cuales difícilmente puede distinguirse la propaganda moderna. Los nazis sabían que la radio daba forma a su causa, lo mismo que la imprenta se la dio a la Reforma. El carisma metafísico del *Führer* inventado por la sociología de la religión **** ha revelado ser al fin como la simple omnipresencia de sus discursos en la radio, que parodia demoníacamente la omnipresencia del espíritu divino. El hecho gigantesco de que el discurso penetra por doquier sustituye su contenido, del mismo modo que la oferta de aquella retransmisión de Toscanini desplazaba a su contenido, la sinfonía. Ninguno de los oyentes está ya en condiciones de captar su verdadero contexto, mientras que el discurso del *Führer* es ya de por sí la mentira. Establecer la palabra humana como absoluta, el falso mandamiento, es la tendencia inmanente de la radio. La recomendación se convierte en orden. La apología de las mercancías siempre iguales bajo etiquetas diferentes, el elogio científicamente fundado del laxante a través de la voz relamida del locutor, entre laertura de la *Traviata* y la de *Rienzi*, se ha hecho insostenible por su propia ridiculez. Finalmente, el dictado de la producción, el anuncio publicitario específico, enmascarado bajo la apariencia de la posibilidad de elección, puede convertirse en la orden abierta del *Führer*. En una sociedad de grandes *Rackets* fascistas, que lograran ponerse de

* «sistema comercial radiofónico»/1944: «la radio».

** «totalidad soberana»/1944: «monopolio como totalidad soberana».

*** «consorcios»/1944: «monopolios».

**** (Alusión al concepto de dominio carismático según Max Weber; cf. *Wirtschaft und Gesellschaft* [1922], Tübingen, 1976, 140 s., trad. cast., *Economía y sociedad. Esbozo de una sociología comprensiva*, FCE, México, *1979, 193 s.).

acuerdo sobre qué parte del producto social hay que asignar a las necesidades del pueblo, resultaría finalmente anacrónico exhortar al uso de un determinado detergente. Más modernamente, sin tantos cumplimientos, el *Führer* ordena tanto el camino del sacrificio como la compra de la mercancía de desecho.

Ya hoy, las obras de arte son preparadas oportunamente, como máximas políticas, por la industria cultural, inculcadas a precios reducidos a un público resistente, y su disfrute se hace accesible al pueblo como los parques. Pero la disolución de su auténtico carácter de mercancía no significa que estén custodiadas y salvadas en la vida de una sociedad libre, sino que ahora ha desaparecido incluso la última garantía contra su degradación al nivel de bienes culturales. La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en ámbitos que les estaban vedados; más bien contribuye, en las actuales condiciones sociales, justamente al desmoronamiento de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de toda relación. Quien en el siglo pasado o a comienzos de éste gastaba su dinero para ver un drama o escuchar un concierto, tributaba al espectáculo por lo menos tanto respeto como al dinero invertido en él. El burgués que quería extraer algo para él podía, a veces, buscar una relación más personal con la obra. La llamada literatura introductiva a los dramas musicales de Wagner, por ejemplo, y los comentarios al *Fausto* dan testimonio de ello. Y no eran aún más que una forma de tránsito al barnizado biográfico y a las otras prácticas a las que se ve sometida hoy la obra de arte. Incluso en los primeros tiempos del actual sistema económico, el valor de cambio * no arrastraba tras de sí al valor de uso como un mero apéndice, sino que también contribuyó a desarrollarlo como su propia premisa, y esto fue socialmente ventajoso para las obras de arte. El arte ha mantenido al burgués dentro de ciertos límites mientras era caro. Pero eso se ha terminado. Su cercanía absoluta, no mediada ya más por el dinero, a aquellos que están expuestos a su acción, lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de una triunfal reificación. En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: a la crítica le sucede el juicio pericial mecánico, y al respeto, el culto efímero de la celebridad. No hay ya nada caro para los consumidores. Y sin embargo, éstos intuyen a la vez que cuanto menos cuesta una cosa, menos les es regalado. La doble desconfianza hacia la cultura tradicional como ideología se mezcla con la desconfianza hacia la cultura industrializada como fraude. Reducidas a mera añadidura, las obras de arte pervertidas son secretamente re-

* «incluso... valor de cambio»/1944: «El valor de cambio tenía».

chazadas por los que disfrutan de ellas, junto con la porquería a la que el medio las asimila. Los consumidores pueden alegrarse de que haya tantas cosas para ver y para escuchar. Prácticamente se puede tener de todo. Los *screenos** y las zarzuelas en el cine, los concursos de reconocimiento de piezas musicales, los opúsculos gratuitos, los premios y los artículos de regalo que son distribuidos entre los oyentes de determinados programas radiofónicos, no son meros accesorios marginales, sino la prolongación de lo que les ocurre a los mismos productos culturales. La sinfonía se convierte en un premio por el hecho de escuchar la radio, y si la técnica tuviese su propia voluntad, el cine sería ya ofrecido a domicilio a ejemplo de la radio **. También él se desarrolla en dirección al «sistema comercial». La televisión indica el camino de una evolución que fácilmente podría llevar a los hermanos Warner *** a la posición —sin duda, nada agradable para ellos— de músicos de cámara y defensores de la cultura tradicional. Pero el sistema de premios ha precipitado ya en la actitud de los consumidores. En la medida en que la cultura se presenta como añadidura o extra, cuya utilidad privada y social está, por lo demás, fuera de cuestión, la recepción de sus productos se convierte en percepción de oportunidades. Los consumidores se afanan por temor a perder algo. No se sabe qué, pero, en cualquier caso, sólo tiene una oportunidad quien no se excluye por cuenta propia. El fascismo espera, con todo, reorganizar a los receptores de donativos adiestrados por la industria cultural en su propio seguimiento regular y forzado.

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. Los motivos son, por supuesto, económicos. Es demasiado evidente que se podría vivir sin la entera industria cultural: es excesiva la saciedad y la apatía que aquélla engendra necesariamente entre los consumidores. Por sí misma, bien poco puede contra este peligro. La publicidad es su elixir de vida. Pero dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a la pura y simple promesa, termina por coincidir con la publicidad misma, de la que tiene necesidad para compensar su propia incapacidad de procurar un placer efectivo.

* (Breves concursos entre los espectadores, que se desarrollan en los intervalos entre las proyecciones. *N. d. T. it.*).

** (Cuando los autores escribían este texto, la televisión se hallaba aún en sus comienzos).

*** (Una de las mayores firmas cinematográficas americanas del momento).

En la sociedad competitiva la publicidad cumplía la función social de orientar al comprador en el mercado, facilitaba la elección y ayudaba al productor más hábil, pero aún desconocido, a hacer llegar su mercancía a los interesados. Ella no costaba solamente, sino que ahorraba tiempo de trabajo. Ahora que el mercado libre llega a su fin, se atrinchera en ella el dominio del sistema *. La publicidad refuerza el vínculo que liga a los consumidores a los grandes *Konzern*. Sólo quien puede pagar normalmente las enormes taxas exigidas por las agencias publicitarias, y en primer término por la radio misma, es decir, sólo quien forma parte del sistema o es cooptado a ello por decisión del capital bancario e industrial, puede entrar como vendedor en el pseudomercado. Los costes de la publicidad, que terminan por refluir a los bolsillos de los *Konzern* **, evitan la fatiga de tener que luchar cada vez contra la competencia de intrusos desagradables; ellos garantizan que los competentes permanezcan entre sí, en círculo cerrado, no de forma muy diferente a las deliberaciones de los consejos económicos, que en el estado totalitario controlan la apertura de nuevas empresas y la continuidad de su funcionamiento. La publicidad es hoy un principio negativo, un dispositivo de bloqueo: todo lo que no lleva su sello es económicamente sospechoso. La publicidad universal no es en absoluto necesaria para hacer conocer a la gente los productos, a los que la oferta se halla ya de por sí limitada. Sólo indirectamente sirve a la venta. El abandono de una práctica publicitaria habitual por parte de una firma aislada significa una pérdida de prestigio, en realidad una violación de la disciplina que la camarilla competente impone a los suyos. Durante la guerra se continúa haciendo publicidad de mercancías que ya no se hallan disponibles en el mercado, sólo para exponer y demostrar el poderío industrial. Más importante que la repetición del nombre es entonces la subvención de los medios de comunicación ideológicos ***. Dado que bajo la presión del sistema cada producto emplea la técnica publicitaria, ésta ha entrado triunfalmente en la jerga, en el «estilo» de la industria cultural. Su victoria es tan completa que en los puntos decisivos ni siquiera tiene necesidad de hacerse explícita: las construcciones monumen-

* «tiempo de trabajo... del sistema»/1944: «del tiempo de trabajo social. Ahora, que el mercado libre ha llegado a su fin, se atrinchera en ella el monopolio».

** «*Konzern*»/1944: «del monopolio».

*** «Sólo indirectamente sirve... medios de comunicación ideológicos»/1944: «Su suspensión por parte de una firma particular significa una pérdida de prestigio, en realidad una violación de la disciplina de clase que el monopolio impone a los suyos. Durante la guerra se continúa haciendo publicidad de mercancías que no se hallan ya disponibles en el mercado, sólo para seguir manteniendo la institución, y naturalmente también la coyuntura bélica».

tales de los gigantes * , publicidad petrificada a la luz de los reflectores, carecen de publicidad y, todo lo más, se limitan a exponer en los lugares más altos las iniciales de la firma, lapidarias y resplandecientes, sin necesidad de ningún autoelogio. Por el contrario, las casas que han sobrevivido del siglo pasado, en cuya arquitectura se lee aún con rubor la utilidad como bien de consumo, es decir, el fin de la vivienda, son tapiadas desde la planta baja hasta por encima del techo con anuncios y carteles luminosos; el paisaje queda reducido a trasfondo de carteles y símbolos publicitarios. La publicidad se convierte en el arte por excelencia, con el cual Goebbels, lleno de olfato, la había ya identificado: el arte por el arte, publicidad por sí misma, pura exposición del poder social. En las más influyentes revistas norteamericanas, *Life* y *Fortune*, una rápida ojeada apenas logra distinguir las imágenes y los textos publicitarios de los de la parte de redacción. A la redacción le corresponde el reportaje ilustrado, entusiasta y no pagado, sobre las costumbres y la higiene personal del personaje famoso, que procura a éste nuevos seguidores, mientras que las páginas reservadas a la publicidad se basan en fotografías y datos tan objetivos y realistas que representan el ideal de la información, al que la redacción no hace sino aspirar. Cada película es el avance publicitario de la siguiente, que promete reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico: quien llega con retraso no sabe si asiste al avance de la próxima película o ya a la que ha ido a ver. El carácter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y planificada de sus productos, similar a la de la fábrica no sólo en el estudio cinematográfico, sino virtualmente también en la recopilación de biografías baratas, investigaciones noveladas y los éxitos de la canción, se presta de antemano a la publicidad: en la medida en que el momento singular se hace disociable del contexto y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo contexto significativo, puede prestarse a fines externos a la obra misma. El efecto, el truco, la ejecución singular aislada e irrepetible, han estado siempre ligados a la exposición de productos con fines publicitarios y, hoy, cada primer plano de una actriz se ha convertido en un anuncio publicitario de su nombre y cada canción de éxito en el *plug* ** de su melodía. Tanto técnica como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra. Tanto en la una como en la otra la misma cosa aparece en innumerables lugares, y la repetición mecánica del mismo producto cultural es ya la repeti-

* «de los gigantes»/1944: «del monopolio, los rascacielos de Wrigley y Rockefeller».

** (Declaración benévola o elogiosa sobre un disco, un libro, etc., difundida en la radio o en la televisión con fines propagandísticos). ▾

ción del mismo motivo propagandístico. Tanto en la una como en la otra la técnica se convierte, bajo el imperativo de la eficacia, en psicotécnica, en técnica de la manipulación de los hombres. Tanto en la una como en la otra rigen las normas de lo sorprendente y sin embargo familiar, de lo leve y sin embargo incisivo, de lo hábil o experto y sin embargo simple. Se trata siempre de subyugar al cliente, ya se presente como distraído o como resistente a la manipulación.

A través del lenguaje con el que se expresa, el cliente mismo contribuye también a promover el carácter publicitario de la cultura. Cuanto más íntegramente se resuelve el lenguaje en pura comunicación, cuanto más plenamente se convierten las palabras, de portadoras sustanciales de significado, en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente hacen la transmisión del objeto deseado, tanto más opacas e impenetrables se hacen al mismo tiempo esas palabras. La desmitologización del lenguaje, en cuanto elemento del proceso global de la Ilustración, se invierte en magia. Recíprocamente diferentes e indisolubles, la palabra y el contenido estaban unidos entre sí. Conceptos como melancolía, historia, e incluso «la vida», eran reconocidos en los términos que los perfilaba y custodiaba. Su forma los constituía y los reflejaba al mismo tiempo. La neta distinción que declara casual el tenor de la palabra y arbitraria su ordenación al objeto, termina con la confusión supersticiosa entre palabra y cosa. Lo que en una sucesión establecida de letras trasciende la correlación con el acontecimiento es proscrito como oscuro y como metafísica verbal. Pero con ello la palabra, que ya sólo puede designar pero no significar, queda hasta tal punto fijada a la cosa que degenera en pura fórmula. Lo cual afecta por igual al lenguaje y al objeto. En lugar de hacer accesible el objeto a la experiencia, la palabra, ya depurada, lo expone como caso de un momento abstracto, y todo lo demás, excluido de la expresión —que ya no existe— por el imperativo despiadado de claridad, se desvanece con ello también en la realidad. El ala izquierda en el fútbol, la camisa negra *, el joven hitleriano y sus equivalentes no son otra cosa que lo que se llaman. Si la palabra, antes de su racionalización, había liberado junto con el anhelo también la mentira, la palabra racionalizada se ha convertido en camisa de fuerza más para el anhelo que para la mentira. La ceguera y la mudez de los datos, a los que el positivismo reduce el mundo, pasan también al lenguaje, que se limita a registrar esos datos. De este modo, los términos mismos se hacen impenetrables, conquistan un

* (Designación de los fascistas según la camisa negra de su uniforme, sobre todo en Italia, pero también en otros países).

poder de choque, una fuerza de cohesión y de repulsión, que los asimila a su opuesto, el oráculo mágico. Vuelven así a actuar como una especie de prácticas: bien que el nombre de la artista sea combinado en el estudio cinematográfico de acuerdo con los datos de la estadística, o que el estado de bienestar sea exorcizado con términos tabú como burócrata o intelectual, o que la vulgaridad se haga invulnerable apropiándose el nombre del país. El nombre mismo, con el que la magia se une preferentemente, sufre hoy un cambio químico. Se transforma en etiquetas arbitrarias y manipulables, cuya eficacia puede ser calculada, pero justamente por ello también dotada de una fuerza propia como la de los nombres arcaicos. Los nombres, residuos arcaicos, han sido elevados a la altura de los tiempos en la medida en que o bien se los ha estilizado y reducido a siglas publicitarias —entre las estrellas de cine, los apellidos son también nombres—, o bien se los ha estandarizado colectivamente. A viejo, en cambio, suena el nombre burgués, el nombre de familia, que, en lugar de ser una etiqueta, individualizaba a su portador en relación a sus propios orígenes. Dicho nombre suscita entre los americanos un curioso sentimiento embarazoso. Para ocultar la incómoda distancia entre individuos particulares *, se llaman Bob y Harry, como miembros fungibles de equipos. Semejante uso reduce las relaciones entre los hombres a la fraternidad del público de los deportes, que protege de la verdadera. La significación, como única función de la palabra admitida por la semántica, se realiza plenamente en la señal. Su carácter de señal se refuerza gracias a la rapidez con la que son puestos en circulación desde lo alto modelos lingüísticos. Si las canciones populares han sido consideradas, con razón o sin ella, patrimonio cultural «rebañado» de la clase dominante, sus elementos han adoptado, en cualquier caso, su forma popular sólo en un largo y complejo proceso de experiencias. La difusión de las canciones populares, en cambio, se produce de forma fulminante. La expresión americana *fad*, para modas que se afirman y propagan como una epidemia —promovidas por potencias económicas altamente concentradas—, designaba el fenómeno mucho antes de que los directores de la propaganda totalitaria dictasen poco a poco las líneas generales de la cultura. Si un día los fascistas alemanes lanzan desde los altavoces una palabra como «intolerable», todo el pueblo dirá al día siguiente esa palabra. Siguiendo el mismo esquema, las naciones que constituyeron el objetivo de la guerra relámpago alemana han acogido en su jerga esa palabra. La repetición universal

* «particulares»/1944: «particulares, que caracterizan aún la vida en la sociedad monopólista».

de los términos adoptados para las diversas medidas termina por hacer a éstas de algún modo familiares, lo mismo que en tiempos del libre mercado el nombre de un producto en la boca de todos promovía su venta. La ciega repetición y la rápida difusión de palabras establecidas relaciona la publicidad con las consignas del orden totalitario. El estrato de experiencia que hacía de las palabras palabras de los hombres que las pronunciaban ha sido enteramente allanado, y en su pronta asimilación adquiere el lenguaje aquella frialdad que hasta ahora sólo le había caracterizado en las columnas publicitarias y en las páginas de anuncios de los periódicos. Innumerables personas utilizan palabras y expresiones que, o no entienden ya, o las utilizan sólo por su valor conductista de posición, como símbolos protectores, que al fin se adhieren a sus objetos con tanta mayor tenacidad cuanto menos se está en condiciones de comprender su significado lingüístico. El ministro de Instrucción popular habla de fuerzas dinámicas sin saber qué dice, y las canciones de éxito hablan sin tregua de «delirio» y «rapsodia» y ligan su popularidad justamente a la magia de lo incomprensible, experimentada como el estremecimiento de una vida más elevada. Otros estereotipos, como «memoria», son aún entendidos en cierta medida, pero se escapan a la experiencia que podría colmarlos de sentido. Afloran como enclaves en el lenguaje hablado. En la radio alemana de Flesch y Hitler se pueden advertir en el afectado alto alemán del locutor, que dice a la nación «Hasta la próxima vez», o «Aquí habla la juventud de Hitler», o incluso simplemente «el *Führer*», con una cadencia particular que se convierte de inmediato en el acento natural de millones de personas. En tales expresiones se ha suprimido incluso el último vínculo entre la experiencia sedimentada y la lengua, como aquel que, en el siglo XIX, ejercía aún una influencia reconciliadora a través del dialecto. Al redactor, en cambio, a quien la ductilidad de sus convicciones le ha permitido alcanzar el grado de «redactor alemán» *, las palabras alemanas se le petrifican y convierten subrepticiamente en palabras extranjeras. En cada palabra se puede distinguir hasta qué punto ha sido desfigurada por la «comunidad popular» fascista. Es verdad que este lenguaje ** se fue convirtiendo poco a poco en universal y totalitario. No es posible ya percibir en las palabras la violencia que han sufrido. El locutor de radio no tiene necesidad de hablar con afectación, pues él mismo no sería siquiera posible si su acento se distinguiese en carácter del acento del

* (La expresión *Schriftleiter* era preferida por los nazis frente al término extranjero *Redakteur. N. d. T. it.*).

** «este lenguaje»/1944: «el lenguaje del monopolio».

grupo de oyentes que le ha sido asignado. Pero, en cambio, el lenguaje y el gesto de los oyentes y de los espectadores se hallan impregnados por los esquemas de la industria cultural, hasta en matices a los que hasta ahora ningún método experimental de investigación ha podido llegar, más fuertemente que nunca hasta ahora. Hoy, la industria cultural ha heredado la función civilizadora de la democracia de las fronteras y de los empresarios, cuya sensibilidad para las diferencias de orden espiritual no fue nunca excesivamente desarrollada. Todos son libres para bailar y divertirse, de la misma manera que son libres, desde la neutralización histórica de la religión, para entrar en una de las innumerables sectas existentes. Pero la libertad en la elección de la ideología, que refleja siempre la coacción económica, se revela en todos los sectores como la libertad para siempre lo mismo. La forma en que una muchacha acepta y cursa el compromiso obligatorio, el tono de la voz en el teléfono y en la situación más familiar, la elección de las palabras en la conversación, la entera vida íntima, ordenada según los conceptos del psicoanálisis vulgarizado, revela el intento de convertirse en el aparato adaptado al éxito, conformado, hasta en los movimientos instintivos, al modelo que ofrece la industria cultural. Las reacciones más íntimas de los hombres están tan perfectamente reificadas a sus propios ojos que la idea de lo que les es específico y peculiar sobrevive sólo en la forma más abstracta: «personalidad» no significa para ellos, en la práctica, más que dientes blancos y libertad frente al sudor y las emociones. Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales, desenmascaradas ya en su significado *.

* 1944/47: Después del punto: «(Continuará)».