



**Al diablo
con la
cultura**

**Herbert
Read**

**Ediciones Godot
Colección Exhumaciones**



Read, Herbert, **Al diablo con la cultura** - 1ª ed. - Buenos Aires :
Ediciones Godot Argentina, 2011. 224 p. : il. ; 20x13 cm. ISBN 978-987-1489-21-3
I. Sociología de la Cultura. I. Título. CDD 306

Al diablo con la cultura

Herbert Read

Ilustración de Herbert Read

Cecilia Puglesi | ceciliapuglesi@gmail.com

Corrección

Emilce Strucchi

Diseño de tapa e interiores

Víctor Malumión

Ediciones Godot

Colección Exhumaciones

www.edicionesgodot.com.ar

info@edicionesgodot.com.ar

Buenos Aires, Argentina, 2011

Al diablo con la cultura

Herbert Read

Ediciones Godot

Colección Exhumaciones

PREFACIO

Varios de los ensayos aquí presentados aparecieron durante la guerra, en un volumen que titulé *La Política de los Apolíticos*. Con ese título paradójico quería yo indicar que el artista siempre está sujeto a lealtades que trascienden las divisiones políticas de la sociedad donde vive. Tal criterio no era aceptado en 1943, y después de la guerra pareció quedar definitivamente superado por las doctrinas del *art engagé*, es decir, del arte dedicado a la defensa y difusión de cierto “estilo de vida”. Estilo de vida que, en el mundo occidental, se entendía como sinónimo de libre empresa en lo económico y de democracia en lo referente a la forma de gobierno.

El destino sufrido por el arte y la literatura en los países donde tales valores se veían negados -o sea, en los países totalitarios- era la prueba, por la negación, de que el arte se hallaba comprendido en la gran lucha política de nuestro tiempo. Se nos decía que no se trataba tan sólo de conservar nuestra libertad política; la cultura misma -la poesía, la pintura, la arquitectura y la música de Occidente- se encontraba bajo la amenaza de nuestros adversarios políticos y era preciso defenderla.

Los intelectuales de Occidente tenían que adoptar esta actitud a causa de la agresión cultural lanzada por los comunistas. Se nos decía, además, que las leyes inexorables del materialismo dialéctico no sólo tenían aplicación con respecto a la estructura económica del capitalismo, sino también con relación a la superestructura idealista de dicho sistema. Ambas perecerían y en su reemplazo surgiría una nueva sociedad, con ideales de cultura también nuevos. En cuanto a esto, por demás está numerar los múltiples análisis

dialécticos que indicaron el paralelismo existente entre la evolución estilística sufrida por el arte y la literatura, y la evolución económica experimentada por la sociedad.

En la medida en que la cultura constituye un fenómeno de superficie (un epifenómeno, como dirían estos sociólogos), dicha interpretación es acertada; en verdad, no hay necesidad de apelar a la metodología marxista para demostrar que la fantasía de Homero es hija de la cultura neolítica y que la de Shakespeare hunde sus raíces en la cultura mercantil. Por lo que a mí hace, no tengo reparo en compartir buena parte del análisis marxista respecto de los orígenes sociales de las formas y las prácticas del arte. Pero lo que ni marxistas ni antimarxistas pueden explicar con sus métodos doctrinarios es el fenómeno del genio en el arte: no pueden explicar la naturaleza del artista ni tampoco las condiciones que determinan la excéntrica existencia de éste.

En la historia del arte lo único que importa, en última instancia, es el genio. Si Homero, Shakespeare y sus iguales no hubieran aparecido sobre la tierra -en esa forma impredecible que les es propia-, la historia del arte sería idéntica a la de cualquier otra actividad que exija cierta destreza, como la agricultura o la construcción de herramientas, por ejemplo. El arte se distingue por sus irracionales e irregulares interrupciones de luz en medio de la oscuridad del mundo.

De ello se sigue que el arte es, en esencia, independiente de la política, como lo es, también, de la moral y de todos los otros valores temporales. Señalemos, pues, una realidad triste pero cierta: el genio artístico no es de fiar desde el punto de vista ético. La historia del arte está plagada de perversión, adulterio, sordidez y malevolencia. Al respecto, los artistas no son mejores ni peores que los demás hombres. Como artistas, son demasiado humanos.

El artista es el egoísta supremo, y sus conciudadanos no sólo desconfían de él; a menudo querrían también

destruirlo. Esto suele suceder en las sociedades totalitarias, pero hasta un tirano sangriento como Stalin teme eliminar a Pasternak. Pasternak es, en verdad, el prototipo del genio heroico del genio literario: valeroso, indoblegable, identificado con la humanidad y no con un país, un partido o una doctrina política. El genio siempre posee esta conciencia indefinida, esta particularidad apasionada, esta menuda integridad. Está en la esencia del genio el no someterse a abstracción alguna.

Como empleo la palabra “genio” y menciono a prototipos del género de Homero y Shakespeare, Beethoven y Tolstoi, podría parecer al lector que trazo límites muy estrechos a la esfera del arte; mas no es ésa mi intención. El genio puede ser absoluto -como suponemos ha de haberlo sido en el caso de Homero-; pero, más a menudo, es una gracia extraña, un fuego que, procedente de otro reino del ser, parece posarse sobre el artista. Nada hay en él de aristocrático: da la impresión de ser totalmente arbitrario en sus manifestaciones y puede aparecerse en la heredad del labriego, en el palacio o en la academia. Por ello es ilógico asociarlo con la libertad política. Cierto es que la libertad agrada al artista en tanto que la tiranía lo molesta. Pero de ahí no cabe inferir que el llamado sistema democrático de gobierno sea más propicio al esplendor del arte que los sistemas a los cuales denominamos aristocráticos, oligárquicos o totalitarios.

Es menester que exprese mi pensamiento con total claridad, pues este punto de vista -que tan fácilmente es objeto de tergiversación- constituye el lema central de la presente obra. Hay, desde luego, un sentido en que el arte se ve sujeto a las asechanzas que rodean a cualquier otra forma de vida. Así, pueden aplastarlo fuerzas físicas adversas como el hambre, la guerra, la peste; puede también sufrir menoscabo por obra de la indiferencia, ya que la pobreza, la ignorancia y la incompreensión acaso lleguen a anular a un genio. Pero es erróneo creer que la democracia lleve en

sí una fuerza capaz de alentar el surgimiento del artista. En realidad, la democracia, en cuanto proceso nivelador, en cuanto ideología de la normalidad y la igualdad, actúa contra el propio genio -sea éste de la índole que fuere- y sobre todo contra el individuo cuyo trabajo no es vendible según los métodos económicos en uso. En la sociedad democrática el artista es un “forastero”, hecho este que no basta para disimular todos los programas orientados al patrocinio democrático de las artes.

Las sociedades opulentas de nuestra época extienden una red muy amplia, sí, pero los hilos de esa red siguen siendo de ruda textura, y el gesto que las inspira, ciego. La democracia es, de suyo, incapaz de discriminar: la sensibilidad se le ha embotado en el trabajo de comisiones, disipado en los procedimientos burocráticos, deshumanizado en las grandes organizaciones. La sensibilidad estética es indivisible, como dice Martin Buber; sólo se transmite de hombre a hombre.

Por ende, llego a la conclusión de que el arte, en sus aspectos creadores, poco tiene que ver con la democracia, el comunismo¹ o cualquier otro sistema político. Configura una manifestación apolítica del espíritu humano, y aunque los políticos pueden abusar de él en beneficio propio, no pueden crearlo ni dominarlo ni destruirlo.

Ello, empero, no significa que la sociedad pueda hacer caso omiso de sus artistas. Opino justamente lo contrario. El arte es siempre el índice de la vitalidad social, la aguja que, con sus movimientos, va señalando el destino de la sociedad. Los estadistas sensatos han de estar atentos a esa gráfica, pues es más significativa que la disminución de las exportaciones o la desvalorización del signo monetario nacional.

Herbert Read
Octubre de 1962

¹ Respecto de la ambigüedad de esas palabras, se verá más adelante.

INTRODUCCIÓN

No hay verdades abstractas; no hay, pues, proletariado ni hombre-masa. Cuando se ha crucificado a la emoción, la razón exhala su último suspiro y se convierte en fantasmal y delirante error. La verdad y la locura están siempre a punto de expirar. Por eso, para hacer renacer la emoción, para hacer de ella la verdad rediviva, metida en nuestra sangre y nuestros huesos, hemos de estar prestos a recibir la santa comunión de estacazos como el buen Sancho cuando se hincaba junto al lecho de muerte de Don Quijote. (Edward Dahlberg, *Do these bones live?* Nueva York, 1941).

Desde que la democracia tomó la forma de concepción política clara, en los tiempos de la ciudad-estado de Atenas los filósofos partidarios de dicha concepción han tenido que vérselas con la anomalía del artista. Han entendido que, por su propia naturaleza, el artista es incapaz de encajar dentro de la estructura de una sociedad igualitaria. Es -ineludiblemente- un inadaptado social; un psicópata, a juicio del vulgo. Para los filósofos racionalistas, como Platón, la única solución consistía en expulsarlo de la sociedad. Un racionalista moderno seguramente recomendaría que se le sometiera a tratamiento para curarlo de su neurosis.

Hay dos problemas principales: 1) ¿Qué es lo que parece *separar* al artista del resto de la colectividad, haciéndolo único entre los demás hombres? 2) ¿Qué es, pese a ello, lo que *reconcilia* a la colectividad con este individuo separatista? En otras palabras, ¿qué valores aporta el artista a la sociedad para que ésta lo acepte o lo tolere en su seno?

Como los ensayos reunidos en el presente volumen vuelven una y otra vez sobre estos problemas, trataré de

hacer, a modo de introducción, un resumen general del criterio que he formulado en la obra.

Primero, debemos resolver si la unicidad del artista tiene que ver con lo físico.

Es sabido que se puede dividir a la humanidad en varios tipos psicológicos definidos, y que estos tipos tienen relación con factores fisiológicos. ¿Configura el artista uno de esos tipos? Cierta número de indicios hace pensar que sí. Sabemos que algunos músicos poseen el llamado “tono absoluto”, disposición natural y heredada que no se puede adquirir con la práctica. En los poetas y los artistas plásticos no solemos reconocer esta facultad tan comúnmente como en los músicos; pero, sin embargo, se da. Tocante a la poesía, este don consiste en una total percepción de identidad existente entre la imagen y la palabra, y en las artes plásticas acaso tome la forma de lo que denominamos “sentido intuitivo de la proporción”, vaya, o no, acompañado del sentido intuitivo de la armonía cromática. Estos “sentidos” son completamente análogos al tono absoluto del músico. Entiendo que se debe reconocer la existencia de tales hechos aun cuando la investigación concerniente a los mismos no haya tocado a su fin. Mas debe admitirse también que no son fundamentales. Muchos compositores famosos han carecido del tono absoluto, y no cabe duda de que ha habido y hay poetas en quienes no se da la absoluta identidad entre palabra e imagen. Es más: vistas las limitaciones del lenguaje, hacen hincapié en que tal identidad limitaría grandemente el campo de la poesía. También es fácil darse cuenta de que ha habido grandes pintores en quienes el sentido del color era deficiente y grandes arquitectos que debían ceñirse a cánones de la proporción concienzudamente aplicados. Al fin y al cabo, lo más que podemos afirmar es que la posesión de aptitudes únicas tan sólo confiere una calidad especial a la obra de determinados artistas.

Fuera de la ocasional posesión de tales peculiaridades fisiológicas, resulta evidente que el artista no configura un tipo psicológico separado. Hay artistas introvertidos y extrvertidos; los hay esquizofrénicos y maníaco-depresivos. En realidad, cualquier tipo psicológico es potencialmente artista, y el reconocerlo así equivale a dar razón a Eric Gill cuando sostiene que todo hombre encierra en sí una determinada clase de artista.

Al aceptar ese hecho -y yo, por lo menos, lo acepto- nos vemos llevados a admitir que el arte es destreza: alguien hace tan bien una cosa, que tiene derecho a que se le llame artista. Pero aún nos queda amplio campo para la discusión pues hemos de preguntarnos en qué consiste ese algo, qué finalidad se trata de lograr con dicha destreza.

En torno de este punto solíamos discrepar Gill y yo durante nuestras largas discusiones, pues yo sostenía que el arte no es mera destreza, aptitud para hacer, sino también aptitud para expresar. ¿Para expresar qué?, preguntaba Gill; y si cometía yo el descuido de usar frases de este tenor: “Para expresar su personalidad”, Gill me atacaba con aquella su argumentación acerada y contundente como el cincel y la maza que usaba para esculpir. Inquiría entonces si alguna vez había visto con mis propios ojos tal personalidad, y cómo se la podría expresar de otra forma que no fuera la creación de algo útil. Así seguía la controversia, hasta su inconcluso fin. Pese a ello, todavía sostengo que hay cierto aspecto en que el arte, a la vez que hace, expresa. Y es importante que fundamente yo este criterio por cuanto el mismo tiene relación directa con el problema del artista y la sociedad. Pues no basta afirmar que el artista es un obrero diestro y que la sociedad lo habrá de valorar siempre en razón de dicha destreza. La verdad es que el artista, con frecuencia (con más frecuencia aún si es un gran creador), ofrece a la colectividad algo que ésta no quiere aceptar, que rechaza por encontrarlo desagradable.

El error -que incluso sostuve en otro tiempo- consiste en fundamentar ese concepto definiendo al arte como expresión del yo. Si cada artista se limitara a expresar la unicidad de su yo, el arte podría ser, entonces, antisocial y disolvente. En tiempos pasados hubo mucho de eso, lo cual dio origen al problema del diletantismo. El arte social no puede ser diletante; el arte diletante no puede ser social.

Evidentemente, el gran artista, el que no se limita a *hacer* determinada cosa -como el carpintero o el remendón-, sino el que expresa algo -como Shakespeare, Miguel Ángel o Beethoven-, ése está dando expresión a algo más grande que su propia persona. La expresión del yo, al igual que la búsqueda del yo, es un espejismo. Es el acto del individuo que quiere elevarse por encima de la colectividad, del que dice: “Soy mejor, más grande, más fuerte que los demás hombres y por lo tanto he de esclavizarlos, he de utilizarlos al servicio de mis personales propósitos”. Pero una democracia tiene derecho a sentirse agraviada por la presencia de tales individuos, puesto que el sistema democrático se basa en la proposición de que todos son iguales; de ahí que quien rechace este dogma estará utilizando la palabra en un sentido -a mi ver- ilegítimo. La palabra democracia debe significar no sólo libertad y fraternidad, sino también igualdad.

La sociedad espera que el artista exprese algo más que su yo y, en el caso de los grandes artistas a quienes me he referido, lo obtiene. Obtiene lo que podríamos llamar expresión de la vida; mas la “vida” que se ha de expresar, la vida que, en efecto, expresa el gran arte, es precisamente la de la colectividad, la conciencia orgánica del grupo. La misión del artista radica en dar al grupo conciencia de su unidad, de su comunidad. Y puede hacerlo porque tiene acceso -en forma más penetrante que los demás hombres- a lo inconsciente colectivo, a los instintos del grupo que yacen bajo la frágil superficie de los convencionalismos y la normalidad. No sé por

qué el artista posee este don, como tampoco sé por qué posee el tono absoluto y demás. Quizá el mismo se haya formado durante la niñez, en el curso de su adaptación a la sociedad, complicado proceso que, lentamente, va reconstruyendo el psicoanálisis. Sea cual fuera la explicación, la función del artista en la sociedad moderna se asemeja a la del curandero o el brujo en las sociedades primitivas: es el hombre que hace de intermediario entre nuestra conciencia individual y lo inconsciente colectivo, con lo cual asegura la re-integración social.

La genuina democracia se torna posible únicamente en la medida en que esta mediación se lleve a cabo. Mas no se puede imponer al artista el oficio de mediador. Su función es catalítica: ayuda a la revolución social sin experimentar el menor cambio en sí, sin dejarse absorber por la sustancia social. En eso radica, a mi juicio, la tesis central del *Preface to the Lyrical Ballads*, de Wordsworth, que constituye la más cabal de las definiciones hechas hasta ahora sobre la función del poeta. Creo que todos los problemas esenciales del artista en la sociedad moderna están expuestos allí. El *Preface* apareció en 1800, época muy semejante a la nuestra. Dos años antes, en 1798, Wordsworth había pasado por una crisis de conciencia política al extinguirse definitivamente las ilusiones que le inspirara la Revolución Francesa. De la misma índole es la crisis que afecta a tantos poetas y artistas contemporáneos. El pacto germano-soviético de 1939 fue, quizá, la gota que colmó el vaso; pero ya con los procesos de Moscú, y al comenzar a ver que la Revolución Rusa tomaba el mismo curso que la Revolución Francesa, se había creado una tensión psicológica que tarde o temprano había de estallar. Cientos de artistas y poetas vieron de pronto que su ideal estaba muerto, traicionado por los cínicos dirigentes que durante largo tiempo los habían engañado. Los poetas que hoy se encierran en sí mismos, buscando la verdad tocante a las relaciones del artista y la sociedad,

empiezan a recorrer el mismo laberinto por donde anduvo Wordsworth. Se ahorrarían mucho trabajo si releyeran el *Preface*, sopesando cada una de sus frases.

Hay dos, basadas en las palabras “placer” y “recogimiento”, sobre las que quiero llamar la atención del lector. La segunda de dichas frases es la más conocida, aunque casi siempre, al citarla, se desvirtúa. Dice así: “*La poesía nace de la emoción evocada en medio del recogimiento*”. La primera no ha ganado tan prestamente el favor del público, pero no es menos incisiva: “*Sólo abrigamos simpatía por lo que se difunde mediante el placer*”.

Explica Wordsworth que esta última se refiere “al gran principio elemental del placer, gracias al cual el hombre conoce y siente, vive y actúa... No hay más conocimiento -es decir, principio general extraído de la contemplación de hechos individuales- que el elaborado por el placer. Y sólo por obra del placer puede existir en nosotros”. Más aún: “Cuando quiera que sintamos simpatía para con el dolor, se verá que esa simpatía es producida por sutiles combinaciones de placer”.

Esta afirmación, que podría provenir de la adhesión a las doctrinas de Epicuro o Lucrecio, es también notable en cuanto anticipación del principio del placer, establecido por Freud. (Cfr.: “Podemos plantearnos la pregunta de si el funcionamiento del aparato mental está guiado por un propósito fundamental; y nuestro primer esbozo de respuesta indica que dicho propósito se orienta hacia la obtención del placer. Al parecer, toda nuestra actividad psíquica está tendida a *lograr el placer y a evitar el dolor*, o sea, que está automáticamente regida por el principio de placer”². Pero lo que ahora nos ocupa es la función que atribuye Wordsworth al principio del placer en el proceso de la actividad poética.³

2. Freud, S., *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Londres, 1933, p. 298.

3. Según Wordsworth, en ella se dan las fases siguientes: 1) El origen del proceso: emoción evocada en el recogimiento. 2) Contemplación continua de esta evocación,

Esa función nos permite devolver al artista la unicidad de que lo habíamos despojado. Gill llegaba a insinuar que no había diferencia de fondo entre el artista y el artesano; como si dijéramos, entre Shakespeare y el carpintero que construyó una de sus camas predilectas. Y de ahí concluía que acaso no haya gran diferencia entre la destreza del uno y del otro: la construcción de las piezas teatrales de Shakespeare, en efecto, no es de tal perfección que se vea libre de críticas, y la cama de marras estaba tan bien construida que el poeta la legó en su testamento. Entonces, ¿qué poseía Shakespeare que no poseyera el carpintero?

No hay ningún misterio: era la capacidad de trabajar con material psicológico, de hacer una obra de arte con algo más que palabras: con los deseos, las emociones, los temores y las fantasías del hombre. Y ahí es donde reside la peculiaridad del artista, lo que reconocemos como su “grandeza”, pues estos materiales no pueden ser trabajados superficialmente, con frivolidad. El artista debe estar dispuesto a bucear por debajo del nivel normal de la conciencia humana, a meterse bajo la corteza de la conducta y el pensamiento convencionales, a penetrar dentro de su yo inconsciente y de lo inconsciente colectivo de su grupo o de su raza. La experiencia es dolorosa, pues a esa profundidad la obra creadora sólo se cumple a costa de la angustia mental. Aquí es donde la comprensión de Wordsworth en cuanto a las realidades de la labor poética se torna tan penetrante; pues no cabe duda de que la creación del poeta, su penetración simpática en el sentido trágico de la vida, por dolorosa que sea, “es producida por sutiles combinaciones del placer”. El artista siempre tiene su parte de masoquista.

hasta que “por reacción”, el recogimiento desaparece y da paso a: 3) Una emoción de índole análoga a la de aquella que fue, inicialmente, objeto de contemplación. 4) Puede sobrevenir entonces el momento de la composición literaria, que produce: 5) Un estado de goce, sea cual fuera la clase de emoción que experimente el poeta.

También es un escapista. Wordsworth no define lo que entiende por recogimiento, pero la significación es obvia si recordamos la conducta social del autor y sus hábitos en lo concerniente a la composición de una obra, según el testimonio de su hermana Dorothy y el de otras personas.

Para Wordsworth, recogimiento significaba, literalmente, apartamiento de la sociedad; y en el instante mismo de la creación literaria se apartaba hasta de las gentes con quienes compartía el mismo techo.

En épocas más recientes, el proceso de Wordsworth ha sido avalado por Rilke en algunas de sus *Cartas a un joven poeta*, impregnadas de tan honda sabiduría. “Sólo puedo darte un consejo -decía Rilke a su correspondiente-, y es éste: recógete en ti mismo y sondea las profundidades de donde surge tu vida... Pues el artista creador debe encerrar un mundo en sí y encontrarlo todo dentro de sí y en la Naturaleza, de la cual forma parte”. Más aún: “Ama tu soledad y soporta con armoniosos lamentos (*schoenklingender Klage*) el dolor que ella te cause”. La palabra *Einsamkeit* (soledad, retiro, tranquilidad) se repite como un estribillo en todas estas cartas y, en realidad, a todo lo largo de la obra de Rilke. Recuértese que también Milton hablaba de “una sosegada y placentera soledad”.

Se dirá que Rilke escribía esto en 1903 y que entonces el recogimiento era, si no fácil, al menos posible de encontrar. Pero ese aislamiento artificial, al que he llamado soledad encastillada, no es lo mismo que la *Einsamkeit* de Rilke ni que el recogimiento de Wordsworth ni que la soledad de Milton. Digamos -para emplear la frase del primero- que no está “ligada a la Naturaleza”, con cuya frase el poeta alemán se refería a una forma natural de vida. En tan hermético encierro, el poeta no puede ser el “hombre que habla a otros hombres”, como decía Wordsworth. Aunque ello pueda parecer fuera de razón a quienes estén ajenos al quehacer poético, el poeta exige

un tipo de sociedad en que el recogimiento, el retiro, sea un derecho natural. Exige la posibilidad de meterse entre la muchedumbre y salir de ella con la misma facilidad con que entra y sale de su casa. Acusa al mundo moderno de haber invadido su rincón de soledad, de haberlo llenado de preocupaciones y rumores, de haber introducido en él la política y las guerras totalitarias.

En consecuencia, el poeta se ve obligado a exigir, por *razones poéticas*, que se transforme el mundo. Y no cabe afirmar que tal exigencia sea desmedida: constituye la condición primera de su existencia en cuanto poeta.

Los caminos prometidos por los partidos políticos existentes no ejercen atracción alguna sobre él, pues no le garantizan la ansiada y necesaria soledad. Tales cambios suponen la aplicación de un contrato social más exigente y la entrega de la libertad individual: capitulación ante el estado, capitulación ante la curiosidad de la prensa, capitulación ante las opiniones y las normas de la masa. Para que la poesía vuelva a ser algo más que “expresión del yo”, la vida social deberá encauzarse por rumbo contrario; es decir, que el poder político deberá distribuirse y fraccionarse en unidades tangibles, en escala humana. La responsabilidad concerniente a la dirección de la economía habrá de recaer en los trabajadores; el poder financiero divorciado de la producción deberá ser excluido de la sociedad; se reconocerá en el trabajo productivo la realidad fundamental, y como tal se le ha de honrar. Por todas estas razones, el poeta debe ser anarquista: no le queda otro recurso. Podrá contemporizar con el liberalismo, con el socialismo estatal, con el socialismo democrático; en las épocas de paz es posible persuadir a estos sistemas políticos de que patrocinen la cultura, e incluso la poesía. Pero no son capaces de garantizar la actividad creadora del poeta. No pueden admitir que sus ciudadanos se den al retiro, a la soledad, pues ello equivale a apartarse del contrato social, a negar el principio del colectivismo. Es

la dura lección que han debido aprender los poetas que pusieron su fe en profetas no poéticos, como Marx, Lenin, Stalin. Los poetas no deben abandonar sus filas en pos de una línea de acción partidaria, pues en la poesía tienen la política que les es propia.

Shelley decía de ellos -eligiendo con mucho acierto el calificativo- que son los *ignorados* legisladores del mundo. El elemento catalizador permanece incambiado, no se deja absorber; por lo tanto no se reconoce su actividad. Resulta muy difícil para el artista aceptar en el seno de la sociedad esta tarea, que no le comporta agradecimiento alguno: mantenerse aparte y, sin embargo, actuar como intermediario; comunicar a la sociedad algo que le es tan esencial como el pan y el agua y, sin embargo, poder hacerlo sólo desde una posición del aislamiento y desapego. La sociedad nunca llegará a comprender y amar al artista, porque nunca llegará a estimar su indiferencia, su así llamada objetividad. Mas el artista debe aprender a amar y comprender a la sociedad que lo rechaza. Debe aceptar tan dura experiencia y apurar, como Sócrates, la copa mortal.

AL DIABLO CON LA CULTURA

¿Cuándo comprenderán los dirigentes revolucionarios que la cultura es un estupefaciente, un opio más adormecedor todavía que la religión? Pues aun cuando fuera cierto que la religión es el opio de los pueblos, es peor envenenarse que envenenar, matarse que matar. ¡Al diablo con la cultura! Con la cultura en cuanto aditamento. Con la cultura que se añade, como si fuera una salsa, para hacer tolerable un manjar rancio y maloliente. (Eric Gill)

En la lengua del culto pueblo heleno no existía el equivalente de la palabra cultura. Los griegos tenían buenos arquitectos, buenos escultores, buenos poetas, así como tenían buenos artesanos y estadistas. Sabían que su manera de vivir era buena y estaban dispuestos a luchar para conservarla. Pero, al parecer, nunca se les ocurrió pensar que poseían un artículo aparte -la cultura-, artículo al que sus académicos podían estampar una marca de fábrica; artículo que seres de superior condición podían adquirir si disponían de tiempo y dinero suficientes; artículo que se podía exportar, como el higo y la aceituna, a los países extranjeros. Ni siquiera llegaba a ser un invisible artículo de exportación; si es que existía, su existencia pasaba inadvertida, pues era algo natural, tan instintivo como el habla, tan involuntario como el color de la piel. No cabe, siquiera, definirlo como subproducto del modo de vivir helénico; era ese modo de vivir.

Fueron los romanos -los primeros grandes capitalistas de Europa- quienes convirtieron la cultura en mercancía. Empezaron por importarla (de Grecia) y luego, autárquicos, lanzaron su marca de fábrica. A medida que iban extendiendo las fronteras del imperio imponían su

cultura a las naciones conquistadas. La cultura romana, la literatura romana, los modales romanos eran el espejo en que se miraban los pueblos recién civilizados. Cuando Ovidio nos dice que un hombre es culto hay ya, implícita en ello, la idea de algo refinado, pulido; de un barniz extendido sobre la superficie de lo que -sin él- hubiera sido tosca humanidad. A un romano refinado como éste, no se le habría ocurrido la idea de que los artesanos de su época fueran capaces de aportar cosa alguna a los más altos valores de la vida. Ni la aportaron tampoco, pues la alfarería romana, por ejemplo, podrá ser culta, pero es tosca y sin gracia.

Se ha dicho que la cultura quedó enterrada durante la Alta Edad Media y que transcurrió mucho tiempo antes de que volviera a aflorar a la superficie. La época siguiente, la Baja Edad Media, sólo tiene parangón con la antigüedad helénica; pero -hecho curioso- tampoco tuvo conciencia de su cultura. Los arquitectos eran capaces de obras; los escultores, albañiles; los ilustradores y los pintores, copistas. Para referirse al arte no existían expresiones del género de “bellas artes”; arte era todo cuanto diera placer a la vista: una catedral, un candelabro, un tablero de ajedrez, una quesera.

Pero la Edad Media llegó a su fin, y con ella, el sistema corporativo y la elaboración de objetos destinados al uso diario. Así, algunos individuos avispados empezaron a apoderarse de ciertas cosas, como las propiedades de la Iglesia, las tierras comunales, los minerales (el oro, sobre todo). Empezaron a fabricar objetos con la finalidad de adquirir más de lo que podían usar, procurando así tener un sobrante que pudieran convertir en oro; y como el oro no servía para comérselo ni para construir casas, lo prestaban a quienes tuvieran necesidad de él, cobrándoles rentas o intereses. De esta manera nació el régimen capitalista y, de su mano, eso que llamamos “cultura”.

El vocablo, en el sentido que hoy se le da, apareció registrado por primera vez en 1510, o sea a los comienzos del capitalismo. Era la época del Renacimiento, época en que la gente instruida -aun la de nuestros días- ve la esencia misma de la cultura. Pero la ruptura final entre ésta y el trabajo se operó sólo en los comienzos del siglo XIX, durante el período de la Revolución Industrial. Mientras los hombres construyeron objetos con las propias manos, sobrevivieron -y fueron eficaces- determinadas maneras de construirlos. Mas cuando empezaron las máquinas a fabricarlos desaparecieron las tradiciones arraigadas en la mente y los músculos del obrero manual.

Por reemplazar esta tradición instintiva, los industriales introdujeron nuevas normas. Podían ser normas de utilidad y baratura, es decir, de lucro; pero como éstas no eran del gusto de la gente sensible, los fabricantes se dieron a hurgar en el pasado, a coleccionar e imitar las cosas buenas que habían construido sus antecesores. A quien poseyera amplio conocimiento de las cosas antiguas se le tenía por hombre de buen gusto, y la suma de los “gustos” de un país formaba la “cultura” de éste. Según la definición de Matthew Arnold, la cultura es “la compenetración con todo lo que de mejor se ha conocido y dicho en el mundo”. Y con Matthew Arnold, el Príncipe Consorte y la Gran Exposición llegamos al punto cimero del culto inglés de la cultura. Al terminar la década 1860, esa conciencia de la propia cultura se tornó demasiado obvia y entramos en un período de decadencia (signado por el prerrafaelismo, el Libro Amarillo, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley), hasta que la primera guerra mundial terminó de derribar el carcomido edificio.

Durante el último cuarto de siglo hemos estado tratando de recoger los pedazos: vinieron las conferencias y las exposiciones, los museos y las galerías de arte, la enseñanza de adultos y los libros baratos... y hasta se creó un Comité Internacional para la Cooperación Intelectual

patrocinado por la Liga de las Naciones. Pero todo ello resultó inútil; tuvo que estallar una segunda guerra mundial para que por fin nos diéramos de bruces con las realidades inherentes a este problema, así como con las relativas a tantos otros.

Cultura democrática *no equivale a democracia más cultura*. Entre los puntos importantes que debo plantear, y sobre el cual deberé seguir insistiendo, figura, en primer término, el siguiente: en una sociedad natural la cultura no constituirá objeto aparte y distinto, un cuerpo de conocimientos que se pueda exponer en los libros y exhibir en los museos, y que el ciudadano pueda asimilar en sus horas de ocio. Precisamente porque no existirá como entidad separada convendría dejar de usar la palabra “cultura”. No necesitaremos en lo futuro, y ahora sólo servirá para oscurecer el asunto de que estamos tratando. La cultura es cosa pretérita; los hombres de mañana no tendrán conciencia de ella.

Los valores a los cuales me refiero en este ensayo -valores a los que damos el nombre de “lo bello”- no fueron inventados en Atenas ni en sitio alguno. Forman parte de la estructura del universo y de la conciencia que de esa estructura tenemos. No analizaré exhaustivamente este punto, pues nos adentraríamos en las oscuras regiones de la filosofía y, por lo demás, yo he escrito ya bastante sobre él en otros libros de índole más especializada. Pero lo que quiero decir, en lenguaje llano, es que no debemos sentir agrado ante el aspecto de ciertas cosas, a menos que nuestros órganos y los sentidos físicos que los rigen estén constituidos de manera tal como para complacerse ante determinadas proporciones, relaciones, ritmos, armonías y demás. Cuando decimos, por ejemplo, que dos colores no armonizan, no estamos expresando una opinión personal; la desagradable impresión que nos causan se funda en una razón científica definida que, sin duda alguna, podría expresarse mediante una fórmula

matemática. Otro ejemplo: cuando el impresor decide utilizar cierto tipo de letra en una página, dejando márgenes de proporciones dadas, confía en su ojo, que le dice, por medio de tensiones musculares, que tal distribución es la justa. Pero, en términos generales, nos percatamos de que ciertas proporciones de la naturaleza (de los cristales, las plantas, la figura humana, etc). “están bien” y los trasladamos -no en forma deliberada, sino instintiva- a los objetos que construimos.

En relación con el tema aquí tratado, eso es todo cuanto necesitamos saber sobre la ciencia de la estética. Existe un orden en la Naturaleza, orden que debe reflejarse en el de la sociedad, no sólo a través de nuestro modo de vivir sino también en nuestra forma de obrar y construir. Si seguimos este orden en todos los aspectos de la vida será ocioso hablar de cultura. La tendremos sin percatarnos de ello.

¿Pero cómo llegaremos a ese orden natural para confeccionar objetos? Tal, el tema de mi ensayo.

Desde luego, no podremos hacerlos en forma natural si nos rodea un ambiente antinatural. Es preciso que estemos bien alimentados y alojados, que contemos con herramientas necesarias y que podamos trabajar tranquilos. O sea, que antes de producir en forma natural debemos implantar el orden natural en el seno de la sociedad. Doy por sentado, a los efectos de este ensayo, que a eso nos referimos todos cuando hablamos de democracia. Pero será baldío hablar de arte democrático o de literatura democrática mientras no estemos en una democracia real.

Setenta años atrás escribió Walt Whitman en sus *Perspectivas Democráticas*:

Con frecuencia hemos escrito la palabra Democracia en letras de molde. Sin embargo, no me cansaré de repetir que el significado real del vocablo está aún dormido, pese a las

resonancias y a las airadas tempestades en que se han ido formando sus sílabas. Es una gran palabra cuya historia no se ha escrito aún, creo yo, porque esa historia está todavía por vivirse.

Sigue siendo una gran palabra y, a despecho de los innúmeros profetas mundanos que la han usado desde los tiempos de Whitman, su significado duerme aún, su historia aún no se ha realizado. Entre los dislates políticos proferidos por el nazifascismo, ninguno más absurdo que el de sostener que el sistema democrático ha sido puesto a prueba y ha fracasado. La democracia ha sido promulgada y se han proclamado sus principios hasta el cansancio; pero en ningún país del mundo se la ha puesto en práctica por más de unos meses. Pues, para su realización plena, precisa de tres condiciones, y a menos que estas tres condiciones se cumplan no puede decirse que la democracia exista. Para demostrar que en los tiempos modernos nunca existió, basta enumerar dichas condiciones. Helas aquí:

La primera, consiste en que *toda la producción esté destinada al uso y no al lucro.*

La segunda, en que *cada cual produzca según sus capacidades y reciba según sus necesidades.*

La tercera, en que *los trabajadores de cada industria tengan la propiedad y ejerzan la dirección colectiva de la misma.*

No me corresponde defender aquí la concepción de la democracia sobre la cual se fundan estas tres condiciones. Diré, no obstante, que es la concepción clásica, la que han desarrollado sus filósofos -Rousseau, Jefferson, Lincoln, Proudhon, Ruskin, Marx, Morris, Kropotkin- y todos cuantos han sido demócratas con el corazón al par que con la cabeza. Procuero demostrar aquí que los valores más elevados de la vida -el equivalente de la civilización griega o de la medieval- únicamente podrán realizarse si por democracia

entendemos una forma de sociedad donde se cumplan esas tres condiciones.

Creo que hay consenso general en cuanto a que la producción de objetos para el uso y no para el lucro constituye la doctrina económica fundamental del socialismo. Los enemigos de éste podrán replicar que sólo un chiflado dejaría de tener en cuenta las necesidades del pueblo. Pero eso significa no haber comprendido la aseveración anterior. Los capitalistas, por supuesto, producen para el uso, y en ocasiones inventan usos para los cuales producir; crean la demanda, según su vocabulario. Empleando métodos de producción intensivos y valiéndose de la publicidad han llevado el aparato productivo a niveles inusitados, y puede decirse que, hasta cierto punto, la humanidad se ha beneficiado con la plétora resultante de ello. Pero, desgraciadamente, el capitalismo no ha sabido dar al consumidor la capacidad adquisitiva que le permita absorber dicha plétora; sólo ha sido capaz de crear diversos métodos orientados a evitarla.

El capitalismo puede producir bienes, aun cuando no sepa colocarlos. Mas, ¿qué clase de bienes? Aquí es donde deberemos aplicar nuestro criterio estético. Observemos, primero, que la calidad de los artículos producidos con tanta abundancia varía enormemente. Tomemos cualquiera de ellos -ya sean alfombras o sillas, casas o ropas, cigarrillos o salchichas- y veremos que los hay, no de una, sino de treinta calidades diferentes; que éstas van desde un ápice de excelencia hasta el último peldaño de lo barato y lo ordinario. Y, como en toda estructura piramidal, la base es enormemente mayor que el vértice.

Tomemos por caso la silla en que estás sentado mientras lees este libro. El mueble puede ser una de las tres cosas siguientes: 1) Una silla bien hecha que heredaste de tu bisabuela; 2) Una silla bien hecha que compraste en una mueblería de lujo; 3) Una silla cualquiera, incómoda, algo desvencijada por el mucho uso y la calidad mediocre: en

fin, lo mejor que has podido conseguir, dados tus recursos. (Hay otras categorías secundarias; por ejemplo: una silla cara e incómoda; o los asientos, pasablemente cómodos, de los vehículos públicos).

La producción con fines de lucro significa que el capitalista ha de lanzar al mercado sillas que satisfagan a todos los bolsillos, sin tener en cuenta la comodidad, la apariencia ni la duración. Y como la silla entrará en competencia con otros artículos -alfombras, relojes, máquinas de coser-, ha de ser lo más barato posible, aun dentro del bajo nivel de poder adquisitivo al cual trata de llegar. Por ello el capitalista se ve obligado a usar materiales de calidad cada vez más baja, a emplear madera ordinaria -y en cantidad escasa-, muebles ordinarios, telas de tapicería igualmente ordinarias. Debe crear un diseño cuya producción resulte barata y sea de colocación fácil, para lo cual ha de disimular la ordinariedad del material con barnices, chapeados y recursos por el estilo. Aun cuando se proponga actuar en el mercado de lujo deberá tener en cuenta el margen de ganancia; y como la amplitud de dicho mercado disminuye y las posibilidades de la producción en masa se restringen, le es preciso aumentar ese margen. O sea, que deberá aumentar la diferencia entre el valor intrínseco de los materiales utilizados y el precio que se cobra al consumidor. En consecuencia, los subterfugios necesarios para ocultar esa diferencia tendrán que ser más rebuscados.

Es entonces cuando el capitalista tiene que poner, entre otras cosas, un poco de cultura. Ello se logra mediante unas patas de mesa torneadas a la manera de Chippendale, unas volutas de *papier maché* y unas incrustaciones de madreperla. En casos extremos deberá “trabajar” el mueble; es decir, encargar a un ebanista que le ponga tantos clavos y tornillos que el mueble tenga aspecto de “antiguo”.

En eso consiste la producción con fines de lucro. Al hablar de producción destinada al uso nos referimos a un sistema que sólo atiende a dos cosas: la función y su

cumplimiento. ¿Qué quieres una silla para repantigarte con comodidad? Muy bien: nos pondremos a buscar los ángulos en que tus miembros puedan posarse a sus anchas. Luego estudiaremos los materiales más apropiados para la construcción de esa silla, teniendo en cuenta no sólo el fin al cual ha de servir sino también los otros muebles que la acompañarán en la habitación. Entonces, y sólo entonces, diseñaremos una silla que llene todos esos requisitos. Por último, nos pondremos a construirla en trueque por la labor que -mientras construíamos nosotros el mueble- realizabas tú en bien de la colectividad al ejecutar tu actividad habitual.

Éste es el proceso económico propio del socialismo. Pero, se dirá, ¿qué tiene ello que ver con el tema de este libro: los valores espirituales, la belleza y cosas por el estilo? Hemos construido una silla cómoda y de buena calidad. Conformes. Mas, ¿es esto una obra de arte? De acuerdo con mi concepto del arte, sí. Si se ha hecho un objeto con buenos materiales, con el diseño apropiado, que cumple cabalmente su función, no hay por qué preocuparnos del valor estético: dicho objeto, *automáticamente*, constituye una obra de arte. La adecuación a la función es la definición actual de esa cualidad eterna a la que damos el nombre de belleza, y la adecuación a la función es el resultado inevitable de la economía encauzada hacia el uso y no hacia el lucro.

Observemos, de paso, que cuando el sistema de lucro se ve obligado a dar prioridad a la función -como sucede en la fabricación de aviones y de automóviles de carrera- produce también, inevitablemente, una obra de arte. Mas lo que debemos preguntarnos es: ¿por qué todas las cosas producidas bajo el capitalismo no son bellas como los aeroplanos y los automóviles de carrera?

La segunda condición necesaria para la existencia de la democracia se encuentra expresada en la proposición marxista: “De cada uno según sus posibilidades y a cada uno según sus necesidades”.

Esta condición se halla estrechamente ligada a la anterior. Tomemos, en primer lugar, la cuestión de la capacidad. El sistema de producción dirigido al lucro hace que el hombre se subordine al empleo. Burdamente clasifica a los individuos según su capacidad; es decir que los utiliza mientras cumplan su tarea con eficiencia, y sólo mientras haya trabajo disponible. Rara vez se pregunta si a determinada persona le vendría mejor otra tarea, y le da poca o ninguna oportunidad de comprobar si en esa otra es capaz de actuar con mayor competencia. Al capitalismo sólo le interesa la mano de obra (el elemento generador de energía), emparejándola así con el vapor y la electricidad. Y como el costo de ese elemento ha de calcularse en relación con la posible ganancia, hace cuanto está en su poder para bajar dicho costo.

Una de las formas que permiten bajarlo consiste en aumentar la cantidad de trabajo por unidad-hombre. El capitalismo (y también el socialismo estatal a la manera rusa) aplica el elemento tiempo en el cálculo de los resultados. El as de los remachadores es el que pone el mayor número de remaches en un tiempo dado. El as de los mineros es el que palea la mayor cantidad de carbón en un tiempo dado. Este criterio, basado en la velocidad, se extiende a todas las formas de producción y está siempre reñido con el criterio que tiene por norte la calidad. Cuando el trabajo se torna puramente mecánico, puede estar ausente la calidad. Un remachador puede ser, a la vez, rápido y diestro; pero si la labor exige gran destreza, cuidado o reflexión, la calidad mermará en proporción inversa a la rapidez de la ejecución. Ello se aplica no solamente al trabajo “artístico” -como, por ejemplo, la pintura y la escultura- sino también al trabajo “práctico”, como puede ser el de arar la tierra o pulir los cilindros de un motor de avión.

Podríamos reemplazar el “de cada uno según su capacidad” por otra frase ya familiar: “igualdad de oportunidades”. En una sociedad natural deberá