

12

2

TEORIA

THEODOR W. ADORNO

DISCURSO SOBRE LÍRICA Y SOCIEDAD

Tanto "Discurso sobre lírica y sociedad" como "El artista como lugarteniente" están extraídos de *Notas de literatura* (Ariel, Barcelona, 1962. Traducción de M. Sacristán). El primero de estos artículos tuvo originalmente la forma de una conferencia para la emisora RIAS Berlin. Tras haber sido revisada varias veces fue publicada en 1957 en *Akzente*. "El artista como lugarteniente" también fue, en un primer momento, una conferencia y fue emitida por la Bayerischer Rundfunk para luego ser publicada en el *Merkur*, VII, 1953, II.

Los textos restantes son párrafos pertenecientes a diferentes capítulos de la *Teoría Estética* (Taurus, Barcelona, 1986. Traducción de F. Riaza). Aprovechando la naturaleza fragmentaria del libro y considerando, además, el hecho de que los segmentos que lo componen no hayan encontrado su orden definitivo debido a la muerte de Adorno, los textos han sido dispuestos obedeciendo a un recorrido de lectura particular: esta secuencia no coincide con la disposición "original" de los editores.

DISCURSO SOBRE LIRICA Y SOCIEDAD

Ante el anuncio de una conferencia acerca de lírica y sociedad muchos de ustedes se sentirán inquietos. Esperarán una consideración sociológica de esas que pueden pegarse a voluntad a cualquier objeto, del mismo modo que hace cincuenta años se inventaban psicologías —y, hace treinta, fenomenologías— de todas las cosas imaginables. Sentirán además la sospecha de que la discusión de las condiciones bajo las cuales nacen las formaciones líricas y las condiciones de su efecto va a situarse petulantemente en el lugar de la experiencia de las formaciones mismas; la sospecha de que subsunciones y relaciones repriman la percepción comprensiva de la verdad o no verdad del objeto. Irritará a ustedes que un intelectual se haga culpable de lo que Hegel reprochó al "intelecto fomal", a saber, que contemplando desde arriba el todo, se encuentra por encima de la existencia individual de que habla, o sea, que no la ve, sino que sólo la etiqueta. Lo penoso de un tal proceder les resultará especialmente perceptible en la lírica. Lo más tierno, lo más frágil, va a ser hollado, puesto precisamente en el torbellino del que, al menos en el ideal del sentido tradicional de la lírica, quiere mantenerse intocado. Una esfera de expresión que tiene precisamente su esencia en no reconocer o en superar con el *puñal* de la distancia — como ocurre en Baudelaire o en Nietzsche — la persocialización, va a ser arrogantemente convertida, por el tipo de consideración que esperan, en lo contrario precisamente de lo que ella se sabe ser. ¿Puede hablar, preguntarán ustedes, de lírica y sociedad un hombre que no carezca de musas?

No puede, evidentemente, hacerse frente a esa sospecha sino

absteniéndose de abusar de las formaciones líricas como objetos de demostración de tesis sociológicas y consiguiendo que su referencia a lo social descubra en ellas mismas algo esencial, algo del fundamento de su cualidad. La referencia a lo social no debe apartar de la obra de arte, sino introducir más profundamente en ella. Ahora bien: la más simple reflexión basta para mostrar que esa profundización debe precisamente esperarse. Pues el contenido de un poema no es meramente la expresión de mociones y experiencias individuales. Sino que éstas no llegan a ser nunca artísticas a menos que cobren participación en lo general por medio, precisamente, de la especificación que es su estético tomar forma. No se trata de que lo que expresa el poema lírico tenga que ser directamente lo vivido por todos. Su generalidad no es una *volonté de tous*, no es una universalidad de la mera comunicación de lo que los demás no pueden concretamente comunicar, sino que la inmersión en lo individuado alza al poema lírico hasta lo general por el procedimiento de poner de manifiesto algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido, anticipando así espiritualmente algo de una situación en la cual ninguna mala generalidad, que es profundísima particularidad, encadenará a lo otro, a lo humano. El poema lírico espera lo general de la individuación más sin reservas. Y la lírica tiene su riesgo característico en el hecho de que su principio de individuación no garantiza nunca la generación de algo constrictivo y auténtico. La lírica no tiene poder ninguno contra el riesgo de quedarse aherrajada en la accidentalidad de la mera existencia escindida.

Pero esa generalidad del contenido lírico es esencialmente social. Sólo entiende lo que dice el poema aquel que percibe en la soledad del mismo la voz de la humanidad; aún más: incluso la soledad misma de la palabra lírica está predibujada por la sociedad individualista y finalmente atomística, del mismo modo que, a la inversa, su constricción general vive de la densidad de su individuación. Por eso el pensamiento dirigido a la obra de arte está autorizado y obligado a preguntarse concretamente por el contenido social y a no contentarse con el vago sentimiento de un algo general y comprensivo. Una tal determinación del pensamiento no es una reflexión extraña al arte y externa, sino que resulta exigida por toda formación lingüística. El material propio de ésta, los conceptos, no se agotan en la mera intui-

ción. Para poder ser contemplados estéticamente exigen siempre ser pensados, y el pensamiento, una vez puesto en marcha por el poema, no puede detenerse cuando lo ordene aquél. Pero según esto, el pensamiento en cuestión, la interpretación social de la lírica, como de toda obra de arte en general, no debe atender sin mediación a la llamada posición social o a la situación de intereses de las obras y aún menos de sus autores. Más bien tiene que precisar el pensamiento cómo aparece en la obra de arte el todo de una sociedad como unidad en sí misma contradictoria; en qué límites queda la obra de arte por razón de la sociedad, y en qué rebasa esos límites. Usando el lenguaje de los filósofos, el procedimiento debe ser inmanente. Los conceptos sociales no deben añadirse desde afuera a las formaciones artísticas, sino que deben ser conseguidos mediante la consideración exacta de éstas. La frase de Goethe en sus *Maximen und Reflexionen*, según la cual no posees lo que no entiendes, no se aplica sólo a la relación estética con la obra de arte, sino también a la teoría estética: nada que no esté en las obras, que no sea parte de su propia forma, legítima la decisión acerca de lo que el contenido de ellas, lo poetizado mismo, representa socialmente. Determinar esto exige ciertamente tanto un saber de la interioridad de la obra de arte cuanto de la sociedad que le es externa. Pero este saber no es constructivo más que cuando se redescubre a sí mismo en el puro entregarse a la cosa. Sobre todo es necesaria la vigilancia contra el concepto de ideología, hoy día extendido hasta lo insostenible. Pues ideología es "no verdad", conciencia falsa, mentira. Ella se revela en el fracaso de las obras de arte, su falsedad en sí, y es blanco de la crítica. Cuando en cambio se trata de grandes obras de arte que tienen su ser en el dar forma, y con ello en una reconciliación tendencial de las contradicciones básicas de la existencia real, acusarlas de ser ideología, no es sólo una injusticia a su propio contenido de verdad, sino, además, una falsificación del concepto de ideología. Este concepto no afirma que todo espíritu sea exclusivamente capaz de disfrazar de generales en determinados hombres determinados intereses particulares, sino que se propone desenmascarar el espíritu decididamente falso y concebirlo al mismo tiempo en su necesidad. Pero las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología. Lo quieran o no, su consecu-

ción, su éxito como tales obras de arte, las lleva más allá de la conciencia falsa.

Permítaseme enlazar con su propia desconfianza. Ustedes conciben la lírica como algo contrapuesto a la sociedad, como algo plenamente individual. Su afectividad se aferra además a que así debe seguir siendo, a que la expresión lírica, sustraída a la gravedad objetiva, conjure la imagen de una vida libre de la coerción de la práctica dominante, libre de utilidad, libre de la presión de la testaruda autoconservación. Pero esta exigencia puesta a la lírica, la exigencia de que sea la palabra virginal, es en sí misma una exigencia social. Ella implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuando más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación, negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. Su distanciamiento de la mera existencia se convierte en criterio de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas en una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna, y que se desarrolla hasta ser poder dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial. También el culto rilkiano de la cosa pertenece al mágico círculo de esta idiosincrasia, como intento que es de asumir y disolver las ajenas cosas en la expresión subjetiva y pura, abonándoles en su haber, metafísicamente, su propio carácter de extrañeza; y la debilidad estética de ese culto de las cosas, el gesto afectadamente misterioso, la mezcla de religión y artesanía artística, traiciona al mismo tiempo y manifiesta el poder real de la cosificación, la cual no es ya susceptible de dorado por aura lírica alguna ni puede recogerse en ninguna dación de sentido.

Esta misma penetración social en la esencia de la lírica se expresa simplemente de otro modo cuando se dice que el concepto de la lírica, tal como hoy se encuentra inmediatamente entre nosotros, como segunda naturaleza en cierto sentido, es de natu-

raleza plenamente moderna. Del mismo modo la poesía pasajística y su idea de "naturaleza" no han podido desarrollarse autónomamente sino en la edad moderna. Sé que al decir esto exagero y que ustedes podrán oponerme muchos contraejemplos. El más impresionante de ellos sería Safo. Y no quiero aludir a la lírica china, la japonesa y la árabe porque no las puedo leer en el original y tengo la sospecha de que por la traducción todas ellas caen en un mecanismo de adaptación que hace radicalmente imposible una comprensión adecuada. Pero las manifestaciones arcaicas de un espíritu lírico en el sentido específico que hoy nos es familiar relampaguean sólo aisladamente, del mismo modo que a veces los fondos de pintura antigua anticipan con mucho presentimiento la idea del cuadro paisajístico moderno. Pero esas anticipaciones no constituyen forma. Los grandes poetas del pasado remoto que solemos incluir en la lírica según conceptos histórico-literarios — Píndaro, por ejemplo, y Alceo, y también la obra de Walter von der Vogelweide en su parte más considerable — están infinitamente lejos de nuestra actual y primaria noción de lírica, pues carecen de ese carácter de inmediatez, de desmaterialidad que, con razón o sin ella, nos hemos acostumbrado a considerar criterio de la lírica, y del cual sólo podemos salir mediante el esfuerzo de la educación.

Pero lo que solemos pensar al decir lírica, antes de que amplíemos históricamente el concepto o de que lo enfrentemos críticamente con la esfera individualista, tiene en sí un momento de ruptura, y ello tanto más cuanto más "pura" se dé. El yo que habla en la lírica es un yo que se determina y expresa como contrapuesto al colectivo, a la objetividad; no es tampoco uno, sin mediación, con la naturaleza, a la que apela y se refiere su expresión. Ese yo la ha perdido, e intenta restablecerla mediante animación, mediante inmersión en el yo mismo. Sólo por humanización se devolverá a la naturaleza el derecho que le arrebató el dominio humano de ella. Incluso formaciones líricas a las que ya no llega ningún resto de la existencia convencional y objetiva, ninguna materialidad cruda, incluso las formaciones líricas más altas que conoce nuestra lengua, deben su dignidad a la fuerza con que en ellas el yo, retrayéndole de la alineación, despierta la apariencia de la naturaleza. Su pura subjetividad, aquello que en ellas parece sin ruptura y armónico, da tanto testimonio de

lo contrario, del sufrimiento por la existencia sin sujeto, como del amor a ella —: aún más, su armonía no es propiamente más que la armonización de ese sufrir y ese amar. Hasta el "Warte nur, balde / ruhest du auch" ^{1*} tiene el gesto del consuelo: su abismática belleza es inseparable de lo que silencia, de la idea de un mundo que niega la paz. Y sólo en la medida en que el todo del poema coincide sentimentalmente con la tristeza causada por ello, el poema mismo consigue seguir sabiendo que a pesar de todo hay paz. Casi se decidiría uno a recurrir como interpretación al "Ach, ich bin des Treibens müde", ^{2*} que aparece en el poema del mismo título, y aplicarlo al *Wanderers Nachtlied*. Ciertamente que la grandeza de este poema se debe a que no habla de nada enajenado, perturbador, a que no contrapone en sí mismo la agitación del objeto al sujeto, sino que más bien tiembla y resuena en él la agitación del sujeto mismo. Se promete en el poema una segunda inmediatez: lo humano aparece, la lengua misma, como si fuera otra vez la creación, mientras que todo lo externo se apaga en el eco del alma. Pero se hace, más que apariencia, entera verdad, porque, gracias a la expresión lingüística del buen cansancio, se mantiene por encima de la reconciliación de las sombras de la nostalgia y hasta de las de la muerte: para el "espera sólo, pronto" la vida entera, con la enigmática sonrisa de la tristeza, se convierte en breve instante antes del sueño. El tono de paz da testimonio de que la paz no se consiguió, pero sin que se rompiera el sueño. La sombra no conserva poder alguno sobre la imagen de la vida vuelta a sí misma, pero, como último recuerdo de la falsificación de la vida, esa sombra es la que da al sueño su pesada profundidad bajo la canción sin peso. A la vista de la naturaleza en calma, de la que se extirpa la huella de toda semejanza humana, el sujeto realiza la propia nulidad. Imperceptiblemente, sin voz, roza la ironía el elemento consolador del poema: los segundos anteriores a la bienaventuranza del sueño son los mismos que separan la corta vida de la muerte. Esta sublime ironía ha caído después de Goethe en ironía traidora. Pero siempre fue burguesa: requisito de la exal-

1* "Espera sólo, pronto / descansarás tú también." (GOETHE, *Wanderers Nachtlied* [Canción del caminante en la noche]). (N. del T.)

2* "Ah, estoy cansado del tráfico." (N. del T.)

tación del sujeto liberado es, como sombra, su humillación a cosa fungible, a mero ser para otra cosa; humillación del "Was bist du Schon?" ^{1*} a personalidad. Pero el poema tiene su autenticidad en su instante: el elemento destructor que hay en su fondo le salva del juego, pero, al mismo tiempo, lo destructor no tiene poder alguno aún sobre el poder sin violencia del consuelo. Suele decirse que un poema lírico perfecto tiene que poseer totalidad o universalidad, tiene que dar el todo en su limitación, lo infinito en su finitud. Mas si eso tiene que ser algo más que un lugar común tomado de aquella estética que tiene siempre a mano la panacea del concepto de simbolismo, lo que indica es que en todo poema lírico la relación histórica del sujeto a la objetividad, del individuo a la sociedad, tiene que haber hallado su sedimento en el medio del espíritu subjetivo, vuelto a sí mismo. Y este sedimento será tanto más perfecto cuanto menos temática haga el poema la relación entre yo y sociedad, cuanto más involuntariamente cristalice por sí misma esta relación en la formación lírica.

Podrán ustedes reprocharme que con esta caracterización, por miedo al sociologismo grosero, he sublimado tanto la relación entre lírica y sociedad que ya no queda propiamente nada de ella; pues de lo dicho parece resultar que precisamente lo que no es social en el poema lírico tiene que ser su elemento social. Y podrían ustedes recordarme aquella caricatura de un diputado ultrarreaccionario dibujada por Gustave Doré, y en la que el caballero sublima su elogio al *ancien régime* con la afirmación: "¿Y a quién, señores míos, a quién debemos agradecer la revolución de 1789 sino a Luis XVI?" Esto mismo pueden ustedes aplicar a mi concepción de lírica y sociedad: en ella la sociedad desempeñaría el papel del rey ejecutado, y la lírica el papel de aquellos que le combatieron; pero, podrían añadir, la lírica es tan escasamente explicable a partir de la sociedad como la Revolución atribuible a mérito del monarca al que derribó y sin cuyas locuras tal vez se hubiera producido en otro momento. Quede sin discutir si el diputado de Doré no era realmente más que un propagandista tónico, como le concibe en su burla el dibujante, y la cuestión de si no hay en su involuntario chiste

1* "¿Qué eres tú ya?" (N. del T.)

más verdad de la que reconoce el sano sentido común; la filosofía de la historia hegeliana podría decir bastantes cosas para salvar al diputado en cuestión. Pero a pesar de todo la comparación no casa completamente. No se trata de deducir la lírica de la sociedad; su contenido social es precisamente lo espontáneo, lo que no se sigue de relaciones ya existentes en cada caso. Pero la filosofía — la de Hegel también en este caso — conoce la tesis especulativa según la cual lo individual está mediado por lo general, y a la inversa. Y esto significa que tampoco la resistencia contra la presión social es algo absolutamente individual, sino que en ella se mueven artísticamente, por el individuo y su espontaneidad, las fuerzas objetivas que mueven a una situación social estrecha y estrechadora más allá de sí misma, hacia una digna del hombre; fuerzas, pues, de una constitución general, y en ningún modo sólo de una rígida individualidad que se opone ciegamente a la sociedad. Si es posible considerar el contenido lírico como un contenido objetivo que lo es gracias precisamente a la propia subjetividad — y caso de no ser esto posible resultaría inexplicable lo más simple que fundamenta la posibilidad de la lírica como género artístico, a saber, su acción sobre otros que no son el poeta en monólogo —, entonces tiene que estar socialmente motivado, por encima de la intención del autor mismo, ese retrotraerse sobre sí misma de la obra de arte lírica, ese asumirse a sí misma, su alejamiento de la superficie social. El medio de esa motivación social es el lenguaje. La paradoja específica de la formación lírica, la subjetividad que se trasmuta en objetividad, está ligada a esa preeminencia del lenguaje en la lírica, preeminencia de la que nace la del lenguaje en toda la poesía, hasta la forma de la prosa. Pues la lengua es ella misma algo doble. Mediante sus configuraciones, se conforma totalmente a las mociones subjetivas; un poco más, en efecto, y hasta podría pensarse que la lengua las engendra ella misma. Pero a pesar de eso la lengua sigue siendo el medio de los conceptos, aquello que produce la inalienable relación a lo general y a la sociedad. Las formaciones líricas más altas son por eso aquellas en las que el sujeto, sin resto de mera materia, suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo se hace perceptible. El autoolvido del sujeto que se entrega a la lengua como a algo objetivo y la inmediatez e involuntariedad de su expresión son lo mismo: así media el lenguaje

lírica y sociedad en lo más interno. Por ello la lírica se encuentra socialmente garantizada del modo más profundo cuando no repite simiescamente lo que dice la sociedad, cuando no comunica nada, sino cuando el sujeto que recibe el acierto de la expresión llega a coincidencia con el lenguaje, allí donde el lenguaje por sí y de sí aspira.

Pero, por otra parte, tampoco hay que absolutizar el lenguaje contra el sujeto lírico, como la voz del ser, al modo como complacería a más de una teoría ontológica del lenguaje, de las hoy corrientes. El sujeto, cuya expresión, frente a la mera significación de contenidos objetivos, es necesaria para conseguir aquella capa de la objetividad lingüística, no es un añadido al contenido propio de ésta ni le es externo. El instante del autoolvido, en el cual el sujeto se sumerge en el lenguaje, no es el sacrificio del sujeto al ser. No es un instante de violencia, no de violencia contra el sujeto, sino un instante de reconciliación: la lengua no habla sino cuando deja de hablar como algo ajeno al sujeto y habla como voz propia de éste. Cuando el yo se olvida en el lenguaje está del todo presente en él; en otro caso el lenguaje, como esotérico abracadabra, sucumbiría a la cosificación exactamente igual que le ocurre en el discurso comunicativo. Mas esto remite a la relación real entre individuo y sociedad. No sólo está el individuo socialmente mediado en sí, no sólo son sus contenidos siempre y al mismo tiempo sociales, sino que, a la inversa, la sociedad no se forma y vive tampoco sino por los individuos, cuyo esencial concepto es ella. Si en otro tiempo la gran filosofía construyó la verdad, hoy sin duda despreciada por la lógica de la ciencia, de que sujeto y objeto no son en absoluto dos polos rígidos y aislados, sino que sólo pueden determinarse partiendo del proceso en el cual se alteran y reelaboran recíprocamente, la lírica es la prueba estética de aquel filosofema dialéctico. En el poema lírico y mediante identificación con el lenguaje, el sujeto niega tanto su mera contradicción monadológica de la sociedad cuanto su mero funcionar en el seno de la sociedad transocializada. Pero a medida que crece el predominio de esa sociedad sobre el sujeto va haciéndose más precaria la situación de la lírica.

La obra de Baudelaire es la primera que lo ha registrado, en el momento en que, suprema consecuencia del europeo

dolor cósmico, no se contentó con los sufrimientos del individuo, sino que escogió como objeto de su reproche la modernidad como tal, como lo antilírico en sí, y consiguió la chispa poética de esa elección gracias a la heroica estilización del lenguaje. Ya en la obra de Baudelaire se manifiesta en esa empresa un elemento de desesperación, que aún se mantiene en equilibrio inestable en la punta de la propia paradoja. Cuando luego se agudizó hasta el extremo la contradicción entre el lenguaje poético y el comunicativo, la lírica entera se convirtió en un *va-hanque*; no porque, como quería la opinión banáusica, se hiciera incomprensible, sino porque, a través de la vuelta del lenguaje a sí mismo como lenguaje artístico, por su esfuerzo en pos de una objetividad absoluta del lenguaje, objetividad no disminuida por ninguna consideración de comunicación, esa lírica se aleja al mismo tiempo de la objetividad del espíritu, de la lengua viva, y da con la maquinaria poética un sustitutivo de una lengua viva que ya no hay. El momento poetizante, sublimado, subjetivamente violento de la posterior lírica mediocre, es el precio que la lírica tiene que pagar por el intento de mantenerse en vida inalterada, inmaculada, objetivamente; su falso brillo es el complemento del mundo desencantado al que se ha sustraído.

Cierto que todo esto debe ser limitado para no ser mal interpretado: mi afirmación era que la formación lírica es siempre al mismo tiempo expresión subjetiva de un antagonismo social. Pero como el mundo objetivo que produce lírica es en sí el mundo antagonista, el concepto de lírica no se agota en la expresión de la subjetividad; a la que el lenguaje presta objetividad. El sujeto lírico también no sólo encarna el todo, y tanto más vinculatoriamente cuanto más adecuadamente se manifiesta, sino que la subjetividad poética debe a sí misma el privilegio consistente en que sólo a los menos de los hombres permitió jamás la presión de la miseria de la vida que aferraran lo general en la inmersión en sí mismos, que se desarrollaran como sujetos autónomos, dueños de su propia libre expresión? Los otros, empero, aquellos que no sólo se encuentran frente al inhibido sujeto poético como cosa extraña, como si fueran objeto, sino que, además, han sido rebajados en el más literal de los sentidos a objetos de la historia, éstos tienen también el mismo o mayor derecho a buscar el sonido en el que se casan sufrimiento y sueño. Este derecho

inalienable se abre repetidamente camino, aunque sea todo lo impuramente, fragmentariamente, mutiladamente, intermitentemente, que tiene necesariamente que serlo en aquellos que soportan la carga.

Una corriente colectiva subterránea pone fondo a toda lírica individual. Si ésta menta efectivamente el todo y no un mero trozo del privilegio, de la finura y ternura del que puede permitirse ser tierno, la participación en esa corriente de fondo pertenece entonces esencialmente a la sustancialidad también de la lírica individual; seguramente es la corriente subterránea la que hace del lenguaje el medio en el que el sujeto puede ser más que mero sujeto. La relación del romanticismo con la poesía popular no es más que el ejemplo más visible de esto, y no, seguramente, el más decisivo. Pues el romanticismo se propone programáticamente una especie de transfusión de lo colectivo a lo individual, transfusión por la cual la lírica individual persiguió más bien una ilusión de vinculación general, obtenida técnicamente; y no es que esa vinculatoriedad se le otorgara por sí misma.

Muchas veces, por el contrario, poetas que despreciaban todo empréstito del lenguaje colectivo han participado de la subterránea corriente colectiva gracias a su experiencia histórica. Cito aquí a Baudelaire, cuya lírica no abofetea sólo al *juste milieu*, sino a toda simpatía social ciudadana, y que, sin embargo, en poemas como las *Petites vieilles* o el poema de la sirvienta, de los *Tableaux parisiens*, ha sido a las masas, a las que hacía frente con su máscara trágico-orgullosa, más fiel que toda la poesía de los pobres y el hambre. Hoy, cuando la expresión individual, presu- puesto del concepto de lírica de que parto, parece resquebrajado hasta lo más interno en la crisis del individuo, la corriente subterránea de la lírica empuja por todas partes hacia arriba, primero como mero fermento de la expresión individual misma; luego también acaso como anticipación de una situación que rebasa positivamente la mera individualidad. Si las traducciones no engañan, García Lorca, fue verdadero portador de esa fuerza; y el nombre de Brecht se impone como el del lírico al que fue concedida la integridad lingüística sin que tuviera que pagar por ello el precio del esoterismo. Me prohíbo decidir acerca

de si en estos casos el principio poético de individuación fue realmente superado en uno superior, o si el fondo del fenómeno es regresión, debilitación del yo. Es posible que en muchos casos la fuerza colectiva de la lírica contemporánea se deba al rudimento lingüístico y anímico de una situación no totalmente individuada aún, preburguesa en el más amplio sentido: al dialecto. Pero la lírica tradicional, en su condición de más rigurosa negación estética del ser burgués, se ha encontrado, precisamente por eso, ligada hasta hoy a la sociedad burguesa.

Como las consideraciones de principio no bastan nunca, querría concretar con ayuda de algunos poemas la relación del sujeto poético, que siempre está puesto por un sujeto colectivo y más general, con la realidad social que le es antitética. En esta consideración, los elementos materiales, de los que ninguna formación lingüística, ni siquiera la *poésie pure*, puede sustraerse completamente, estarán tan necesitados de interpretación como los llamados formales. Especialmente habrá que destacar cómo se interpenetran ambos, pues sólo gracias a esa intrincación aferra el poema lírico en sus límites la campanada de la hora histórica. ~

Pero no querría escoger formaciones líricas como las de Goethe, en las que ya he destacado algo sin analizarlo, sino obra posterior, versos que no tengan esa autenticidad incondicionada del *Nachlied*. Ciertamente que los dos poemas acerca de los cuales quiero decir algo participan de la corriente subterránea. Pero me interesa dirigir principalmente la atención hacia el modo cómo en ellos se presentan diversos grados de una relación fundamental contradictoria de la sociedad en el medio sujeto poético. Me será permitido repetir que no se trata de la persona privada del poeta, ni de su psicología, ni de su llamado punto de vista social, sino del poema, su *Wort*, como reloj de sol histórico-filosófico.

Para empezar querría leerles *Auf einer Wanderung*, de Mikke:

In ein freundliches Städtchen tret'ich ein,
In den Strassen liegt roter Abendschein.
Aus einem offenen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,

Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Dass die Blüten beben,
Dass die Lüfte leben,
Dass in höherem Rot die Rosen leuchten vor.
Lang' hielt ich staunen, lustbekommen,
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
Ich weiss es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so'licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht
Im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irreführt
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!^{1*}

Desde el poema se impone la imagen de esa promesa de felicidad que aún hoy, en un buen día, hace la pequeña ciudad de la Alemania del sur al huésped que llega a ella, pero sin la menor concesión a la ñoñería de los cristallitos de colores, al idilio de la pequeña ciudad. El poema da el sentimiento del calor y la protección en la estrechez, y es sin embargo, al mismo tiempo, una obra de estilo superior, no entregada a la comodidad del ánimo y de la inteligencia, no un elogio sentimental de la estrechez contra la amplitud, no una apología de la felicidad del rincón.

1* "Entro en una amable pequeña ciudad, / en las calles yace la luz roja de la tarde. / Por una ventana abierta, ahora, / por encima de la más florida ventana / más allá, se oyen flotar sonidos de campana de oro, / y una voz parece un coro de ruiseñores, / tanto que tiemblan las flores. / tanto que viven los aires, / tanto que las rosas brillan con un rojo más alto.

"Mucho tiempo estuve quieto, asombrado, paralizado por el placer. / Cómo llegué a salir de las puertas, / ni yo mismo, verdaderamente, lo sé. / ¡Ah, aquí, qué luminoso yace el mundo! / El cielo baña en caligine púrpura, / de espaldas, la ciudad, en un humo de oro; / ¡cómo murmura el arrullo de los alisios, cómo murmura / en el fondo el molino! / Estoy como ebrio, extraviado / ¡Oh musa, tú has tocado mi corazón / con un soplo de amor!" (N. del T.)

Fábula y lenguaje rudimentarios ayudan igualmente a fundir artísticamente en uno la utopía de la más próxima proximidad y la de la extrema lejanía. La fábula no conoce la pequeña ciudad más que como fugaz escenario, no como escenario de permanencia. La grandeza del sentimiento que se abre en la delicia por la voz de muchacha, y percibe no solo la de ésta, sino la voz de toda la naturaleza, el coro, no se revela sino más allá del limitado escenario, bajo el abierto y purpúreo mar del cielo, cuando la ciudad dorada y el murmurante arroyo se funden en *imago*. En ayuda de ello acude un elemento antiguo, como de oda, lingüísticamente finísimo, apenas fijable en detalles. Como de lejos recuerdan los ritmos libres estrofas griegas sin rima, como también, por ejemplo, el *pathos* suspensivo del verso final de la primera estrofa, conseguido sin embargo con el discreto medio de la inversión: "Das in höherem Rot die Rosen lechte vor". Decisiva la sola palabra *Muse* al final. Ocurre como si esta palabra, una de las más manoseadas del clasicismo alemán, brillara por el hecho de aplicarse al *genius loci* de la amable villa, brillara otra vez verdaderamente a la luz del sol poniente y como si fuera, ya a punto de desaparecer, capaz de todo el poder de encanto que en otro caso la apelación a la musa con palabras de las lenguas modernas suele errar con cómica indefensión. La inspiración del poema se consume difícilmente en sus rasgos aislados tanto como en la elección de la palabra escandalosa en su lugar crítico, cuidadosamente motivada por el latente gesto lingüístico griego, del mismo modo que una coda musical resuelve y cumple la urgente y apremiante dinámica del todo. La lírica consigue en reducidísimo espacio lo que deja de lograr la épica alemana incluso en concepciones como *Hermann und Dorothea*.

La interpretación social de ese logro atiende al grado de experiencia histórica que se evidencia en el poema. El clasicismo alemán había emprendido en nombre de la humanidad, de la generalidad de lo humano, la tarea de liberar a la moción subjetiva de la accidentalidad que la amenaza en una sociedad en la cual las relaciones entre los hombres no son ya inmediatas, sino meramente mediadas por el mercado. El clasicismo alemán había aspirado a la objetivación de lo subjetivo, del mismo modo que Hegel en la filosofía, y había intentado superar conciliatoria-

mente en el espíritu, en la idea, las contradicciones de la vida real de los hombres. Pero la subsistencia de esas contradicciones en la realidad había comprometido la solución espiritual: comprometido frente a la vida no soportada por ningún sentido, torturada en la actividad febril de intereses concurrentes, en la vida prosaica, por decirlo así como ésta se presenta a la experiencia artística; frente a un mundo en el cual el destino de los hombres individuales se consume, según leyes ciegas, el arte, cuya forma pretende hablar como desde una humanidad lograda, se convierte en fraseología. Por eso, el concepto del hombre, tal como lo había conseguido el clasicismo, se retiró a la existencia privada individual-humana, y a sus imágenes; sólo en esa existencia parecía aún protegido y oculto lo humano. Necesariamente, la burguesía renunció a la idea de humanidad total, autodeterminada, exactamente igual en la política que en las formas estéticas. El aferrarse a la estrechez de lo individualmente propio en cada caso, aferrarse que obedece él mismo a una constricción, es lo que hace luego tan sospechosos ideales como el de la satisfacción del ánimo y su comodidad. El sentido mismo se ata a la accidentalidad de la felicidad individual; usurpatoriamente, por así decirlo, se le atribuye una dignidad que no podía conseguir sino junto con la felicidad del todo. Pero la fuerza social en el ingenio de Mörike consiste en que el poeta une ambas experiencias, la clasicista del estilo grande y la romántica de la miniatura privada, y en que, al hacerlo, tuvo con incomparable tacto conciencia de los límites de ambas posibilidades y las equilibró la una con la otra. En ninguna moción expresiva va más allá de lo que verdaderamente puede consumarse en su momento. El tan elogiado elemento orgánico de su producción no es probablemente nada más que ese tacto histórico-filosófico, que seguramente ha poseído en medida mayor que cualquier otro poeta de lengua alemana. Los rasgos sedicentemente enfermizos de Mörike, de los que tantas cosas saben contar los psicólogos, así como el agostamiento de su producción en los últimos años, son el aspecto negativo de su extremado saber acerca de lo que era posible. Los poemas del hipocondríaco párroco de Cleversulzbach, al que suele clasificarse entre los artistas ingenuos, son piezas de virtuosismo que no ha superado jamás ningún maestro de *l'art pour l'art*. Lo vacío e ideológico del estilo grande está tan presente a su

conciencia como lo turbio, mezquino y pequeño-burgués, y como la ceguera para con la totalidad, propia del honrado paletismo en cuyo tiempo cae la mayor parte de su lírica. Se le agita el espíritu en el deseo de preparar aún imágenes que no se traicionen por el atildado cuidado en los clásicos pliegues del clásico disfraz ni por la grosería de la tertulia pueblerina, ni por grandilocuencia ni por cominería. Como en el filo del cuchillo se encuentra en él lo que aún vive, en eco débil, del estilo grande, junto con los signos de una vida inmediata que aún prometían consumación cuando ya estaban propiamente condenados por la tendencia histórica; las dos cosas saludan al poeta, mientras camina, cuando ya están a punto de desaparecer. Mörke participa ya de la paradoja de la lírica en la incipiente era industrial. Tan vacilantes y frágiles como sus soluciones entonces han sido luego las de los grandes líricos posteriores todos, también las de aquellos que parecen separados de él como por un abismo, como aquel Baudelaire del que Claudel pudo decir que su estilo es una mezcla del de Racine y del de los periodistas de su tiempo. En la sociedad industrial, la idea lírica, la idea de la inmediatez que se restablece a sí misma, se convierte, en la medida en que no se limita a invocar impotente y románticamente el pasado, cada vez más en un instantáneo brillo, en un relámpago en el que lo posible cubre su propia imposibilidad.

El breve poema de Stefan George a propósito del cual aún quisiera decir a ustedes algo, surgió en una fase muy posterior de ese mismo proceso. Es uno de los célebres poemas del *Siebenten Ring*, ciclo de poemas extremadamente compuestos, muy gravidos de contenido a pesar de toda la ligereza del ritmo y libres de todo ornamento *modern-styl*. La música del gran compositor Anton von Webern ha arrancado por fin la atrevida audacia de esos poemas al vergonzoso conservadurismo cultural del círculo de George; en George ideología y contenido social se separan abismáticamente. El poema dice:

Im windes-beben
 War meine frage
 Nur träumerei
 Nur lächeln war
 Was du gegeben

Aus nasser nacht
 Ein glanz entfacht
 Nun drängt der mai
 Nun muss ich gar
 Un dei aug und haar
 Alle tage
 In sehnen leben.^{1*}

No hay ninguna duda de que se trata de estilo grande. La felicidad de las cosas próximas, que aún roza el poema, mucho más viejo, de Mörke, cae bajo prohibición. Queda expulsado por aquel mismo *pathos* nietzscheano de la distancia, sucesor del cual se sabía George. Entre Mörke y él se encuentra y aterriza la dilapidación romántica; los restos idílicos están anticuados sin remisión y no pasan ya de ser satisfacciones cordiales. Mientras que la poesía de George, poesía del individuo dominante, presupone como condición de su posibilidad la sociedad burguesa individualista y el individuo que es sólo para sí, se pronuncia al mismo tiempo una condena contra el elemento burgués de la forma admitida y contra los contenidos burgueses mismos. Pero como esta lírica no puede hablar desde ninguna estructura general que no sea la burguesa, a pesar de que esa estructura no sólo está condenada *a priori* y tácitamente por ella, sino también explícitamente, es una lírica que se ve bloqueada y en regresión: finge por voluntad propia una situación feudal. Esto es lo que se esconde socialmente detrás de lo que el clisé llama actitud aristocrática de George. Esa actitud no es la *pose* que irrita al burgués que no consigue manosear estos poemas, sino que, por más hostilmente que gesticule contra la sociedad, es producida por la dialéctica social que niega al sujeto lírico la identificación con lo existente y su mundo de formas, a pesar de que ese sujeto está aliado hasta lo más íntimo con lo existente: le es imposible hablar desde ningún otro lugar que no sea una sociedad pasada, tan dominante como la presente. De esta sociedad

1* "En la danza del viento / fue mi pregunta / sólo de sueños / sólo sonrisa fue / lo que tú diste / de la húmeda noche / brillo desprendido / urge ahora mayo / y ahora ya tengo / por tus ojos y pelo / todos los días / que vivir en ansia." (N. del T.)

pasada toma el ideal de lo noble, que dicta la elección de cada palabra, cada imagen, cada sonido en el poema; y la forma es medieval de un modo apenas fijable, como por infusión en la configuración lingüística. En este sentido es efectivamente el poema, como todo George, neorromántico. Pero el conjuro se dirige no a realidades, ni a sonidos, sino a una situación anímica ya sumergida. La latencia del ideal, artísticamente conseguida, la ausencia de todo grosero arcaísmo, levanta al poema por encima de la desesperada ficción que a pesar de ello ofrece; es tan imposible confundirlo con la poesía de estampas de Frau Minne y de aventuras como con el acervo de requisitos de la lírica procedente del mundo moderno; su principio de estilización preserva al poema de conformismo. El poema no tiene más espacio para la reconciliación orgánica de elementos contradictorios que el espacio realmente dado en su época para tales reconciliaciones: las contradicciones no se superan en esta poesía más que mediante selección, mediante abandono. Cuando cosas concretas, lo que comúnmente se llama experiencia concretamente inmediata, hallan acceso a la lírica de George, ese acceso no se les permite más que al precio de una mitologización: ninguna cosa debe seguir siendo lo que es. Así por ejemplo, en uno de los paisajes del *Siebenter Ring*, el niño que cogía bayas se transforma sin palabras, como con una varita mágica, con violencia mágica, en un niño de cuentos. La armonía del poema se consigue de una disonancia extrema: se basa en lo que Valéry llamó *refus*, en un despiadado negarse todo aquello con lo cual la convención lírica pretende poseer el aura de las cosas. El procedimiento no deja en pie más que meros modelos, las puras ideas formales y los puros esquemas de lo lírico mismo, los cuales, desprendiéndose de toda accidentalidad, hablan aún tensos antes de toda expresión. En medio de la Alemania guillermina, el estilo grande del que aquella lírica se aleja polémicamente, no puede apelar a ninguna tradición, y menos que a nada a la herencia clasicista. Ese estilo no se consigue ahora haciéndose ilusiones acerca de las figuras retóricas y de los ritmos, sino evitando ascéticamente todo aquello que pudiera disminuir la distancia respecto del lenguaje violado por el comercio. Para poder resistir verdaderamente en soledad a la cosificación, el sujeto no puede ahora intentar siquiera retirarse a lo suyo

propio como a su propiedad; asustan las huellas de un individualismo que mientras tanto se ha entregado ya al mercado en las formas del folletín y de la página literaria periodística; el sujeto tiene que salir de sí mismo por el procedimiento de silenciarse. Por así decirlo, tiene que convertirse en vasija de la idea de una lengua pura. Los grandes poemas de George se proponen la salvación del lenguaje. Educado en las lenguas románicas, y, especialmente, en aquella reducción de la lírica a lo más sencillo con la cual Verlaine la convirtió en instrumento para lo más diferenciado, el oído del discípulo alemán de Mallarmé oye la propia lengua como si fuera extraña. Y supera la enajenación del lenguaje, la enajenación por el uso, exasperándola hasta enajenación de una lengua propiamente, ya no hablada, una lengua imaginaria en la cual descubre lo que sería posible en su composición, aunque nunca fue. Los cuatro versos "Nun muss ich gar / Um dein aug und haar / Alle tage / In sehnen leben", que considero de los más irresistibles que hayan sido jamás concedidos a la lírica alemana, son como una cita, pero no una cita de otro poeta, sino una cita de lo inapelablemente perdido por el lenguaje: el *Minnesang* tendría que haberlos conseguido, si se hubiera logrado el *Minnesang*, si se hubiera logrado alguna tradición de la lengua alemana, casi podría decirse, si se hubiera logrado la lengua alemana misma. Con este espíritu quería traducir Borchardt a Dante. Oídos sutiles han tropezado con escándalo con el *gar* que está sin duda utilizado en lugar de *ganz und gar* y hasta cierto punto por razón de la rima.^{1*} Puede perfectamente admitirse esa crítica, así como que la palabra, tal como queda arrojada en el verso, no hace en realidad sentido recto. Pero las grandes obras de arte son aquellas que tienen fortuna en sus puntos más discutibles; al modo, por ejemplo, como la música más alta no se agota en su construcción, sino que la rebasa con unas pocas notas o con unos pocos compases superfluos; así ocurre con el *gar*, goethiano "salto del absurdo", con el que el lenguaje se escapa a la intención subjetiva que aplicó la palabra; probablemente es este *gar* precisamente el que da lugar a la categoría del poema con la fuerza de un *déjà vu*, el ele-

^{1*} *ganz und gar* = completamente, enteramente, en todo; *gar* es partícula de refuerzo sin significación sustantiva. (N. del T.)

mento por el cual su melodía lingüística rebasa el mero significar. En la época en que sucumbe el lenguaje, George aferra en el lenguaje la idea que le negó el curso de la historia, y compone líneas que suenan no como si fueran de él, sino como si hubieran existido desde el comienzo de los tiempos y siempre tuvieran que ser así. El quijotismo de esto, empero, la imposibilidad de una tal poesía restauradora, el peligro del tecnicismo artesanal artístico, se añade aún al contenido del poema: la quimérica nostalgia de la lengua por lo imposible se convierte en expresión de la insaciable nostalgia erótica del sujeto, el cual se aligera de sí mismo en otros. Hizo falta la mutación de la individualidad desmedida hasta el autoaniquilamiento — ¿y qué es el culto a Maximin del George tardío sino la abdicación de la individualidad, aunque interpretándose a sí misma de un modo desesperadamente positivo? — para preparar la fantasmagoría de aquello que buscó en vano la lengua alemana en sus más grandes maestros: la poesía popular. Sólo gracias a una diferenciación que llegó tan lejos que ya no puede soportar la propia diferencia ni nada que no sea lo general del individuo liberado del oprobio del aislamiento, la palabra lírica representa el "ser en sí" del lenguaje contra su puesta a servicio en el reino de los fines. Y con ello representa la palabra lírica la idea de una humanidad libre, por más que la escuela de George se lo haya escondido a sí misma con su mezuquino culto de las alturas. George tiene su verdad en el hecho de que su lírica acaba por romper los muros de la individualidad, tanto en la consumación de lo especial y particular, en la sensibilidad contra lo banal, cuanto en su final sensibilidad también contra lo selecto. Cuando su expresión se retrae a la expresión individual, saturándola enteramente con la sustancia y experiencia de la propia soledad, esa palabra se convierte precisamente en voz de los hombres entre los cuales ha caído la valla.