EDUARDO SUBIRATS

La cultura como obra de arte total*

LA ANALOGÍA entre la obra artística y la producción tecno-científica del mundo como simulacro pone de manifiesto todavía otros aspectos importantes de la cultura moderna. Al fin y al cabo, el simulacro no solamente es heredero de la dimensión ontológica de la obra de arte, su consitución como una realidad autónoma más consistente e intensamente real que la realidad misma. Es también una obra de arte en cuanto al proceso de su formación, así como de su significado social. Que el mundo se convierte en simulacro medial o tecno-científico, quiere decir que la realidad del mundo objetivo, tal como la experimentamos a la vez subjetiva y colectivamente, ha sido creada, compuesta o programada como una gran obra de arte colectiva, absoluta y universal: una obra de arte total.

Pero quizás sea más ilustrativa, a este respecto, una experiencia, más ligada aparentemente a las técnicas modernas de psicoterapia que al arte drámico, que comenzar este capítulo con la propia teoría de la ópera total de Wagner. El psiquiatra austríaco Moreno cuenta, en alguno de sus tratados de psicología, una interesante experiencia de psicoterapia colectiva. Su escenario real tuvo lugar en la ciudad de Viena, los días que siguieron a la Primera Guerra Mundial. En su informe, el científico destaca un hecho fundamental: los moradores de la ciudad estaban espiritualmente extenuados y el orden social se encontraba arruinado.

En este marco social, conflictivo y problemático, Moreno ingenió una situación particular. Alquiló un teatro metropolitano, y tal fecha y tal hora convocó en él a un nutrido público de cono-

* Capítulo III de la obra *La cultura como espectáculo*, de próxima aparición en Editorial Anthropos, Barcelona.

cidos y curiosos. En el teatro en cuestión no había, sin embargo, nada que representar. El escenario estaba solemnemente vacío. El propio Moreno, que hacía las veces de director de la insólita escena, no sabía a ciencia cierta lo que podía esperar de su experimento, ni del inquieto público.

Por lo demás, su intervención fue mínima. Dispuso un improvisado trono en el centro del tablado y, mediando muy pocas explicaciones, invitó a la audiencia a que ascendiese al escenario, tomara por momentos posesión de aquel trono y, desde sus alturas, dispusiera como un monarca imaginario de los destinos de la ciudad. Podemos representarnos el sentimiento de estupefacción que debió apoderarse de la audiencia, la cual no debía estar acostumbrada en aquellos tiempos a semejantes experiencias de un teatro vanguardista. Pero cabe suponer que, unos primero, luego otros, todos fueron cediendo paulatinamente a la real tentación de aquel poder imaginario.

Muchos se sentaron en el trono de monarca recitante y, durante algunos minutos, cada cual soñaba despierto su nuevo papel trascendental, lo mismo que en los Autos del barroco español. Pero bastaba aquel abrir y cerrar de ojos para que la pequeña representación derivase en gran espectáculo. En instantes, el ciudadano particular se sentía crecer como tribuno despótico, monarca omnisciente o legislador absoluto. Como tal, disponía cambios institucionales, decretaba leyes, ordenaba trabajos, organizaba el orden y la vida de la comunidad. La reacción del público convertido en vasallos, tampoco se hacía esperar. Vociferaban unos, protestaban otros, aclamaban unos terceros, y todo debía respirar a pasiones encendidas, conflictos y descontento. Al cabo de la función los monarcas de la imaginación se desengañaban de su empeño, lo mismo que el Segismundo de Calderón. Y la audiencia, de acuerdo con el testimonio de Moreno, aprendió de la improvisada representación que el mundo, al fin y al cabo, no se podía gobernar.

Tan bella anécdota resulta edificante desde una cierta perspectiva moral. Desde el punto de vista del simulacro muestra, sin embargo, un nexo más elemental. El drama de Moreno es una duplicación escénica que, por lo demás, su teoría del psicodrama no permite definir solamente como obra de la espontaneidad colectiva. Luego, a lo largo de su representación, el sujeto colectivo contempla su propia realidad existencial o social a través de su

identificación con el espectáculo. Ya no son, al final de la función, hombres y mujeres derrotados por la barbarie, los engaños de la política y la desesperación social. Son los propios espectadores de esta realidad, y han aprendido que no existe otro destino que el de aquella deprimente representación de su nulidad.

Luego, Moreno trasplantó este modelo fundamental a cualesquiera situaciones críticas de la vida real: en los conflictos familiares o laborales, en la escuela y en el manicomio. Su fundamental función terapéutica, por cierto, tiene que ver también con el significado emocional del simulacro medial. Moreno lo llama catarsis. Podría confundirse este concepto con su valor estético en la tragedia clásica, como lo quería el psiquiatra. Su significado, sin embargo, esta desposeído de la dimensión estética de la experiencia humana de lo real. Catarsis significa, en el contexto del psicodrama, la neutralización emocional de una situación real a partir de su duplicación en el simulacro dramático, y de la nueva identidad subjetiva, esto es espectacular, que de aquella situación dramática se desprende. Y aunque en la práctica las situaciones ideales elegidas para estos experimentos provenían de conflictos concretos, su modelo funcional es asimismo hábil para cualquier experiencia humana de placer, belleza o felicidad. La reduplicación artificial, técnicamente concertada, de la vida, y la relación del sujeto individual respecto a ello como espectador de su propia réplica escénica, permitía crear las condiciones de la neutralización espectacular de sus intensidades emocionales, la igualación fantasmal de todos los contenidos, diferencias y conflictos de una situación real, y asumir su propia transustanciación en espectáculo como su liberación efectiva.

Por lo demás, Moreno figura como uno de los padres de la moderna psicología del "rol". Resulta curioso leer en las páginas de este científico la ingenuidad genial de su descubrimiento: trasladar un concepto elemental proveniente del teatro, la representación del papel, a una categoría nuclear de la psicología científica. Bajo el concepto de "rol" la moderna psicología cierra la concepción del alma humana como la representación dramática de un sujeto individual en la unidad trascendental del Yo con las normas culturalmente definidas de la acción social. Es la concepción del sujeto como simulacro, el cual es definido a su vez terapéuticamente como liberación acabada de sus tensiones

históricas, sociales y espirituales en el escenario normalizado de la sesión psicodramática.

Con anterioridad a que esta técnica de la liberación humana fuera inventada, la teoría crítica había descubierto, sin embargo, su pequeño secreto. No me parece por eso innecesario citar, aunque sólo sea brevemente, el recuerdo de los más bellos pasajes analíticos que Simmel hizo de las formas de vida cotidiana en la moderna metrópolis industrial. Allí la infinita multiplicación de los contactos humanos, su anonimidad, la complejidad de las relaciones sociales, los rigores de la competitividad entre las personas, y el principio formal de eficiencia económica o técnica, obligan a una racionalización de la conducta, a una definición precisa y calculada de las formas de presentación de la persona, y a un principio de economía de los intercambios emocionales. El hombre metropolitano tiene que controlar su interacción social como el actor que interpreta su personaje, porque de la eficacia técnica de su escenificación depende también el equilibrio de su economía emocional, su funcionalidad social y la preservación de su identidad. La relación ética, o incluso los vínculos estéticos de cordialidad, o la propia estructura de un reconocimiento entero resultan, cuando menos, aventuras peligrosas en este universo urbano, y en su lugar, el hombre moderno se reduplica como el espectáculo de sí mismo, que organiza y desenvuelve, a su vez, con arreglo al mismo principio de fría calculabilidad y de racionalidad formal con que resuelve sus negocios. Y no es ininteresante subrayar en este contexto que el propio Simmel desentraña esta reproducción del Yo como simulacro social como la consecuencia lógica de la determinación espectacular de la existencia bajo el principio constitutivo del dinero. El hombre moderno de las metrópolis industriales es definido por ello como personalidad sin carácter, como un yo vacío, como la pura sustancia cerebral o el principio trascendental de la organización abstracta del mundo bajo el principio de su reducción monetaria al cálculo: como un simulacro del simulacro.

Pero la duplicación psicodramática de la persona sólo muestra un lado de la producción de la cultura como simulacro: sólo su necesidad subjetiva, así como el papel terapéutico, o en un sentido más estricto, neutralizador e igualador que entraña sobre la realidad alienada de la existencia individual y su acción social. La producción del simulacro tecno-cultural parte, al mismo

tiempo, de una perspectiva global sobre la sociedad moderna, sobre su realidad alienada o escindida, y el proyecto artístico de su superación a través de su reduplicación en la obra de arte total.

La idea elemental de la obra de arte total ya se configuró en la ópera wagneriana como una tentativa de superación de la especialización y división de las artes, de la separación entre la provincia de lo estético y la existencia real, y como una crítica de los valores alienantes de la reproducción industrial. Algo muy esencial de aquella concepción romántica de la sociedad y de la vida como una creación poética subyace a esta utopía social de la ópera moderna. La teoría schilleriana de la educación estética, la utopía del papel civilizador del arte debida a Schinkel, la idea que Herder y Hegel desarrollaron de la formación cultural como una creación artística, la propia concepción de los orígenes de la historia en la poesía que distinguió la filosofía de Vico, renacía en la resacralización wagneriana de la ópera como espectáculo integrador de todas las artes y de la propia historia de la civilización en ellas.

Pero el ideal de la obra de arte total no había de echar firmes raíces en el suelo europeo hasta la crisis social en torno a la Primera Guerra Mundial. El desarrollo de las metrópolis industriales había borrado en cierta manera del panorama cultural de comienzos del siglo XX el ideal romántico y revolucionario de una formación artística de la sociedad y el individuo. Los pioneros de la arquitectura moderna, como Taut, Gropius o Le Corbusier, coincidían en sus pronósticos negativos sobre los conflictos sociales del industrialismo, la desolación material y estética de las ciudades, la liquidación de los valores éticos y religiosos de las comunidades históricas, y en ocasiones arrojaron las visiones más pesimistas sobre los páramos industriales de la alienación y la miseria social. Taut describió, lo mismo que Kandinsky, bellas alegorías apocalípticas con el final de la metrópolis por tema literario de fondo. Le Corbusier llama la atención sobre los peligros de un colapso social, psicológico y económico que la evolución desenfrenada y caótica del industrialismo señalaban para el futuro de las ciudades modernas y su cultura. Gropius definió las metrópolis industriales como infiernos de asfalto y cemento. Fritz Lang y Georg Kaiser estilizaron poéticamente las visiones angustiantes de magalópolis apocalípticas.

Las experiencias revolucionarias del arte moderno, desde Ruskin hasta el Bauhaus, y no en último lugar bajo el tenor espiritualista que distinguió la vanguardia expresionista, retomaron, frente a las visiones del ocaso de la civilización, aquel ideal a la vez social y estético bajo una figura más idónea con respecto a las exigencias sociales, y a las posibilidades económicas y tecnológicas de la sociedad industrial. La utopía romántica de la obra de arte total aportaba para los experimentos innovadores del nuevo arte y el nuevo estilo una alternativa programática eficaz. Primero en cuanto que una concepción global del arte capaz de integrar los conflictos de la sociedad y de configurar soluciones asimismo sociales al unísono con los impulsos revolucionarios de entreguerras. En segundo lugar como una concepción de la forma, del estilo y de la propia configuración social capaz de superar la división y especialización de las artes que a la postre las condenaba a un estéril esteticismo. Por último, en la medida en que era capaz de articular esta síntesis artística y social con las capacidades tecnológicas del industrialismo moderno.

Artistas del período expresionista, como Taut y Poelzig, formularon la conciencia de esta crisis y su necesaria solución artística con el espíritu más radical: sólo esta integración global de las artes permitía una esperanza histórica más allá de los signos de decadencia cultural y la barbarie del maquinismo industrial.

La utopía revolucionaria de una obra de arte total sufrió, sin embargo, a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, una doble transformación, que básicamente definieron, por una parte, el funcionalismo, como reduccionismo tecnocrático de la utopía artística de la modernidad, y, en segundo lugar, la doctrina nacional-socialista del poder como representación artística total. Ambas corrientes de la cultura contemporánea expresaron, cada cual en un sentido diferente, las últimas consecuencias lógicas del ideal artístico de la cultura.

El funcionalismo adoptó como principio último, al mismo tiempo de la definición programática del estilo y de la función socializadora del arte, un principio de racionalidad formal técnico-económica. Nadie mejor que Loos, o los portavoces del neoplasticismo, formularon la unidad del nuevo arte y la transformación revolucionaria de la sociedad industrial bajo el imperativo definitivo de la producción industrial y la racionalidad.

dad formal que le es inherente. A su vez, el nacional-socialismo, a través de obras tan representativas y tan actuales como las del arquitecto Speer, formuló el proyecto de un sistema de dominación política y social cuyo instrumento era, precisamente, la construcción total de la sociedad, desde la organización industrial de las masas a través de la arquitectura y el urbanismo, hasta la movilización medial de los símbolos y de las fibras más íntimas de la sensibilidad subjetiva con ellos, como una monumental obra de arte o una obra de arte real.

Las afinidades históricas y teóricas entre ambas concepciones programáticas de la obra de arte total —una tesis que desagradó a la historiografía en la medida en que le compromete a una visión crítica de la historia contemporánea— no son, sin embargo tan interesantes como el fundamento común de las que ambas parten, y sus consecuencias totalitarias desde el punto de vista de la organización global de la existencia humana. Las citas de la estética nacional-socialista son más bien rutilantes. Las arquitecturas nocturnas de las paradas militares constituyeron nunca superados, aunque sí olvidados, espectáculos a gran escala en que la ingeniería, la arquitectura, la música y la disciplina militar, los mitos y la vida humana se concertaban en una unidad estética que proyectaba efectivamente el poder político e industrial a la escala infinita y sublime de una civilización de dimensiones cósmicas. La concepción de aquellas efemérides obedecía al ideal clásico de una cerrada composición artística realizada a partir del material humano y del mundo, en la que nada, ni las emociones más secretas, ni los destinos de una historia milenaria, escapaba a la unidad formal de un estilo, que era, al mismo tiempo, un lenguaje simbólico, un principio formal de la organización de la vida y un proyecto total de dominación tecnológica y política.

La estética funcionalista adoptó figuras menos brillantes del espectáculo de la cultura, la historia y la vida, y, por consiguiente, ni su análisis ni su crítica resultan tan transparentes. Y no obstante, algunos de sus postulados programáticos son lo suficientemente explícitos en cuanto a sus consecuencias sociales totalitarias. Los manifiestos programáticos del neoplasticismo y del purismo defendieron una estética de valores formales racionales y absolutos. Ambos, como ilustran bastantes escritos de Oud o Le Corbusier, concibieron el sistema de las nuevas categorías estéticas racionales como la síntesis cumplida de la forma

artística y el principio formal exigido por las técnicas de reproducción industrial. La unidad del maquinismo y el nuevo estilo artístico recorre, por lo demás, la totalidad de las experiencias vanguardistas desarrolladas desde Loos y el Bauhaus.

Pero el nuevo arte moderno no agotó la exploración de sus posibilidades en el ámbito experimental del estilo industrial. Las revolucionarias categorías del racionalismo estético promulgado por el funcionalismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el arte concreto y tantas otras corrientes afines, se abocaron radicalmente a lo que se llamó la construcción de una nueva realidad. Mondrian fue el primero y, sin duda alguna, el exponente más entusiasta de esta confluencia del diseño industrial, la estética racionalista y el ideario de una obra de arte total, es decir, de una teoría de la composición formal concebida y realizada como proyecto de transformación social, de organización de la vida individual y colectiva, como un nuevo sistema de valores éticos y sociales, y como el sistema de una civilización nueva concebida como un todo.

Las dimensiones efectivas de lo que sólo ayer eran las utopías del mañana son de por sí lo suficientemente elocuentes en los propios programas urbanísticos del neoplasticismo, de Hilbersheimer o Le Corbusier. Las ciudades realmente construidas de acuerdo con estos principios, y que hoy se extienden en las periferias de todas las megalópolis industriales, son testimonios del carácter normativo total de la nueva arquitectura sobre la vida humana. Nada en ellas, de la vida privada hasta al trabajo, de la comunicación intersubjetiva a las mismas imágenes de felicidad, escapa al principio compositivo de un escenario a escala masiva y con arreglo a un criterio formal de racionalidad funcional. Son obras de arte plenamente integradas en la sociedad, concebida como material humano de su programación absoluta de la vida.

Sin duda alguna, las vanguardias artísticas y arquitectónicas concibieron el nuevo papel normativo, organizador y sobreterminante de la nueva estética como una utopía social de signo emancipador. En el contexto de la sociedad europea de entreguerras, destruida moral y materialmente por los efectos de la guerra y las sacudidas de los movimientos revolucionarios, la organización tecnológica y racional de la vida abría las puertas del futuro histórico bajo un signo esperanzador. En este sentido las grandes utopías, a un tiempo arquitectónicas, estilísticas y civili-

zatorias, que desarrollaron pioneros de la cultura moderna como Gropius, Hilbersheimer o Le Corbusier, pueden concebirse como psicodramas a gran escala, en que la vida humana paga su programada felicidad funcional, al precio de su transformación en marionetas de una fabulosa quimera artístico-total. Sólo el contexto histórico de la crisis de la sociedad industrial de comienzos de siglo podía conferirle este significado positivo de felicidad cumplida en un orden definitivamente racionalizado, no los principios intrínsecos a la utopía total de la obra de arte como principio programador de la sociedad.

Y aunque los modelos específicos de organización integral de la vida social a partir de los postulados de un estilo racional y absoluto (Mondrian), los ideales del maquinismo y de la organización industrial de las masas (futurismo) o las mismas concepciones heroicas de un poder cósmico resulten hoy obsoletas, e incluso superadas, en virtud de las nuevas y más radicales normas epistemológicas, mediales y tecno-industriales de la organización total de la existencia, o por los múltiples reformismos historicistas, humanistas o regionalistas, arropados bajo el aleatorio movimiento del post-modernismo, su principio rector permanece idéntico.

La crítica humanista de la arquitectura moderna ha llamado la atención, en efecto, sobre algunos aspectos notorios de los nuevos páramos suburbanos de hormigón y acero. Ya no son los paisajes de la miseria industrial del siglo XIX los que hieren la sensibilidad social de las postrimerías de la sociedad industrial. Es la frialdad y la absoluta ausencia de atributos que distingue la construcción de espacios funcionales, y la consiguiente falta de toda identidad, ya sea histórica, cultural o simplemente visual, la que ha generado ya nuevas y más violentas formas de desintegración social. En consecuencia, el revisionismo postmoderno ha inaugurado la reprogramación terapéutica y compensatoria de identidades sociales, paisajísticas o culturales, la implantación compulsoria de símbolos de identificación o la creación de espacios alternativos de comunicación. El punto de partida de semejantes revisiones de la utopía artística moderna sigue, sin embargo, incólume. Se instituye el simulacro técnicamente reproducido de identidades pasadas, de microclimas sociales o de formas de vida tradicionales como un nuevo sistema simbólico artificial, bajo el presupuesto común de la organización total de

la vida a través de los medios técnicos de la producción industrial de la cultura.

El espectáculo político, por otra parte, tampoco frecuenta los grandes escenarios de masas, ni enarbola heroicos símbolos estéticos, ni hace temblar la tierra ante la magnitud sublime de los instrumentos de su dominación cósmica. El concepto de masa, en la sociedad tardo-industrial, ha sufrido una modificación tan aparente como el de la vida privada y sus símbolos. El simulacro cultural de los medios de comunicación ha generado nuevos sistemas de socialización y modificación de la conducta. No es preciso encapsular al sujeto individual en unidades de habitación mínima, ni garantizar su integración social con desfiles de millones bajo el espectacular entusiasmo de mitos e ideologías sonoras. En la silenciosa soledad que contemplan las pantallas la existencia individual no es menos dueña de sí misma, ni su tiempo y su espacio están peor programados por la unidad compositiva que define el medio, ni su integración social e histórica es menos espectacular que en los rituales primitivos de las concentraciones de las masas tradicionales. Como espectador, el hombre contemporáneo sigue siendo la misma criatura del espectáculo de la historia y de sus valores simbólicos que ya fue en su calidad de existente minimalizado por las condiciones racionalizadas de la habitación industrial, o como sujeto heroico de las hordas y falanges que el nacional-socialismo movilizaba como vanguardia de la reorganización a la vez estética e industrial de la cultura.

Sólo que en la vacía sucesión de las imágenes mediales hallará la plenitud de su tiempo vivido, encontrará una suerte de felicidad en las descargas emocionales que los sistemas técnicos de comunicación garantizan para perpetuación de su inanidad, y se sentirá parte integrante del mundo al identificarse con la ficción programada de su simulacro. El mismo principio estético diseña íntegramente su percepción sensorial y la organización material de su existencia, y pone ante su mirada la unidad cerrada de la conciencia y la historia, convertida en espectáculo y en destino. Pero el hombre moderno aplaudirá finalmente la composición medial del mundo si en su acabamiento estético le ofrece los símbolos necesarios para la autosatisfacción de su existencia encerrada en el solo ejercicio de la espectación. A fin de cuentas el espectáculo es más gratificador que la independencia del juicio,

la experiencia de los conflictos del mundo y la conciencia de la propia irrealidad interior.

Maravilloso milagro del espectáculo. Duplica la realidad más desesperada del mundo en una composición artística universal, y convierte su irrealidad en el principio de una autorealización contemplativa del sujeto humano. Su liquidación cognitiva como experiencia de sí y de las cosas se transforma en la premisa de su libertad. Su vida industrialmente programada se revela ante sí mismo y ante todos como una perfecta creación artística. Pues en esto consiste el mágico poder del simulacro: suplantar la existencia escindida del hombre moderno, su conciencia negativa, sus visiones de desamparo y las esperanzas de felicidad que sólo de ellas nacen, por su réplica artificial, a la vez artística y tecnológica e industrial, y configurar el espectáculo de su vida, de la sociedad o la cultura como la única alternativa de sobrevivencia, y la única posibilidad de su devenir histórico, y cerrar por ende la performatización integral del mundo como reino realizado de la creación artística y cumplimiento de la libertad.