

Noël Carroll

---

# Una filosofía del arte de masas



*La balsa de la Medusa*

neokantismo. Que no logre adecuarse a los hechos estéticos del arte de masas no es un motivo para prohibirlo<sup>108</sup>.

El progreso en el desarrollo de una teoría del arte de masas dependerá de desplegar una estructura conceptual apropiada a los fenómenos, no de negar los fenómenos. Estructuras extrañas y/u obsoletas, como las derivadas de la teoría estética kantiana (o de la teoría estética kantiana mezclada o fundida en el modernismo), han de ser superadas. Al iluminar el control que la tradición kantiana ha ejercido en el pensamiento filosófico del arte de masas, he tratado de dar un pequeño paso que nos lleve a tal superación. En los capítulos siguientes, trataré de desarrollar una estructura alternativa que nos permita afrontar la estética del arte de masas<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> Puede decirse que mi crítica equivale a la acusación de que los autores tratados en este capítulo han propuesto una teoría valorativa del arte como teoría clasificadora del arte. Tal afirmación es indudable, a la vista del modo en que estos autores formulan sus ideas. Podría añadirse que mi punto de vista presupone la posibilidad de una teoría clasificadora del arte de masas. Es cierto. En parte, la razón de la suposición es que, a mi juicio, hay un gran acuerdo sobre la extensión del concepto del arte de masas. En el capítulo 3, trataré de redimir mi suposición al mostrar que podemos desarrollar una convincente teoría clasificadora del arte de masas de acuerdo con el consentimiento general sobre la extensión del concepto.

<sup>109</sup> En este capítulo sólo me he centrado en las objeciones kantianas al arte de masas. He hecho esto, en parte, porque creo que el origen de la resistencia filosófica al arte de masas debida a la herencia kantiana ha sido omitido en las discusiones anteriores. Sin embargo, admito que hay otras fuentes de la resistencia filosófica al arte de masas. Otra fuente notable de argumentos filosóficos en contra podría ser, por ejemplo, la platónica, lo que implica reciclar contra el arte de masas los argumentos de Platón contra el arte mimético, en especial contra el drama. Tales argumentos dicen que el arte de masas apela a las emociones, que trafica con sospechosos procesos psicológicos, como la identificación, que es por necesidad sensacionalista, que está vinculado a apariencias superficiales, que satisface con espectáculos vanos y cosas similares. Antes que resumir aquí esta línea de argumentación, la retomaré en los capítulos sobre el arte de masas y las emociones y el arte de masas y la moralidad.

## 2

### Celebraciones filosóficas del arte de masas: la tradición minoritaria

#### Introducción

Aunque la mayor parte de la atención filosófica dedicada al arte de masas ha sido negativa, hay una tradición minoritaria para la que el arte de masas promete grandes cosas. Las dos figuras principales de esta tradición, que serán el tema de este capítulo, son Walter Benjamin y Marshall McLuhan. Llamo a sus respuestas al arte de masas *celebraciones filosóficas*. Que estas respuestas sean celebratorias se demuestra por el extremo entusiasmo con que Benjamin y McLuhan saludan la emergencia de la época de la reproducción mecánica y el futuro electrónico, respectivamente. Además, sus defensas son filosóficas porque se basan en concepciones de la naturaleza del arte de masas<sup>1</sup>.

A diferencia de aquéllos que defienden el arte de masas mostrando que es creación de artistas de gran calibre, Benjamin y McLuhan lo defienden tratando de demostrar que la estructura esencial de los medios de arte de masas es aquella que tiene la capacidad de producir efectos a los que nadie puede negar el *status* artístico.

En contraposición, críticos como Gilbert Seldes sugieren que el arte de masas (según él, el arte popular) es defendible porque algunos de los que lo practican, como Charlie Chaplin, Fanny Brice, Al Jolson, Ring Lardner y George Herriman, son grandes maestros<sup>2</sup>. La asunción implícita es que donde hay grandes artistas, hay arte genuino, tal vez incluso obras maestras. Seldes establece las credenciales de artistas escogidos al describir afectuosamente sus logros. Su opinión sobre el *status* artístico genuino de lo que él llama las artes animadas, en cuanto que merecen seria atención y respeto, depende de establecer la existencia del innegable éxito de tales prác-

<sup>1</sup> En este libro trato como *filosóficas* las posiciones sobre el arte de masas, sean celebratorias o resistentes, si se basan en una concepción de la naturaleza o esencia del arte de masas, ya que la esencia es aquello de lo que tratan los filósofos. No todos los filósofos son esencialistas, desde luego, pero el interés teórico por las esencias es filosófico.

<sup>2</sup> Gilbert Seldes, *The 7 Lively Arts*, Nueva York, Sagamore Press, 1957. Este libro fue publicado por vez primera en 1924. Véase también Michael Kammen, *The Lively Arts: Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States*, Nueva York, Oxford University Press, 1996, en especial el capítulo 3.

ticas de entretenimiento<sup>3</sup>. No argumenta sobre su *status* artístico de las artes por motivos conceptuales. Su aproximación es, por así decirlo, empírica. Dice, en efecto, que tales prácticas deben ser arte, ya que han producido ciertos maestros artísticos y grandes obras.

Los defensores filosóficos del arte de masas, sin embargo, proceden de modo diverso. Certifican su *status* artístico tratando de mostrar que varios medios o formas de arte de masas, por su misma naturaleza, tiene la capacidad de provocar aquella respuesta, tal como la disposición activa del espectador o la reflexión crítica, que se considera un sello del arte. Mientras que Seldes hace su argumentación en nombre de las artes animadas en casos concretos, el defensor filosófico se centra en los medios y estructuras genéricas del arte de masas, arguyendo que poseen, natural o esencialmente, el potencial inherente para producir los efectos que asociamos al arte genuino. Su defensa es genérica o teórica, mientras que la de Seldes depende principalmente de ejemplos<sup>4</sup>. Benjamin y Marshall McLuhan tratan de deducir la defensa del arte de masas de su naturaleza (o de la naturaleza de medios); en esto resultan filosóficos. Seldes, por su parte, se basa en el estudio de casos específicos; en esto resulta un crítico, antes que un filósofo.

Hay mucho que decir sobre la aproximación de Seldes. Sospecho que, respecto a los debates culturales sobre si una práctica es arte o no, la cuestión nunca se resuelve en realidad hasta que la práctica en cuestión produce obras maestras o maestros. En el cine, la aparición de obras como *El nacimiento de una nación* de Griffith, y las películas de Charlie Chaplin socavan la opinión contra el cine como arte. La aproximación empírico-crítica opera argumentando que una práctica, como el cine, puede ser arte si, de hecho, ha producido obras que sean gran arte. Sin embargo, la aproximación empírico-crítica posee una patente limitación, ya que los escépticos de una práctica determinada siempre podrán negar que los ejemplos aducidos por críticos como Seldes sean obras maestras, o incluso arte. El defensor filosófico, por otro lado, no se rebaja a debatir sobre ejemplos, sino que basa su argumento en la naturaleza como tal del arte de masas.

La ventaja de la defensa filosófica del arte de masas consiste en que puede rodear los debates sobre ejemplos particulares. La ventaja es importante, en especial cuando se está interesado en defender históricamente una forma del arte de masas antes de que haya producido obras maestras reconocidas. Éste fue, por ejemplo, el único recurso disponible para Hugo Munsterberg, que deseaba defender el cine

<sup>3</sup> Para Seldes, el éxito consiste en provocar un placer elevado.

<sup>4</sup> Digo «principalmente» porque Seldes hace a veces brillantes afirmaciones que parecen teóricas. Sugiere, por ejemplo, que las artes animadas pueden ser defendidas con el pretexto de una esporádica necesidad de arte, en contraposición al arte serio o elevado, que se supone creado para la posteridad. Pero Seldes nunca desarrolla este principio, ni es muy coherente con él, a la vista de otras afirmaciones suyas. Así, asocia las artes animadas con la ligereza, y las artes elevadas con la gravedad; pero esto no tiene sentido cuando se une a lo que ha dicho sobre las artes esporádicas y el arte de la posteridad, ya que el arte de éxito puede ser grave, y el arte perdurable (como *El sueño de una noche de verano*) puede estar caracterizado por la ligereza. Como Seldes nunca desarrolla estas sugerencias «teóricas» y como tales sugerencias no se complementan, por mi parte, con ánimo caritativo, prefiero decir que la defensa principal que Seldes hace del arte es empírica y crítica, fundamentada en ejemplos. Para ejemplos de las «sugerencias teóricas» de Seldes, véase el capítulo titulado «Before a Picture by Picasso» en *The 7 Lively Arts*, en especial las pp. 293-4.

antes de que hubiera grandes obras cinematográficas. Asimismo, donde una supuesta forma de arte posee abundantes ejemplos de segundo orden, el amigo filosófico del arte de masas puede apartarlos y centrar su argumentación en las posibilidades de la práctica. No habrá gran número de ejemplos egregios que se lo impidan.

Incluso donde un medio o forma del arte ha producido lo que se considera obras maestras reconocidas, la línea filosófica de defensa tiene aún ventajas dialécticas sobre la aproximación crítica, ya que los escépticos siempre pueden discutir el *status* de un ejemplo crítico. Benjamin y McLuhan rara vez se refieren a casos concretos del arte de masas y, en su lugar, suponen que una cuidadosa inspección de su estructura demuestra que puede producir efectos que nadie dejaría de considerar artísticos.

La segunda semejanza compartida por Benjamin y McLuhan es que su defensa del arte de masas tiene un fuerte sello hegeliano. Si la fuente filosófica más importante del rechazo al arte de masas parece ser kantiana (o kantiana sucedánea), la defensa más sofisticada del arte de masas es hegeliana. Esto es muy evidente en el caso de Benjamin, por su compromiso con el materialismo histórico (la forma derivada de hegelianismo traído a la tierra por Marx), pero también ocurre con Marshall McLuhan, según el cual los medios electrónicos de masas expanden la conciencia al cumplir el máximo potencial del *sensorium* humano.

Para Hegel, las diferentes épocas históricas y sus correspondientes niveles de conciencia se vuelven emblemáticos por los modos ejemplares del arte. La arquitectura del mundo preclásico de China y Egipto representa la etapa simbólica del desarrollo de la conciencia humana. La escultura de la Grecia antigua ejemplifica la etapa clásica; y la poesía, la pintura y la música de la época de Hegel representan el momento romántico de la conciencia. En el mismo sentido, las artes de reproducción mecánica, como el cine, la fotografía y la radio, simbolizan para Benjamin la conciencia emergente del proletariado; mientras que las artes electrónicas, ilustradas plenamente, según McLuhan, por la televisión, señalan una etapa de la conciencia global cuyo potencial alcanza todo el mundo.

Un rasgo obvio de la aproximación hegeliana a la filosofía del arte consiste en que es histórica. Ciertas obras artísticas ejemplifican ciertas etapas del desarrollo de la conciencia de una época, y luego las cosas cambian: La conciencia cambia, y el arte que la exterioriza o encarna también cambia. Así, el arte apropiado para una época no es necesariamente apropiado para otra. El arte se despliega en el tiempo. Los criterios (e incluso el *status* del arte) que resultan adecuados en un momento de la historia pueden que no lo sean en otro momento posterior de la historia.

Este rasgo de la estética hegeliana proporciona al defensor del arte de masas una ventaja estratégica en los debates con sus adversarios. Aquellos que lo critican lo hacen con la perspectiva de las formas artísticas y las teorías estéticas tradicionales. El arte de masas no es como el arte previo, y sus enemigos arguyen que no es arte en absoluto. Sin embargo, un teórico del arte hegeliano no supone que el arte sea estático. Puede cambiar de una época a otra y, en consecuencia, afirma el hegeliano, no debería asumirse que los criterios apropiados a fórmulas artísticas anteriores o los criterios desarrollados según teorías del arte anteriores sean adecuados en una época posterior. Los defensores del arte de masas pueden explotar esta idea hegeliana para argumentar que se trata de una nueva forma de arte, de una forma artística para una nueva época y, por tanto, de una forma artística cuya medida no puede tomarse según la práctica artística anterior o las teorías artísticas tradicionales (como el kantismo sucedáneo).

Como la estructura filosófica hegeliana es histórica, de modo que se admite que el arte puede cambiar con el tiempo, resulta atractiva en especial para los amigos del arte de masas. Les permite defenderlo con el pretexto de que es el arte auténtico de una nueva época histórica, un arte emblemático —de una época y sus formas de conciencia—, y que, por tanto, no se puede abjurar de él sólo porque no esté de acuerdo con los criterios del arte apropiados a prácticas y teorías anteriores. Así, no debería sorprender que la concepción fundamental de los intentos filosóficos más sofisticados para defender el arte de masas sea hegeliana. No obstante, queda por ver si tal concepción fundamental está a la altura de la tarea que pretendieron consumir Benjamin y McLuhan.

### *Walter Benjamin y la obra de arte en la época de la reproducción mecánica*

El arte de masas sufre a menudo en la estimación de los filósofos del arte que se aproximan a él con una teoría calibrada para adaptarse a otras formas de arte. Resulta previsible que el arte de masas no tenga buena aceptación a la luz de las teorías concebidas para iluminar otro tipo de arte más tradicional. Tal vez tampoco deberíamos sorprendernos que un modo de defenderlo consista en negar que la esencia del arte sea fija para siempre y en afirmar, en su lugar, que el arte cambia o se desarrolla de manera que el arte adecuado a una época no se adecua necesariamente a la época siguiente. Con esta aproximación (neohegeliana), puede decirse que el arte de masas es el arte de una nueva época histórica, y que el hecho de que no sea tolerado por los modelos y criterios del arte del pasado no compromete en absoluto su *status* como arte.

El arte de masas representa una nueva forma de arte, íntimamente relacionada con la época en la que emerge, como si fuera una reflexión de la época y/o un ingrediente causal en el espíritu distintivo de la época. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» o, tal como se lo conoce, «La obra de arte en la época de la reproducción técnica» de Walter Benjamin es, probablemente, el ejemplo más sofisticado de esta defensa del arte de masas o, al menos, de la defensa de ciertas posibilidades consideradas inherentes al arte de masas<sup>5</sup>.

Es notorio que el ensayo es difícil de comprender. Una razón es que, aunque Benjamin alude a sus presupuestos centrales, no suele explicarlos explícitamente. Su presupuesto más importante es, a mi juicio, el compromiso filosófico con una concepción materialista de la historia. Como su perspectiva de saludo al arte de masas depende de un argumento sobre la evolución histórica, Benjamin necesita una concepción del proceso histórico para proveerse de una estructura explicativa del significado y la valoración del desarrollo histórico. Creo que la concepción materialista de la historia le suministra la estructura requerida<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», trad. por Harry Zorn, en *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, Nueva York, Schocken Books, 1969, pp. 217-52. [Trad. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.]

<sup>6</sup> No soy el primero en asociar el ensayo de Benjamin con la concepción materialista de la historia; Brecht llamaba al ensayo una adaptación «espantosa» de esta idea. Pero, aunque no comparto esta valoración del ensayo como espantoso, creo que Brecht reconoció su inclinación filosófica con la exactitud de los rayos X. Véase Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, vol. I, editado por Werner Hecht, Frankfurt, Surkamp, 1973, p. 16. [Trad. cast.: *Diario de trabajo*, I, 1938-1941, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.]

En consecuencia, por la importancia de la concepción materialista de la historia en el argumento de Benjamin, es útil empezar la discusión de su argumento del modo en que él no lo hace, es decir, trazando la filosofía de la historia que resulta indispensable en su defensa del arte de masas<sup>7</sup>.

La concepción materialista de la historia es una idea filosófica sobre las leyes básicas del cambio histórico. Fue sugerida por Marx y Engels<sup>8</sup> y refinada por teóricos como Plekhanov<sup>9</sup>. Como es sabido, es de origen hegeliano, pero en lugar de considerar la expansión de la conciencia como la clave del desarrollo histórico, considera la expansión de las fuerzas de producción como el agente fundamental del cambio histórico. En este sentido, es una forma de determinismo tecnológico y, aunque se asocia con frecuencia al marxismo, resulta lógicamente posible afirmarla sin tener el carnet comunista<sup>10</sup>.

La concepción materialista de la historia es el intento de identificar lo que llamaríamos el «motor» de la historia: el conjunto de fuerzas causalmente responsables de las mutaciones en todas las dimensiones del tejido social. Según la concepción materialista ortodoxa de la historia o, tal como se la conoce, «materialismo histórico», la sociedad consta de los elementos de la superestructura (la ideología, el arte, la religión, el derecho, la filosofía, y otros similares), las relaciones de producción (la división del trabajo, la distribución de la riqueza y de los derechos de propiedad, etc.) y las fuerzas productivas (recursos, tanto naturales como humanos, físicos e intelectuales, materias primas y tecnologías)<sup>11</sup>. El materialista histórico ortodoxo afirma que discierne ciertas relaciones legítimas entre estos rasgos de la sociedad, cuya ley más importante dice que la influencia de las fuerzas productivas es el principal factor determinante del cambio social.

Si concebimos que la sociedad tiene una estructura en tres gradas, con la superestructura en lo alto, las fuerzas productivas en la base y las relaciones productivas

<sup>7</sup> La filosofía de la historia que asocio con «La obra de arte en la época de la reproducción técnica» de Benjamin, será toscamente el modelo o explicación ortodoxa del materialismo histórico en su variación marxista, antes que la teoría de la historia que Benjamin sugiere en su ensayo «Tesis sobre la filosofía de la historia». Mis razones para proceder así son tres: en primer lugar, las «Tesis sobre la filosofía de la historia» fueron escritas después de «La obra de arte en la época de la reproducción técnica», y en segundo lugar, comentaristas como Rolf Tiedemann y Gershom Scholem consideran que las «Tesis sobre la filosofía de la historia» se apartan de sus primeras ideas como resultado del gran impresión causada por el pacto entre Hitler y Stalin; y, en tercer lugar, la versión corriente de la concepción materialista de la historia se adecua a «La obra de arte en la época de la reproducción técnica», es decir, enlaza de manera más neta con el ensayo sobre el arte de masas que las «Tesis».

Véase Rolf Tiedemann, «Historical Materialism or Political Messianism: An Interpretation of the Theses «On a Concept of History»», in *Benjamin Philosophy, Aesthetics, History*, editado por Gary Smith, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 175-209.

<sup>8</sup> Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Nueva York, International Publishers, 1970, 1970, pp. 20-2 [trad. cast.: *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Comunicación, 1970]; C. Marx y Friedrich Engels, *The German Ideology*, Nueva York, International Publishers, 1947, pp. 6-43. [Trad. cast.: *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1970.]

<sup>9</sup> Georgi Plekhanov, *The Materialist Conception of History*, Nueva York, 1940. [Trad. cast.: *La concepción materialista de la historia*, en *Obras escogidas*, I, Buenos Aires, Quetzal, 1966.] La presentación más elaborada de esta idea se encuentra en G. A. Cohen, *Karl Marx's Theory of History: A Defence*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

<sup>10</sup> Francis Fukuyama es un ejemplo reciente de esta posibilidad.

<sup>11</sup> Las cosas no son tan claras como sugiere este rudo esbozo. Hay importantes debates sobre la pertenencia de los factores de la sociedad a estos estratos. ¿Es el derecho, por ejemplo, un elemento de la superestructura, o debería ser catalogado en las relaciones productivas? Sin embargo, para nuestro propósito, creo que podemos omitir estos debates, ya que no conozco ningún autor capaz de proponer que el arte no sea un elemento constitutivo de la superestructura de la sociedad.

en medio, entonces, según el materialismo histórico ortodoxo, el vector primario de la determinación social va de abajo arriba. La superestructura y las relaciones de producción adquieren su forma en respuesta a la dirección de desarrollo abierta por las fuerzas productivas. No negamos que la superestructura y la organización de las relaciones de producción no ejerzan presión hacia abajo sobre las fuerzas productivas, sino sólo que la línea más significativa de causalidad histórica va de abajo arriba. En toda sociedad, las fuerzas productivas son siempre los agentes del cambio social en último extremo.)

Para tener un sentido concreto de esta concepción de la historia, consideremos la explicación de la sociedad medieval. La base productiva de la sociedad medieval era agrícola, no tecnológica. Era el trabajo intensivo. Sin embargo, los frutos del trabajo intensivo podían ser expropiados o destruidos por el invasor extranjero. En consecuencia, se desarrolló cierta forma de división del trabajo —entre una clase guerrera, por una parte, y el campesinado, por otra—, que se creyó necesaria para la defensa contra las incursiones exteriores. El sistema feudal se desarrolló distribuyendo los derechos de propiedad y la responsabilidad con la mirada puesta en el apoyo a los elementos centrales del sistema de defensa, es decir, a los jinetes de armas pesadas o caballeros. Mantener guerreros de este tipo resultaba costoso, y el sistema feudal era un instrumento social para presentar esta caballería armada. A los señores feudales se les asignó el servicio de los siervos para que les suministraran los medios con los que mantenerse en un estado constante de preparación militar.

Las relaciones sociales, con los caballeros y aristócratas en la cima y los campesinos en la base, eran extremadamente jerárquicas y rigurosamente forzadas en la Edad Media. En el nivel de la superestructura, la religión reforzaba esta serie de arreglos predicando la servidumbre, urgiendo a cada uno a que ocupara su lugar en el sistema social. Se animaba a los campesinos a que permanecieran en la tierra, produciendo para la clase militar en nombre de Dios y del orden santificado del universo; y el arte, en este contexto social, servía a la religión, enseñando las virtudes que conducían a la supervivencia del sistema y proyectando un cuadro del orden jerárquico de la vida social en un plano cósmico. Así, en un extremo de la evolución del sistema feudal, la ideología, la religión, el arte y las leyes del sistema conspiraban para hacer que funcionara idealmente como un todo.

Al principio, este arreglo de la relación entre las fuerzas productivas y la superestructura servía para aumentar la capacidad productiva de la base económica de la sociedad. Las relaciones productivas y la superestructura se adecuaban entre sí. Estaban, en general, sincronizadas. Sin embargo, el materialista histórico advierte que el proceso histórico no es estático. Al ampliarse las fuerzas productivas de la sociedad, bajo la presión, por ejemplo, de una población cada vez mayor, surgen nuevas capacidades productivas. Respecto al feudalismo, esto implicaba el desarrollo de nuevas técnicas industriales, el descubrimiento de nuevos recursos y la emergencia de nuevas oportunidades para el comercio.

El cambio en las fuerzas productivas, a su vez, trajo consigo nuevas formas de relaciones productivas, la más importante de las cuales fue la naciente burguesía, que dirigió una nueva serie de relaciones sociales denominada capitalismo. Con la evolución del capitalismo, los elementos de la superestructura del sistema feudal —tales como las leyes contra la usura, las leyes de la servidumbre de la gleba, las leyes que prohibían a la nobleza emprender transacciones financieras, etc.— resultaron obsole-

tos, en el sentido de que ya no facilitaban el funcionamiento eficaz de las fuerzas productivas emergentes y disponibles de la nueva sociedad.

Como podría decir un marxista, la ideología y los acuerdos sociales de la sociedad feudal comenzaron a «contradecir» la base económica; comenzaron a estar en medio del camino de (y, por tanto, a entrar en conflicto con) la potencia industrial de la base productiva de la sociedad, que se inclinaba inexorablemente a un mayor crecimiento.

Advirtamos que, entonces, las gradas superiores de la sociedad, la superestructura y las relaciones productivas, quedaron atrasadas frente al crecimiento de las fuerzas productivas. El retraso ejercía una presión sobre el crecimiento de las fuerzas productivas de la sociedad. Al respecto, la superestructura y la configuración de las relaciones productivas resisten (o contradicen) la expansión de las fuerzas de producción. Puede decirse que cosas como las leyes de la usura, en la medida en que impedían el desarrollo de la banca, paralizaban el desarrollo de las fuerzas de producción. Las relaciones de producción en el feudalismo, que daba valor a la aristocracia (el *ancien régime*), no estaban a la altura de la realidad económica del capitalismo, en que la burguesía es la clase social dominante. Según el materialista histórico, esto condujo a que la Revolución Francesa reparase el desajuste entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales.

En la concepción materialista de la historia, la sociedad se inclina naturalmente a largo plazo a la sincronización óptima de las fuerzas de producción, las relaciones de producción y la superestructura. Sin embargo, esta constelación de factores no resulta estable, porque las fuerzas productivas son siempre variables; en concreto, se expanden debido a la constante presión del aumento de población. El materialista histórico afirma que las fuerzas productivas nunca vuelven a un nivel inferior de producción porque los hombres nunca se conforman con menos de lo que les ha satisfecho. Hay una presión coherente en la superestructura y las relaciones de producción para adaptarse eventualmente a la expansión de las fuerzas productivas; y cuando la superestructura y las relaciones de producción de la sociedad se resistan a la adaptación y pongan trabas a las fuerzas productivas, serán inevitablemente barridas y reemplazadas por nuevas formas sociales, más favorables a la expansión de la productividad.

Las formas de las relaciones sociales, la distribución de la riqueza y las ideologías que eran adecuadas al desarrollo anterior de la capacidad productiva de la sociedad, ya no aumentarán el desarrollo económico, sino que llegarán a impedirlo. El arte, la religión, el derecho y la filosofía, que una vez cumplieron la función de facilitar el funcionamiento eficaz de la base productiva de la sociedad, aniquilan o contradicen los medios de producción, como las formas arcaicas de las relaciones sociales, así como ocurrió con el dominio de la burguesía por la nobleza antes de la Revolución Francesa; y, sin embargo, el crecimiento de la capacidad productiva de la sociedad es una constante que no puede detenerse. Es inevitable. En ocasiones, doblegará toda resistencia de otros sectores de la sociedad, al nivel de la superestructura y al de las relaciones sociales. Esto sucede de manera dramática en las revoluciones, como en la Revolución Francesa, en que las relaciones sociales aristocráticas se quebraron debido a la ascendencia de la burguesía, a fin de que la máquina del capitalismo pudiera ir al trote.

Pero, como es sabido, el materialista histórico marxista dice que, aunque el triunfo de las relaciones sociales burguesas y de la ideología burguesa facilite al prin-

cipio el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad en el capitalismo, las circunstancias han llegado a tal punto que la burguesía y la serie completa de las relaciones sociales capitalistas y las ideologías suponen un obstáculo en las fuerzas productivas de la sociedad. El capitalismo, con su concepto duradero de la propiedad privada de los medios de producción, restringe ahora la capacidad productiva de la base económica<sup>12</sup>.

Junto con el desarrollo de las nuevas tecnologías que incrementan la capacidad productiva de la base económica de la sociedad, ha surgido una nueva clase industrial, el proletariado, mejor adaptada a la expansión de las fuerzas productivas de la sociedad, por fin, debido a la socialización de los medios de producción. La subida al poder de la burguesía se convierte en un obstáculo de la expansión de las fuerzas industriales liberadas inicialmente por el capitalismo, así como las relaciones productivas feudales estaban reñidas con las relaciones más apropiadas a la explotación capitalista de la base productiva. Sin embargo, el vector de la historia señala siempre, necesariamente, a la expansión de las fuerzas productivas. El materialista histórico predice que el capitalismo y el proletariado habrán de entrar en colisión —lo que supone la revolución (pacífica o no) del proletariado—, y que la revolución, a largo plazo, habrá de redundar en beneficio del proletariado, porque éste se halla del lado de la expansión de las fuerzas productivas o, según se dice, «del lado de la historia».

El mejor modo de comprender el ensayo de Benjamin «La obra de arte en la época de la reproducción técnica» consiste en considerarlo un intento de situar el desarrollo del cine y la fotografía, junto con la imprenta y la radio, como elemento esencial del proceso histórico esbozado.

Se diría que Benjamin cree que el arte y las filosofías del arte desarrolladas en el contexto de las formaciones sociales feudal y burguesa han quedado atrás respecto a la capacidad productiva de la base económica de la sociedad. La expansión de la capacidad productiva de la sociedad trae consigo una nueva forma de arte, que surge de la nueva base económica y que la propicia. Este nuevo arte, con la fotografía, el cine y la radio, coincide con la emergencia tecnológica de las fuerzas productivas en que es, en sí mismo, tecnológico. Es un arte reproducible a escala de masas. Es el arte de la era de la producción masas que se produce masivamente.

Tal como las formas de la propiedad privada habrán de ser reemplazadas por la propiedad social, si la capacidad productiva de la industria moderna ha de expandirse sin trabas, y el proletariado ha de superar a la burguesía, habrán de surgir nuevas formas de arte, formas en mayor concordia que el arte anterior con la nueva potencia de las fuerzas productivas. Este nuevo arte, cuya característica esencial o definidora, según Benjamin, es la reproductibilidad masiva, tiene como ejemplos paradigmáticos el cine y la fotografía. Estas formas artísticas son, en sentido literal, el producto del nuevo desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad; son las nuevas tecnologías.

Resultan adecuadas a la nueva formación social emergente, la sociedad de masas, porque pueden reproducirse masivamente; y a causa de su reproductibilidad masiva y de su estructura técnica interna, funcionan de tal modo que expresan y promueven el *ethos* de la nueva cultura del proletariado.

<sup>12</sup> Esta limitación de las fuerzas de producción debida a la propiedad privada sólo será superada, según el marxista, por la socialización de los medios de producción.

Las artes mecánicas alinean de nuevo la función del arte respecto a la relación de la superestructura con el vector expansivo del desarrollo de la base económica y con la evolución coincidente de las relaciones productivas del proletariado. El arte se transforma y facilita la nueva concepción proletaria de las relaciones sociales productivas, las cuales facilitan a su vez la expansión de las fuerzas productivas. (Esta transformación del arte ha sido anunciada hasta cierto punto por el desarrollo del arte vanguardista. Los experimentos del dadaísmo, por ejemplo, presagian el *shock* del montaje<sup>13</sup>, mientras que las técnicas de interpretación de Brecht anticipan el carácter alienante, «contrastable» de la interpretación cinematográfica<sup>14</sup>. Tales efectos vanguardistas esperan su realización plena en las artes de reproducción mecánica.) Supuestamente, según Benjamin, las artes de reproducción mecánica poseen ciertos rasgos que les permiten satisfacer el *ethos* del proletariado. A propósito, hay ciertos rasgos inherentes a la naturaleza de este arte: 1. Un tipo específico de distanciamiento crítico. 2. Una inclinación contraria a la tradición (una tradición desraigada). 3. Una tendencia a aproximarse y penetrar en la realidad social (antes que a contemplarla). 4. Una tendencia a servir a fines políticos de masas, como galvanizar la crítica masiva por parte del público unificado, en función de su reproductibilidad masiva.

El arte de masas reproducible es radicalmente diferente del arte que lo ha precedido, como es de esperar con una concepción materialista de la historia. Para un materialista histórico como Benjamin, no se piensa en el arte como algo transhistórico. La reproductibilidad masiva cambia la estructura del arte. Cada época desarrolla un arte relativo a sus fuerzas productivas, ya que los cambios en tales fuerzas provocan inevitablemente cambios en sus relaciones históricas con la superestructura ideológica de la sociedad y con las relaciones sociales existentes de las fuerzas productivas de la época. Para apreciar lo que hay de nuevo y significativo en el arte de la reproducción mecánica, hay que contrastarlo con el arte que lo precedió, es decir, con el arte de etapas anteriores en el desarrollo de las relaciones y las fuerzas productivas.

Según Benjamin, se puede describir el arte que precedió al de masas como arte contemplativo, de culto tradicional, con aura. El arte de masas, por el contrario, es crítico, perspicaz y antitradicional. Mientras que el arte aurático se caracteriza por la presencia de la obra tradicional ante el espectador y por la actitud de distanciamiento estético respecto al objeto del arte, en el caso del arte de masas, la obra (por ejemplo, en el caso de la reproducción fotográfica de la *Ronda de noche* de Rembrandt) no está presente ante el espectador; y nuestra actitud característica ante la obra es aproximarnos a ella y a lo que representa, antes que permanecer estéticamente distanciados. Si el arte aurático se aprecia por su valor único, el arte de masas, según Benjamin, por definición, no es único, sino producido (o reproducido) en masa. Tal arte no se convierte en fetiche por su carácter único puesto que es masivamente reproducible.

Estos contrastes son, sin duda, algo oscuros. Sigamos paso a paso los términos del análisis. Benjamin afirma que, antes de la era de la revolución técnica, las obras de arte tenían «aura»; este aura es una función con varios rasgos. En primer lugar, el

<sup>13</sup> Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pp. 237-8.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 246, nota 10.

arte estaba engastado en rituales, como las procesiones regionales en honor al santo local y, por tanto, se situaba a menudo en un lugar geográfico definido. Como parte de un ritual ubicado específicamente, el objeto artístico era único. La gente viajaba para verlo. Estar en presencia de la obra y participar de su aura era crucial, ya que el objeto artístico era una manifestación divina. Había que permanecer frente a él, tal vez con temor, y contemplarlo a distancia.

Si se describen así los rasgos de la obra de arte en la cultura teocrática, también se da el caso de que muchos de tales atributos pasaron al arte secular en el Renacimiento y en adelante. Si en principio se adoraba la obra de arte como manifestación divina, el arte elevado secular se ha convertido en un objeto virtual de adoración; se desarrolla una «religión» del arte, y el silencio y la serenidad del museo recuerdan a una catedral. Además, el arte elevado sigue siendo valorado por su carácter único como obra de la mano del genio. La gente todavía viaja a lugares como el Louvre y El Prado para estar en presencia de grandes obras de arte y, una vez allí, adoptan la actitud de la contemplación o distancia estética.

¶ Sin embargo, con la aparición de la industrialización de masas, surge un tipo de arte que ya no posee aura, ya que no tiene contenido religioso, ni forma parte de un ritual, ni es estéticamente único, un arte que, por su naturaleza, implica las copias múltiples, idénticas y reproducibles del mismo objeto. Producido industrialmente, el nuevo arte puede distribuirse por doquier. No está limitado a un lugar espacial único. La gente ya no viaja para verlo. Se encuentra en todo lugar y en ninguno. El arte de la época de la reproducción técnica puede llevarse ante el espectador, antes que al contrario, y al sacar las obras de los contextos de culto y de los rituales únicos, el aura disminuye.

Este proceso socava en especial la impresión de la *presencia* del aura de la obra de arte original de épocas anteriores, puesto que las copias, en forma de reproducciones fotográficas masivas, pueden circular por todo el mundo y hacen a los consumidores capaces de apreciar el objeto en su ausencia, sin la presencia del aura.

De igual modo, mientras que la obra aurática exige distancia contemplativa, la obra de arte de masas nos atrae hacia ella y hacia lo que representa (por ejemplo, el primer plano cinematográfico). No trata de absorber al espectador al modo del arte religioso o casi religioso, o del arte «estético», sino que estimula una actitud crítica que, al mismo tiempo, nos invita a adoptar un punto de vista más próximo y penetrante, tanto respecto a la obra como a lo que representa.

Benjamin trata de fundamentar estas afirmaciones sobre el arte en la época de la reproducción técnica al considerar ciertos recursos del cine reciente, en particular del que fue practicado y teorizado por los cineastas soviéticos. Así, al comparar al pintor con el cineasta, Benjamin dice que si «el pintor mantiene en su obra una distancia natural respecto a la realidad, la cámara penetra en sus redes»<sup>15</sup>. Aquí, Benjamin piensa en la edición cinematográfica, en general, y en el primer plano, en particular, técnicas que Benjamin asocia, como el cineasta y teórico ruso Dziga Vertov, a la actitud epistémica inherente al medio cinematográfico, a saber: una tendencia a penetrar en la realidad. Esta actitud también es evidente en otros recursos del cine, como el movimiento rápido y lento, que nos permite ver aspectos del mundo que escapan

<sup>15</sup> Benjamin, «La obra de arte...», p. 233.

a la mirada. La actitud epistémica aquí es diferente de la que se adopta hacia el arte aurático, donde nos distanciamos del objeto. Se nos aproxima al objeto con el propósito de analizarlo. La actitud inscrita en el cine es penetrante y analítica, no reverentemente distanciada.

Benjamin entiende que «el tipo de la percepción humana sensible cambia según el modo de existencia de la humanidad»<sup>16</sup>. La introducción de nuevos medios influye en la transformación de la percepción humana, no sólo al expresarla o hacerla emblemática, sino al estimular su evolución. Al respecto, las obras de arte pueden servir como ideales que simbolizan la dirección tomada por la percepción, mientras que, al mismo tiempo, incita al desarrollo de la percepción en líneas sin precedentes, brindando a los espectadores la oportunidad de crear un nuevo gusto por las formas variables de la percepción, al aplicarse sobre ellas en la medida en que tal modo de percepción se inscribe en los medios emergentes. Por ejemplo, la percepción en la época moderna del psicoanálisis presta más atención a los pequeños movimientos –los deslices y gestos que configuran la psicopatología de la vida diaria–, y el cine expresa y celebra esta nueva conciencia de la micromecánica del significado, mientras que, por así decirlo, acostumbra al público, por medio de primeros planos, a estar atento al significado del menor movimiento, acaso «inconsciente», como el de los dedos<sup>17</sup>. Para Benjamin, el cine es tanto un emblema como una aplicación de la nueva forma de visión. Simboliza la transformación de la percepción y contribuye a provocarla.

De hecho, Benjamin cree que el medio cinematográfico incorpora una actitud crítica. Esto tiene que ver con su interpretación de la edición y de otros recursos cinemáticos (como el primer plano y el intervalo fotográfico) como esencialmente penetrantes y analíticos. También cree que, por las condiciones de la interpretación de la película, el espectador no se ve arrastrado a la acción, sino que queda fuera de ella de manera crítica. Benjamin escribe:

La actuación de un actor en escena se presenta definitivamente ante el público por el actor en persona; la del actor en pantalla, sin embargo, se presenta por medio de una cámara, con dos consecuencias. La cámara que presenta la actuación del actor de cine ante el público no tiene por qué respetar la actuación como un todo. Conducida por el cámara, la cámara cambia continuamente de posición respecto a la actuación. La secuencia de vistas de posición que el montador compone con el material que se le suministra constituye la película completa. Consta de ciertos factores de movimiento, que son, en realidad, los de la cámara, por no mencionar los ángulos especiales, los primeros planos, etc. La actuación del actor está sujeta a una serie de pruebas ópticas. Ésta es la primera consecuencia del hecho de que la actuación del actor se presente por medio de la cámara. El actor de cine carece de la oportunidad del actor de teatro de adaptarse al público durante su actuación, ya que no presenta su actuación al público en persona. Esto permite al público adoptar la actitud del crítico, sin experimentar ningún contacto personal con el actor. La identificación del público con el actor es, en realidad, una identificación con la cámara. En consecuencia, el público adopta la actitud de la cámara; su aproxima-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>17</sup> Benjamin establece explícitamente la analogía de la «percepción filmica» con el análisis freudiano de las parapraxis, *ibid.*, p. 235.

ción es valorativa. Ésta no es la aproximación a la que se exponen los valores de culto<sup>18</sup>.

Que la cámara engendre tal actitud crítica, virtualmente «brechtiana», y que la crítica que podría implicar sea inequívocamente del tipo relevante para la conciencia de la clase trabajadora, son afirmaciones controvertidas, sobre las que yo, al menos, tengo mis dudas. Sin embargo, por muy forzado que parezca aquí el análisis de Benjamin, lo que está claro es la función teórica que la noción de crítica ha de cumplir en su explicación del arte de masas. Así como las técnicas penetrantes y analíticas del montaje resultan tanto simbólicas como propedéuticas para la percepción adecuada a la época del proletariado emergente, la actuación cinematográfica engendra la actitud crítica por parte del espectador que resulta emblemática y que, en parte, servirá para constituir un nuevo modo de ver, tanto reflexivo como productivo respecto a la formación del nuevo orden social que el materialismo histórico anuncia.

Junto a los modos de percepción penetrantes, analíticos y críticos, expresados y creados por las artes de reproducción mecánica, como el cine, Benjamin recomienda también los nuevos medios por su capacidad para provocar la distracción. La distracción, desde luego, contrasta con el modo característico de atención promovido por el arte de aura, que implica la concentración, la adoración, la contemplación y la absorción.

El concepto de distracción de Benjamin es difícil de entender. Parece implicar, al menos, dos cosas diferentes. Por un lado, se refiere a la atención incidental<sup>19</sup>. Por ejemplo, a menudo se dice que la gente ve la televisión distraídamente. No miramos a la pantalla de manera intencionada, sino dejando vagar la atención, siguiendo los programas con el rabillo del ojo, mientras pensamos o hacemos otras cosas. Por supuesto, Benjamin, no escribía sobre la televisión, pero parece pensar que la atención respecto al cine, y tal vez a la radio, posee la cualidad de distracción que ahora asociamos a la televisión.

Esta cualidad de distracción es digna de mención para él porque indica que no estamos esclavizados al arte reproducible masivamente, mientras que sí lo estamos al arte de aura y, por tanto, el espacio para la disociación crítica del objeto del arte de masas brinda una posibilidad mayor en el arte de masas que en el arte aurático; si el público del arte de masas está como ausente, antes que sometido a un éxtasis contemplativo, está en mejor posición para criticar el objeto y lo que representa. *Contra* Adorno, Benjamin no cree que el público esté sobornado por el arte de masas, sino que disfruta de una distancia crítica que se constituye en cierto modo en los medios de masas<sup>20</sup>.

Por otra parte, Benjamin piensa también en la distracción en el sentido de choque. Los recursos de edición, como el montaje, tienen que ver con el choque del

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 228-9 [pp. 34-35].

<sup>19</sup> Benjamin, «La obra de arte...», p. 240.

<sup>20</sup> La distancia relevante aquí no debería confundirse con la atención desinteresada que a menudo se asocia al arte aurático. La atención desinteresada se centra en el objeto, aunque no esté relacionada con asuntos prácticos. La distancia de la distracción se refiere a una tendencia a desenfocar el objeto de manera intermitente. La atención desinteresada se absorbe en la obra de arte aurática; este tipo de absorción obsesiva se relaja con la distancia de la distracción.

público. Así es como Sergei Eisenstein caracterizó los efectos del montaje; y, como Eisenstein, Benjamin celebra este supuesto efecto porque tiene la capacidad de fijar la atención. Tal vez haya aquí, en el fondo, cierta noción de subversión de las expectativas; en todo caso, se piensa que el montaje, de nuevo *contra* Adorno, provoca la disposición activa del espectador —a través del asombro, según la línea Eisenstein/Benjamin— y, al galvanizar la mente, abre la posibilidad de la crítica. Recordándonos a Brecht, Benjamin dice que «(el cine) reprime el valor cultural, al poner al público en situación del experto»<sup>21</sup>.

Aunque la distracción, tanto en el sentido de la atención incidental como del choque, cancela la respuesta contemplativa al arte aurático, los dos sentidos parecen llevar a direcciones opuestas: una en la que la mente está enfocada o desenfocada perezosamente, y otra en la que está concentrada. Sin embargo, creo que no ha de haber aquí contradicción alguna en la medida en que Benjamin piensa que las diferentes actitudes mentales tienen lugar consecutivamente, es decir, como etapas del estado de distracción en el que está pensando. En el cine, nuestra atención es intermitente (distráida en el primer sentido), pero la oscilación recurrente de este proceder está sellada por el choque causado por estructuras cinemáticas como el montaje (distracción en el segundo sentido). Tanto la distancia que permite la atención incidental como la movilización de la mente en respuesta al asombro del montaje estimulan la actitud crítica, aunque de modo diverso.

Las formas de distracción manifiestas en las artes reproducibles de masas, como el cine, reflejan el nuevo orden industrial y aceleran su emergencia al crear nuevas formas de percepción. La distracción estética refleja el entorno de la nueva sociedad industrial *urbana*, en que la percepción de la ciudad resulta tanto distraída (siendo la atención incidental, indirecta, del *flâneur*, la apoteosis de esta tendencia) como constantemente puntuada por el choque<sup>22</sup>. Pero, en la medida en que este modo dominante de atención resulta también crítico, estimula el desarrollo de una percepción apropiada al nuevo orden industrial. Esta percepción no sólo es distraída, sino también crítica, penetrante y analítica.

Esta percepción es un ideal al que aspira la conciencia moderna —y, en particular, la conciencia proletaria, como la forma más representativa de la conciencia moderna (es decir, la conciencia de una clase universal)—, según el materialismo histórico, y tal aspiración está propiciada por nuevas formas de arte, como el cine y la fotografía, que implican de suyo respuestas críticas, penetrantes y analíticas en el espectador. El cine y la fotografía, entre otras artes de reproductibilidad masiva, simbolizan y coadyuvan a crear un tipo de conciencia coherente al máximo con los poderes expansivos de la base productiva de la sociedad. El cine y la fotografía son tanto emblemas como agentes del cambio histórico.

Al comentar a Benjamin, Joel Snyder escribe:

Benjamin quiere decir que un nuevo método de producción genera un nuevo medio de descripción, porque provoca cambios específicos en la percepción del mundo. El arte mismo está íntimamente implicado en la expresión de la percepción. En un periodo de producción técnica e industrial, en que el trabajo de la mano pasa

<sup>21</sup> Benjamin, *ibid.*, p. 55.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 250.

a la máquina, el carácter de la percepción humana —al menos de la percepción de quienes mantienen y hacen funcionar las máquinas, de los trabajadores— cambia según el modo de producción. La producción técnica provoca la percepción técnicamente informada, que, a su vez, genera la reproducción o descripción técnica. El modelo para juzgar el arte técnicamente manufacturado no puede ser el mismo que se usa para juzgar el arte producido manualmente, ya que éste se deriva de la percepción informada de manera no técnica. Esto significa que una película o una fotografía no pueden ser valoradas e interpretadas adecuadamente cuando se recurre al sentido de la percepción que caracterizaba el periodo anterior a la técnica moderna. Requiere un nuevo modelo y lo encuentra en las masas revolucionarias, cuyo «sentido de la realidad» se halla en el proceso de ajuste a los nuevos medios de producción técnica<sup>23</sup>.

Como hemos visto, según Benjamin, esta nueva forma de percepción técnica posee una inherente dimensión crítica, que, a su vez, capacita a aquéllos que la poseen para advertir mejor el potencial del nuevo orden tecnológico.

Esta idea del arte de masas, articulada a través de la óptica del materialismo histórico, proporciona a Benjamin dos modos de defenderlo. El primero resulta explícito en el texto. El arte de masas es defendible porque está del lado de la historia. Al participar en la transformación de la percepción, simbolizándola y propiciándola, participa en la revolución proletaria y, por tanto, en la liberación de las fuerzas productivas de la sociedad. La capacidad de participar en la transformación de la percepción, que es el potencial emancipador del arte de masas, es inmanente en las formas artísticas como el cine, con su capacidad para provocar asombro y para generar una conciencia crítica. Así, las artes de reproducción mecánica son defendibles porque están *esencialmente* del lado de la historia.

Benjamin no cree que todas y cada una de las obras de arte sean emancipadoras de este modo. Ciertas obras de arte de masas pueden ser reaccionarias, y Benjamin indica cómo el fascismo pervierte su tendencia natural<sup>24</sup>. Su opinión es la de que, en conjunto, las artes de masas de la época de la reproducción técnica están del lado de la emancipación humana, del lado de la liberación de las fuerzas productivas de la sociedad, como emblemas y como aliadas de la emancipación que anuncia una nueva percepción revolucionaria, es decir, del lado del proletariado en su rol de liberador de las fuerzas de producción. Lo que es emancipador, antes que ciertas obras de arte de masas, es el *telos* de los medios de masas, en virtud de ciertos rasgos inherentes.

No obstante, hay otro modo de interpretar el argumento de Benjamin en nombre del arte de masas, tal vez sólo implícito en el texto. En el capítulo anterior, advertimos que gran parte de la resistencia filosófica al arte de masas puede atribuirse a una suerte de kantismo residual que llamamos la teoría kantiana sucedánea. Resulta interesante considerar el ensayo de Benjamin sobre el arte en la época de la reproducción técnica como una respuesta a esta especie de resistencia filosófica, ya que

<sup>23</sup> Joel Snyder, «Benjamin on Reproducibility and Aura: A Reading of "The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility"», en *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, editado por Gary Smith, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 159-60.

<sup>24</sup> Benjamin, «La obra de arte...», pp. 55-57. Según Samuel Weber, Benjamin sostiene que el fascismo ofrece a las masas la expresión de sí mismas al permitir que «la masa se mire a sí misma a la cara». Samuel Weber, *Mass Mediauras*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996, p. 102.

fácilmente puede interpretarse que lo que considera arte aurático representa aquello que, bajo la influencia de la teoría kantiana sucedánea (o de sus fragmentos), los adversarios del arte de masas entienden por arte auténtico. Este arte, el arte kantiano sucedáneo, como el aurático, se caracteriza por su carácter único, por la recompensa de su presencia ante el preceptor y por su llamada a la contemplación. No obstante, se trataría de un arte cuya época ha pasado. Como se ha sugerido, tal vez Benjamin muestre nostalgia por el arte aurático (o kantiano sucedáneo); sin embargo, reconoce que la historia lo ha superado.

Benjamin arguye que el arte cambia con la época y que las teorías basadas en una concepción pasada del arte son irrelevantes para el nuevo. El arte de masas no ha de ser valorado según las difuntas teorías del arte. Que no pueda comprenderse según las teorías apropiadas para hablar del arte aurático, no demuestra que no sea arte. Es un nuevo arte, que requiere nuevas teorías (teorías, suponemos, como la de Benjamin). Esto me parece implícito en el amplio contraste aurático entre arte y arte de masas, ya que, en la descripción del primero, usa términos kantianos, por su énfasis en la distancia, la originalidad, etc.

Benjamin parece defender el arte de masas, al menos, de dos modos relacionados entre sí. En primer lugar, el arte de masas contribuye al progreso histórico como un emblema y un ejercicio de la visión/conciencia emancipadora y técnica (proletaria) que ha de liberar las fuerzas productivas; el arte de masas lleva a cabo, en parte, la transformación evolutiva de la percepción y la conciencia. En segundo lugar, como es una nueva forma de arte, no puede ser medido por los modelos de las teorías artísticas pasadas, como la teoría kantiana sucedánea, sino que exige una nueva teorización. Por razones históricas, ya que el arte cambia con la transformación de la base productiva de la sociedad, las críticas del arte de masas en términos de aura o «kantianos» (como los del capítulo anterior) son conceptualmente inadecuadas, e incluso categóricamente incorrectas.

Estas defensas del arte de masas dependen de la concepción materialista de la historia, aunque con varios grados de especificidad. La primera variación supone un compromiso sustancial con la emancipación del proletariado, mientras que la segunda sólo se compromete con la idea de que los rasgos de la superestructura social, como el arte, cambian en respuesta a los cambios sísmicos de las fuerzas de producción material.

Tales argumentos pueden llamarse «el argumento del progreso» y «el argumento del nuevo arte», respectivamente. De manera casi formal, pueden expresarse así. En primer lugar, el argumento del progreso:

1. Si un arte contribuye a la expansión de las fuerzas productivas (al progreso), entonces contribuye a la emancipación humana. (Este es un principio del materialismo histórico marxista.)
2. Si un arte contribuye a la emancipación humana, entonces es defendible.
3. Si el arte simboliza y estimula cambios en la percepción adecuados a la expansión de las fuerzas productivas, entonces contribuye a la expansión de las fuerzas productivas.
4. El arte de masas simboliza y estimula de suyo cambios en la percepción adecuados a la expansión de las fuerzas productivas. (Estimula el desarrollo de la capacidad perceptiva que resulta penetrante, escrutadora como en el primer plano analítica, crítica y distraída.)

5. Por tanto, el arte de masas es defendible.

El «argumento del nuevo arte» puede enunciarse así:

1. La naturaleza del arte cambia según los cambios epocales o momentáneos en las fuerzas y relaciones de la base productiva de la sociedad. (Éste es un principio del materialismo histórico.)

2. Si la naturaleza del arte cambia según cambios epocales o momentáneos en las fuerzas y relaciones de la base productiva de la sociedad, entonces es un error fundamental valorar el nuevo arte según teorías sensibles al arte del pasado.

3. El arte de masas, que es el arte de una nueva época histórica, representa un cambio en la naturaleza del arte.

4. Los detractores del arte de masas valoran negativamente el nuevo arte (el arte de masas), según teorías sensibles al arte del pasado (como las del arte aurático y/o el arte kantiano sucedáneo).

5. Por tanto, los detractores del arte de masas están equivocados en sus valoraciones (negativas) del arte de masas.

Examinemos estos argumentos uno por uno.

El argumento del progreso comienza con la convicción del materialismo histórico de que todo arte que contribuya a la expansión de las fuerzas productivas contribuye a la emancipación humana. Esta proposición presupone, a su vez, que la expansión de las fuerzas de producción contribuye a la emancipación humana. No obstante, tal proposición resulta discutible. Los defensores del medio ambiente tienen pruebas para demostrar que hay muchos casos en que la expansión de las fuerzas productivas crea más problemas a la vida humana de los que resuelve. Tal vez no aciertan siempre en sus valoraciones, pero, ¿no aciertan nunca? En todo caso, sería concebible, al menos, pensar que en ocasiones la expansión de las fuerzas productivas puede impedir la emancipación humana<sup>25</sup>. La correlación entre progreso tecnológico y emancipación humana no es sincera.

El materialista histórico podría responder que se refiere a expansiones genuinas de las fuerzas productivas, y que las supuestas expansiones de las fuerzas productivas que impiden la emancipación humana no son genuinas. Pero esto transforma tal principio del materialismo histórico en una estipulación, mientras que habíamos pensado que se trataba de una ley empírica, demostrable, del desarrollo histórico. La primera premisa del argumento se apoya en fundamentos inestables.

La segunda premisa del argumento afirma que todo arte que contribuya a la emancipación humana es defendible. Esto parece cierto. Una contribución a la emancipación humana, a primera vista, parecería un rasgo propicio del arte, aun cuando no hubiera otros rasgos propicios del arte. La premisa no sugiere que incitar a la emancipación humana sea el único motivo por el que defender el arte; esto sería problemático. Sin embargo, afirmar que, si todo sigue igual, una contribución a la emancipación humana es una razón a favor del arte (aunque tal vez no en el sentido de arte *qua* arte), no debería suscitar objeción teórica alguna.

La tercera premisa —«si el arte simboliza y estimula cambios en la percepción adecuados a la expansión de las fuerzas productivas, entonces contribuye a la expan-

<sup>25</sup> Cuando llegamos a la cuestión del arte, los detractores del arte de masas suelen parecerse a los defensores del medio ambiente de este argumento.

sión de las fuerzas productivas»— parece suponer, en primer lugar, que es posible que el arte puede funcionar como un factor causal en la percepción variable y, en segundo lugar, que simbolizar una forma de percepción puede contribuir a la expansión de las fuerzas productivas.

Lo plausible de la primera asunción depende de si el arte puede causar un cambio en la percepción. Esto puede resultar problemático, porque la percepción no es algo que se pueda cambiar fácilmente, como resultado del consumo de obras de arte. La percepción humana se desarrolla en un largo periodo de tiempo, bajo la influencia de la selección natural. No es especialmente plástica. No decimos que no pueda cambiar. Tal vez lo haga bajo la presión de la selección natural. Sin embargo, para tener en cuenta las fuerzas de la selección natural, se requiere un periodo de tiempo bastante largo. No es plausible creer que la escala temporal (la revolución industrial) en la que piensa un materialista histórico como Benjamin sea un lapso temporal suficiente para que ocurra un cambio interesante de visión. El espacio de vida de un movimiento artístico, tal como lo conocemos, parece incompatible con lo que exigiría un cambio en la percepción por la selección natural, haya o no tal cambio de servir a la incitación de la expansión de las fuerzas productivas<sup>26</sup>.

Todo depende, desde luego, de lo que se entienda por cambio de percepción. Benjamin dice que la percepción sensible cambia<sup>27</sup>, pero tal vez no sea esto lo que en realidad quiere decir<sup>28</sup>. Como es biológicamente improbable que la percepción sen-

<sup>26</sup> La cuestión de si la percepción sensible cambia (a), y de si cambia como resultado de la influencia de los medios (b), se discutirá al detalle en la sección de este capítulo que trata de la obra de Marshall McLuhan.

<sup>27</sup> Benjamin, «La obra de arte...», pp. 23-24.

<sup>28</sup> Benjamin resulta parco en los ejemplos que ofrece de los cambios de la percepción sensible que tiene en mente. Sin embargo, sugiere que la gente ve con mayor rapidez como resultado de las artes de reproducción mecánica. Esto plantea la cuestión de si la gente, frente a la vida urbana y el montaje cinematográfico, ha desarrollado una nueva habilidad perceptiva para ver más rápido, o de si la capacidad perceptiva que la gente ya poseía está siendo estimulada en mayor medida que antes, pero de tal modo que la capacidad ya era susceptible de recibir una mayor estimulación.

Sospecho que la época moderna no ha producido una nueva capacidad perceptiva, sino que la capacidad perceptiva ya desarrollada está siendo tasada por un nuevo nivel de información. La razón para apoyar esta hipótesis tiene que ver con mi idea de que los cambios en la percepción sensible por la vía de la selección natural requieren mucho más tiempo del que Benjamin admite. Sin embargo, surge otro problema con su hipótesis: ¿cómo podemos confirmarla? ¿Qué prueba hay para la noción de que la percepción sensible ha cambiado en el sentido de hacerse literalmente más rápida? El hecho de que las películas produzcan información con mayor rapidez que una vidriera no lo explica, ya que tal hecho es compatible tanto con la idea de que hemos desarrollado una nueva capacidad perceptiva para asimilar las películas, como con mi hipótesis alternativa de que la capacidad perceptiva que poseíamos antes de la aparición del cine tenía ya la capacidad latente de procesar el montaje.

Otro posible ejemplo de lo que Benjamin puede pensar como prueba de que el arte cambia la percepción es la distracción. Afirma que, como resultado de la vida moderna y el arte moderno, la percepción se distrae ahora en el sentido de que se desplaza de un asunto a otro rápidamente. El baudelaireano *flâneur* es el epitome de tal forma de percepción. Sin embargo, este ejemplo no es convincente por dos razones.

En primer lugar, Benjamin parece confundido con los hechos de la percepción. El movimiento perceptivo que discute no es algo que surja a finales del siglo diecinueve. Se trata de un rasgo estructural del aparato perceptivo que hemos tenido durante todo el milenio. Un rasgo natural del aparato perceptivo de los hombres y de otros animales consiste en que la atención varía constantemente. El fundamento evolutivo es obvio. Los organismos han de estar sobre aviso por sus presas y depredadores, o por otras fuentes de alimentación. La disposición natural de nuestro aparato perceptivo supone un examen constante

sible sea tan plástica como Benjamin afirma, tal vez un modo más caritativo de leerlo sea suponer que no cree que la percepción sensible cambia literalmente, sino que sólo cambian ciertos hábitos de percepción; por ejemplo, bajo la influencia del primer plano, la gente empieza a *advertir* con mayor frecuencia que antes pequeños gestos expresivos.

Como se trata de aquello a lo que la gente atiende, y no de aquello que la gente ve en sentido literal, esta suposición no contradice las objeciones biológicas que hemos mencionado. Sin embargo, suscita ciertas preguntas epistemológicas sobre cómo podríamos saber que los hábitos perceptivos han cambiado con el tiempo. En la medida en que ésta es una hipótesis histórica y empírica, querríamos saber cómo confirmarla. ¿Qué puede servir de ejemplo?

Por desgracia, la prueba que Benjamin nos ofrece es inadecuada, porque considera los cambios en el arte como prueba de los cambios en los hábitos de percepción de la sociedad; pero esto resulta circular, ya que Benjamin quiere decir que los cambios en el arte reflejan y/o causan cambios en los hábitos perceptivos y, a propósito, necesita un fundamento independiente para establecer que los cambios del arte se corresponden con los cambios en los hábitos perceptivos. No puede afirmar la existencia de cambios en los hábitos perceptivos sobre la base de que el arte cambia, a fin de argumentar que los cambios en el arte se corresponden con los cambios en los hábitos perceptivos<sup>29</sup>.

Lo que Benjamin necesita es probar que el cambio de los hábitos perceptivos es independiente de los cambios en el arte. Luego podría intentar demostrar que aquellos cambios son correlativos a los cambios del arte. No obstante, Benjamin no hace tal cosa. Usa los cambios del arte como prueba de los cambios en los hábitos perceptivos, lo cual equivale a suponer que su hipótesis se ha establecido como un modo de establecer su hipótesis. Se trata de una petición de principio.

Esto no implica que no pueda superarse este problema. Tal vez hay un modo de mostrar de manera no circular que los hábitos perceptivos han cambiado y que el arte ha participado causalmente en tal cambio. Sin embargo, hasta que se levante la carga de la prueba, podemos tener dudas sobre si el arte ha causado algún cambio en los hábitos perceptivos, al margen de los hábitos perceptivos que podrían contri-

del medio ambiente. El ojo nunca para de moverse; los rápidos movimientos oculares y los movimientos sacádicos son rasgos estructurales. No los han provocado la industrialización urbana ni las películas. La tendencia constante a variar la atención es un rasgo perdurable del sistema perceptivo. Tal rasgo instintivo del aparato perceptivo era ya conocido por William James y H. Helmholtz. Véase David LaBerge, *Attentional Processing: The Brain's Art of Mindfulness*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, pp. 35-8; y William James, *The Principles of Psychology*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1950, vol. I, en especial el capítulo 11.

Un segundo problema de la hipótesis de Benjamin de que las artes, como el cine, generan este tipo de distracción, consiste en que resulta incoherente con los datos de la recepción cinematográfica. Los espectadores de cine están, por lo general, pegados a la pantalla. Su atención no se distrae. Los cineastas han desarrollado una serie de recursos efectivos para impedir la tendencia perceptiva natural al cambio de atención. El cine no incita a la distracción. El cine es una máquina para mantener los ojos del público fijos en la pantalla. Otros argumentos al respecto pueden verse en Noël Carroll, «Film, Attention and Communication», en *Great Ideas Today*, Chicago, Encyclopaedia Britannica Co., 1996.

<sup>29</sup> Argumentos similares se encuentran en David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, capítulo 5.

buir a la expansión de las fuerzas productivas de la sociedad<sup>30</sup>. Hasta que no haya una justificación para el supuesto de que el arte puede cambiar los hábitos perceptivos, deberíamos aproximarnos con cautela a la segunda premisa del argumento del progreso.

La segunda premisa del argumento asume también que simbolizar un tipo de percepción que facilite la expansión de las fuerzas productivas puede contribuir a la expansión de las fuerzas productivas. Esto es suponer que hay una percepción especial que facilita la expansión de las fuerzas productivas y que, al simbolizarlas, se contribuye a dicha expansión. Tal vez, si atenúamos lo que se quiere decir con «una percepción especial», resulte plausible suponer que ciertos hábitos de percepción pueden contribuir a la expansión de las fuerzas productivas. Puede ser que, al habituarse al uso de los ordenadores –al desarrollar la coordinación entre la mano y el monitor que requieren los videojuegos–, se instruya una fuerza de trabajo en las habilidades útiles para explotar por completo las capacidades básicas de la automatización consumada. Sin embargo, ¿por qué ha de contribuir a la expansión de las fuerzas de producción la simbolización de tales hábitos perceptivos?

Se me ocurren dos modos de responder a esta pregunta. Por un lado, reflejar simbólicamente nuevos tipos de habituación perceptiva puede animar a la gente a adoptarlos. Por otra parte, al simbolizar los nuevos hábitos de percepción, al exteriorizarlos, podemos escrutarlos y, por tanto, ser conscientes de ellos y comprenderlos hasta el punto de hacerlos propios. Estas dos explicaciones no son incompatibles, y puede haber otras explicaciones diversas. Deseo aceptar provisionalmente la proposición de que la simbolización de los nuevos hábitos de percepción, en caso de que los haya, podría llevar a la expansión de las fuerzas de producción.

No obstante, aunque puede decirse algo a favor de la tercera premisa del argumento del progreso, la cuarta premisa resulta problemática casi por completo. La afirmación de que el arte simboliza y provoca cambios en la percepción adecuados a la expansión de las fuerzas de producción, incurre en la dificultad que ya hemos encontrado, a saber: parece improbable que un arte, incluso el arte de masas, cambie literalmente la percepción. Esta objeción es especialmente aguda en el caso del arte de masas o del arte reproducible masivamente, ya que el arte de masas que Benjamin tiene en mente no ha gozado de una existencia suficiente para verse afectados por procesos relevantes de selección natural, aun cuando en principio sea imaginable que el arte pueda cambiar la biología humana al nivel de la percepción sensible.

Por otra parte, aunque Benjamin habla de percepción sensible, los ejemplos que ofrece en los términos de la percepción crítica, analítica, penetrante y distraída suenan más como hábitos perceptivos que como cambios estructurales en nuestro aparato biológico-perceptivo. Tal vez una lectura caritativa de Benjamin le salva de la crítica del párrafo anterior. Sin embargo, las afirmaciones concretas de Benjamin sobre los cambios en los hábitos perceptivos que estimulan las artes reproducibles, como el cine, son dudosas, al menos en dos sentidos. En primer lugar, tenemos la cuestión de si las obras de arte de masas, como el cine, generan los hábitos perceptivos que Benjamin tiene en mente; y, en segundo lugar, tenemos lo que podemos

<sup>30</sup> También está la cuestión de si Benjamin cree que los hábitos perceptivos *adquiridos* son heredados por las generaciones siguientes. Si lo hiciera, incurriría en el lamarckianismo.

llamar el problema transferido, es decir, por qué debería asumirse, incluso si el cine provocase los hábitos perceptivos específicos que Benjamin menciona, que tales hábitos apoyen la expansión de las fuerzas de producción.

Entre los hábitos perceptivos que, según Benjamin, inculcan las artes reproducibles, se haya una actitud crítica, analítica y penetrante respecto a las obras de arte de masas y lo que representan, una tendencia a mirar las cosas de cerca y una tendencia a la distracción, que refuerza también el hábito crítico. Suponiendo que el cine sea la forma artística de masas en la que Benjamin está pensando, creo que es posible refutar su hipótesis sobre nuestros hábitos perceptivos.

Recordemos su tesis sobre la interpretación cinematográfica. Aparentemente, el hecho de que la actuación cinematográfica es un conjunto de fragmentos hace que el público del cine adopte una actitud más crítica que el de una actuación teatral. Dudo que esta hipótesis supere la prueba empírica. No obstante, al margen de la prueba, no resulta forzosa, ya que, aunque el público sea consciente del modo en que se componen las actuaciones cinematográficas, ello no parece impedir que se vea atrapado tan intencionadamente en una actuación cinematográfica como en una teatral. En efecto, los cortes de una actuación cinematográfica, con sus variables puntos de vista y de escala, pueden llamar más nuestra atención que una obra teatral sólo porque el conjunto perceptivo es más variado. La actividad visual en la pantalla, debida al montaje de los puntos de vista variables de la acción, puede llamar más la atención del público que la estática actuación teatral<sup>31</sup>.

Benjamin cree que la ausencia del actor de cine estimula una actitud más crítica por parte del público del cine. Tal vez la idea es que si el actor no está presente, estamos ansiosos por criticarle. El propio Benjamin dice que la falta de público implica que el actor no puede adaptar su actuación al público. Así, el actor de cine puede parecer caprichoso o falto de sincronismo con el público. Pero, si estos factores entran en juego, no lo hacen sólo en base a ejemplos, ni depende sólo de la naturaleza de la actuación cinematográfica que el actor se muestre necesariamente caprichoso o falto de sincronismo con el público, aun considerando las razones de Benjamin. Sabemos esto porque sabemos que muchas actuaciones cinematográficas han seducido al público. La hipótesis sobre la actitud crítica del espectador de cine trata realmente de explicar fenómenos cuya existencia no tenemos por qué creer. Como el flogisto, el fenómeno que Benjamin quiere explicar no parece estar aquí.

Una actitud crítica no se provoca automáticamente en el público al ver actuaciones cinematográficas. Pensemos tan sólo en los clubes de admiradores de actores de cine. ¿Acaso resulta evidente que el público de cine sea más crítico que el de teatro? No creo que la historia apoye esta hipótesis de manera convincente.

Se supone que el cine estimula una disposición analítica, crítica y penetrante, como si el público absorbiera el estilo del montaje por ósmosis mientras ve las películas. Aquí, Benjamin se opone a los autores del capítulo anterior que decían que el arte de masas impide automáticamente la disposición activa del espectador. Con todo, aunque estoy de acuerdo con Benjamin en que un espectador de cine es activo, dudo que tal actividad tenga valor en los términos de la conducta perceptiva y cognitiva ordinaria.

<sup>31</sup> Véase Noël Carroll, «Film Attention and Communication».

Hay dos razones al respecto. En primer lugar, no parece haber pruebas de que ver cine aumente la habilidad analítica o haga a los espectadores de cine más perspicaces al adquirir tareas cognitivas y perceptivas cuando abandonan el cine. De manera alternativa, quizá las técnicas cinematográficas activan habilidades preexistentes, antes que inducir a otras nuevas. Ésta es una hipótesis más probable que la de Benjamin, dada la rápida percepción del espectador cuando se le expone a nuevas técnicas cinematográficas. En todo caso, no hay razón para creer que el espectador de cine extraiga de las películas nuevas habilidades cognitivas y perceptivas que puedan manifestarse fuera de la sala de proyección.

Nos preguntamos si los hábitos cognitivos y perceptivos que Benjamin atribuye al espectador de cine —análisis, crítica y penetración— son realmente paralelos a las conductas cognitivas y perceptivas del mundo real a las que nos referimos en términos de análisis, crítica y penetración. Ciertos modelos de montaje son denominados analíticos y penetrantes e implican tomas que interrumpen la acción y que se cierran en la acción. Pero, ¿qué tiene esto que ver con la gente a la que calificamos de penetrante y analítica en su actividad del mundo real? En el cine, esto se refiere a la organización del espacio cinemático; pero un estado de ánimo analítico o penetrante en el mundo real no es necesariamente espacial. Pueden emplearse las mismas palabras para describir el modelo de montaje y el estilo cognitivo, pero resulta equívoco suponer que los términos designan fenómenos similares.

Una persona crítica puede decir: «Veamos el problema más de cerca». Aquí, «más de cerca» puede ser una metáfora. Que una película tenga primeros planos no tiene por qué implicar una actitud mental crítica. La metáfora de «Veámoslo más de cerca» no es literalmente unívoca respecto a la concepción espacial de «cerca» en «más de cerca». Suponer esto implica tomar un retruécano por un análisis. Cuando Benjamin habla del modo en que las estructuras cinematográficas provocan el análisis, la crítica y la penetración, que están en la misma línea que en la vida diaria, no habla de lo que supone ver una película, sino de fenómenos que existen en un mundo mágico. Como en su discusión de la interpretación cinematográfica, los procesos que se propone caracterizar parecen inexistentes, al menos en los términos en que se propone caracterizarlos. ¡De nuevo el problema del flogisto!

Benjamin dice que el público del cine se distrae, tanto en el sentido de estar incidentalmente atento, como en el de resultar sorprendido. Yo no creo que la idea de que el público del cine se distraiga, en el primer sentido, sea plausible<sup>32</sup>. Por lo general, el público de cine está pendiente de la pantalla, y cuando no lo está no se debe a la naturaleza del cine, sino, probablemente, a la película misma, que puede ser aburrida, o al estado mental del espectador, que puede estar preocupado porque tiende

<sup>32</sup> Debería advertirse también que la concepción de la percepción moderna de Benjamin como distraída es desorientadora. Habla del *flâneur*, que está siempre mirando a todas partes, como resultado de los diversos estímulos de la ciudad moderna. Pero, ¿ha olvidado Benjamin que los movimientos sacádicos son parte de la percepción natural? El ojo siempre está girando en busca de depredadores y presas en los límites de la percepción. La tendencia del ojo a la distracción no es moderna. Es parte de nuestro aparato estructural perceptivo. Antes de la aparición de las ciudades modernas, la gente ya perseguía la visión periférica y miraba a todas partes. Esto está confirmado tanto por la operación de los movimientos sacádicos del ojo como por factores evolutivos. El tipo de distracción del que Benjamin habla no es moderno ni refleja la experiencia moderna como tal, ni requiere de la aparición del cine para ser cultivado. La distracción en la que piensa Benjamin siempre ha formado parte de nuestra naturaleza perceptiva.

a pensar o a hacer otra cosa. No creo que la distracción en tal sentido sea una condición previa de la crítica. Alguien que se distrae de una película porque piensa en otra cosa está demasiado pendiente de sus asuntos como para preocuparse por su crítica o por lo que representa.

Es cierto que el espectador de cine puede verse «impresionado» o galvanizado por un montaje sorprendente, pero como esto implicará que el espectador se encuentra en el proceso de tratar de comprender lo que el cineasta pretende comunicar, no veo por qué Benjamin interpreta este fenómeno como crítico. Los publicistas usan tales efectos para desviar el escrutinio crítico. No deseo reciclar la vieja máxima de que el montaje es un modo de deslumbrar al espectador. Que deslumbrar o provoque una actitud crítica depende de su uso en una situación concreta; pero, así como no hay garantía de que el montaje cortocircuite la crítica, tampoco la hay de que la estimule. Me pregunto si la caracterización del espectador de cine de Benjamin como un crítico naturalmente distraído nos proporciona una explicación fiable de lo que en realidad sucede en la recepción de la película. Una vez más, parece que la descripción del fenómeno de Benjamin, aunque se esfuerce por mostrar que el cine estimula el hábito analítico, penetrante y crítico, cognitivo y perceptivo, fracasa, porque la caracterización de la naturaleza del fenómeno cinematográfico no resulta persuasiva.

Benjamin afirma que el arte de masas estimula los hábitos perceptivos que conducen a la expansión de las fuerzas productivas. Esto parece falso, al menos en lo que respecta a los hábitos perceptivos, porque hay cuestiones apremiantes sobre si los hábitos descritos existen en realidad respecto al cine. Sin embargo, aun cuando existan, todavía podemos preguntarnos si en verdad tienen el valor de transferencia que Benjamin les atribuye.

Benjamin cree que aquello que Snyder llama la percepción técnicamente informada sirve a las fuerzas de producción. Se supone que las artes de reproducción técnica generan esta percepción técnicamente informada, y que ello facilita la expansión de las fuerzas de producción. No obstante, una vez más, debemos preguntar si los específicos hábitos perceptivos que Benjamin describe, suponiendo que existan, permitirían aumentar la productividad. La distracción, en cualquiera de los sentidos en que Benjamin usa tal concepto, no lo permitiría. Es improbable que los trabajadores incidentalmente atentos o impresionados incrementen la producción.

Además, ser analítico o penetrante al modo de un espectador de cine parecería una pericia modular, no aplicable a la mayoría de las tareas de los trabajadores industriales actuales o futuros. Tal vez las habilidades serían adecuadas a la organización del trabajo en una utopía marxista; sin embargo, como ningún marxista tiene idea de lo que implicaría el trabajo en tal utopía, no hay motivo para decir que las habilidades del espectador de cine o del oyente de radio, aun descritos de manera abstracta, serán lo que se pretende que sean.

La respuesta obvia a esta crítica es que interpreta mal a Benjamin. Si cree que los hábitos perceptivos promovidos por la interacción con el arte de masas reproducible suponen la expansión de las fuerzas productivas, podría decirse que no cree que tales hábitos perceptivos sean relevantes en el nivel del trabajo industrial. Benjamin cree que la victoria del proletariado liberará las fuerzas de producción y que los hábitos perceptivos generados por el arte de masas influirán en el desa-

rollo de una forma de conciencia proletaria que provocará el cambio social, el cual facilitará a su vez la expansión de las fuerzas productivas. Es un error suponer que los hábitos perceptivos estimulados por el arte de masas conllevarán habilidades que mejorarán la productividad. La línea de influencia es más bien indirecta. El arte de masas contribuye a la conciencia de la clase trabajadora, y la conciencia de la clase trabajadora liberará las fuerzas de producción de la esclavitud de la conciencia burguesa.

De nuevo, los rasgos relevantes de la conciencia de la clase trabajadora implican una actitud crítica, analítica y penetrante hacia el arte de masas y lo que representa. No se trata de nuevos hábitos perceptivos respecto a los mecanismos de producción, sino de una actitud crítica, analítica y penetrante hacia la sociedad capitalista. Pero esto suena tan poco plausible como la noción de que ver películas suministra hábitos perceptivos útiles en el comercio. Comprender o dominar el montaje, en sí y de por sí, no promueve una conciencia social penetrante; por lo general, implica seguir el pensamiento de otro. No quiero sugerir que esto no sea valioso. Sin embargo, no es un método obvio para generar el pensamiento independiente que supuestamente ha de cultivar el proletariado.

El montaje como tal no es inherente a la crítica social. No es propio del montaje estimular el pensamiento crítico, ya sea social o de otro tipo. No decimos que un cineasta no pueda usar el montaje, de acuerdo con el contenido político o social, para proponer argumentos críticos e incluso modelos para pensar de manera crítica sobre ciertas cuestiones sociales. No obstante, en tal caso no hablamos de un rasgo ontológicamente esencial del montaje, sino del uso que puede hacerse del montaje cuando se emplea en relación con un contenido socialmente relevante y un punto de vista políticamente crítico. Así, la aseveración de que hay algo en el arte de masas, debido a su naturaleza esencial, que conduce a la expansión de las fuerzas de producción —en la medida en que promueve la conciencia de clase crítica y proletaria— resulta errónea.

Esta objeción es, a mi juicio, la clave del defecto fatal de la aproximación de Benjamin a la defensa del arte de masas. Tras el argumento del progreso, existe la creencia de que un medio o una tecnología podrían tener inscritas una conciencia o una actitud política. En concreto, Benjamin parece creer que el arte de masas incorpora un punto de vista proletario y que, por tanto, resulta inherentemente emancipatorio (o que, al menos, se inclina *naturalmente* a tal dirección). Esto contrasta con la fe en el esencialismo tecnológico, una tendencia compartida por otros defensores filosóficos del arte de masas, como Marshall McLuhan.

La cuestión es saber si tiene sentido suponer que una tecnología posee una esencia que implica un compromiso político y, en especial, un compromiso político tan específico como el de la emancipación del proletariado. Esta idea es estrictamente teleológica. Presupone que el arte de masas tiene un fin ético al que se inclina naturalmente. En la concepción de Benjamin, tal fin implica la emancipación de la clase trabajadora y la liberación de las fuerzas de producción, como si el arte de masas poseyera de suyo un destino moral y político o, al menos, contribuyera al progreso de la emancipación humana por su naturaleza.

Esto parece improbable. El arte de masas puede tener una función, como dirigirse al mayor número de gente, pero no un *telos* moralmente connotado, como el que le atribuye Benjamin. Que conduzca al progreso moral y político

✓ depende del modo en que se use, no de su naturaleza *qua* arte de masas. La tecnología, incluida la del arte de masas, puede usarse de diverso modo y con diverso propósito, así como las drogas que pueden matar pueden también curar. Las huellas de tracción pueden ser de tanque o de segadora. La valoración moral ha de adaptarse al uso humano de la tecnología, que, en sí misma, es moralmente neutra, hasta que se usa o clasifica por el servicio que presta a proyectos y propósitos humanos.

La tecnología no está poseída por el destino. Puede ser inventada para una cosa, pero usada para otra, como en el caso de la televisión, que se desarrolló para emitir a lugares de recepción pública, pero que rápidamente se acomodó al uso doméstico. Aún resulta menos plausible que la tecnología incorpore un credo moral y político. Lenin y Limbaugh pueden usar la radio con diverso propósito. No hay nada en la tecnología de la radio que determine lo que se emite, de modo que no parece que la tecnología tenga inculcado un compromiso moral y político.

En respuesta, podría decirse que ciertas tecnologías han sido concebidas de tal modo que sólo pueden ser usadas con un propósito. Por ejemplo, a menudo oímos que una pistola sólo puede usarse para infligir un daño. Sin embargo, esto no sólo parece palmariamente falso —puesto que las pistolas pueden servir para derrotar al fascismo—, sino que, incluso si hay casos aislados en que la tecnología sólo puede ser usada con un efecto, las tecnologías del arte de masas no parecen ser de tal tipo. En los últimos cien años, hemos visto que se las empleaba al servicio de credos morales de toda índole.

El modo en que se organiza la recepción de una tecnología puede ser políticamente significativo. No obstante, ello nos lleva a la discusión sobre la distribución del arte de masas y, por tanto, a la discusión de su uso; y éste es un rasgo del arte de masas, como señala Adorno, que Benjamin ignora. En su mayor parte, Benjamin examina lo que podríamos llamar rasgos intrínsecos estructurales del arte de masas, y los sondea con la esperanza de discernir su significación política, en lugar de fijarse en cómo se usa o distribuye. Pero, sin atender al modo en que se usan el arte de masas o ciertas obras, afirmo que es imposible valorar el significado moral o político de su estructura. La estructura es moral y políticamente neutra hasta que se hace uso de ella con un propósito que determina su significado moral y/o político.

Lo que Benjamin quiere decir, a mi juicio, es que el arte de masas incorpora de suyo ciertas tendencias que favorecen el progreso o la emancipación humana, en el sentido de que desarrolla la conciencia de la clase trabajadora. Esto es problemático no sólo porque resulta fantástica su opinión sobre los rasgos específicos de la conciencia que, según él, se inscriben en el arte de masas, sino también porque la sugerencia de que el arte de masas está dispuesto de manera inherente a ejecutar su concepción del progreso presupone la dudosa noción de que la tecnología, en contraposición a quienes hacen uso de ella, tiene determinados compromisos morales o políticos. Los martillos pueden aumentar la capacidad productiva o destruirla en manos de un ludita. Las películas pueden expandir la conciencia socialista o impedirlo; pueden tomar un camino u otro. No hay razón para suponer, como hace Benjamin, que el medio predestina el uso, cuando el uso es, de hecho, el origen de su significado moral y político.

Suponer que las tecnologías tienen el credo moral que Benjamin adscribe al arte de masas sería como plantear la cuestión metafísica de cómo llegó a ocurrir esto. El

arte de masas no fue concebido conscientemente para poseer la capacidad revolucionaria que Benjamin le adjudica. ¿Cómo explicaríamos la posesión de tal capacidad? Tal vez puede invocarse la concepción materialista de la historia, pero esto nos lleva a suponer que existe una especie de inteligencia suprahistórica que orquesta la invención y desarrollo del arte de masas, y ello resulta cuando menos teóricamente inapelable. Por tanto, rechazo el argumento del progreso<sup>33</sup>, aunque no quiero decir que el arte de masas (o al menos parte de él) no sea defendible, sino sólo que este argumento particular no viene al caso.

Si he sido duro con el argumento del progreso, me declaro más afín al argumento del nuevo arte. Tal vez esto era de esperar, ya que, en cierto modo, recuerda al diagnóstico de la resistencia de la filosofía al arte de masas que he ofrecido en el capítulo anterior. Sin embargo, aunque doy la bienvenida a la conclusión del argumento del nuevo arte, sospecho que las premisas son más fuertes de lo necesario y que el argumento puede resultar más plausible con premisas más débiles.

La primera premisa del argumento afirma que la naturaleza del arte cambia con las transformaciones periódicas o esporádicas en las fuerzas y relaciones de producción. Hay aquí dos afirmaciones. En primer lugar, la naturaleza del arte cambia con el tiempo, y, en segundo lugar, la causa estructural de tal cambio se encuentra en las transformaciones de las fuerzas y relaciones de producción. Esta afirmación deriva de la concepción materialista de la historia. Sin embargo, ambas afirmaciones son controvertidas.

Si por «la naturaleza del arte» entendemos «la esencia del arte», se trata de una cuestión abierta saber si cambia o no. Las formas artísticas y los géneros, junto con sus propósitos secundarios, pueden emerger y desaparecer, pero no está claro que la esencia del arte cambie como resultado de tal actividad. Si la esencia del arte puede caracterizarse correctamente en abstracto, entonces los cambios de estilo, modo, género y propósito de las formas artísticas pueden resultar diferentes maneras de realizar su esencia perdurable. Que cambien las formas, los géneros, estilos y propósitos secundarios, no es una prueba suficiente de que cambie la esencia del arte, entendida adecuadamente.

Las teorías del arte propuestas por filósofos como George Dickie y Arthur Danto son lo bastante espaciales, conceptualmente, para abarcar la mayor parte de lo que llamamos arte<sup>34</sup>. Son capaces de considerar el arte aurático y el arte reprodu-

<sup>33</sup> Los defensores de Benjamin pueden alegar que mis objeciones al argumento del progreso sobre la base de que las tecnologías son moral y políticamente neutras están desencaminadas, porque Benjamin no habla de rasgos tecnológicos del arte de masas, sino de rasgos estilísticos, como el montaje. No estoy tan convencido de que Benjamin sea consciente de tal distinción, ya que da a entender que el montaje es un rasgo intrínseco del cine. Sin embargo, si hace la distinción, creo que muchos de los argumentos que he propuesto pueden adaptarse y emplearse de nuevo, en la medida en que los rasgos estilísticos del montaje, como la tecnología de la cámara de cine, son también moralmente neutros y pueden usarse con propósitos agradables y desagradables. El estilo del cine, como el del montaje, no está necesariamente de parte de la historia. No negamos que autores como Eisenstein, Vertov y Pudovkin trataran de usar el montaje, tanto en términos de estilo como de contenido, para promover sus proyectos revolucionarios. No obstante, los publicistas capitalistas pueden usarlo también, tanto en términos de estilo como de contenido, al servicio de la agenda opuesta; como lo hiciera, por su parte, Leni Riefensthal.

<sup>34</sup> George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1974; Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981.

cible de masas como ejemplos bajo sus concepciones de la naturaleza del arte. Así, a menos que tales concepciones del arte sean desestimadas y se desarrolle otra teoría general del arte comparable a ellas, hay motivos para dudar de la proposición de que la naturaleza del arte cambia esencialmente. Aun cuando no haya una teoría del arte que consiga descubrir su naturaleza, resulta todavía lógicamente posible que el arte tenga una naturaleza invariable, aun cuando no seamos conscientes de ella.

No trato de aceptar una teoría esencialista del arte; sólo señalo que, por lógica, el argumento del nuevo arte hace ciertas asunciones sobre la maleabilidad de la naturaleza del arte que no resultan sólidas. Sin embargo, como veremos, no está claro que sea necesario invocar la idea de cambios en la naturaleza del arte para argumentar que los conceptos empleados por los enemigos filosóficos del arte de masas son inapropiados.

El argumento del nuevo arte supone no sólo que la naturaleza del arte cambia, sino que lo hace bajo la influencia de cambios en las fuerzas y relaciones de producción. Esto es el materialismo histórico. Se trata de una generalización empírica —supuestamente de una ley de la historia—, pero nunca se ha demostrado de manera indiscutible, tal vez porque la variable dependiente de esta generalización nunca se ha definido sin ambigüedad. ¿Cómo hemos de entender la noción de la naturaleza del arte?

Si equivale a la esencia del arte, entonces surge la cuestión de si el arte cambia. No obstante, puede ser que lo que se entiende por naturaleza del arte se aplique a las formas, estilos y géneros artísticos. A buen seguro, éstos cambian; pero, ¿cambian siempre en respuesta a las transformaciones de las fuerzas y relaciones de producción? En ciertos casos, los cambios estilísticos del arte parecen tener lugar más de prisa que los cambios en las fuerzas y relaciones de producción; la transición del expresionismo abstracto al minimalismo y al arte conceptual tuvo lugar sin cambios correspondientes en la naturaleza de las fuerzas y relaciones de producción. ¿Son ejemplos contrarios a la teoría?

Si no lo son, ¿por qué estos cambios artísticos no son el cambio adecuado que hemos de considerar? De nuevo, hay una lamentable laxitud en la caracterización de la variable dependiente de la teoría, en la medida en que no define el tipo de cambio artístico al que tenemos que atender para valorar la teoría.

No resulta inconcebible que las fuerzas y relaciones de producción puedan cambiar sin transformaciones correspondientes en las prácticas artísticas. Las fuerzas y relaciones de producción cambiaron transitoriamente en Rusia durante el régimen de Stalin, pero la estructura del ballet ruso siguió virtualmente intacta. Puede ser que el materialista histórico introduzca una hipótesis *ad hoc* para tratar este caso, e incluso puede afirmar que, si el orden soviético hubiera persistido, la naturaleza del ballet habría cambiado bajo la influencia de las transformaciones y relaciones en las fuerzas de producción. No obstante, es de temer, por una parte, que los materialistas históricos tendrán que añadir tantas hipótesis *ad hoc* para explicar casos como el del ballet ruso que la teoría quedará sepultada con epiciclos, mientras que, por otra, la predicción de que el ballet ruso habría cambiado si hubiera continuado la Unión Soviética, resulta forzada, ya que es probable que, con el tiempo, todo cambie de un modo u otro. Las generalizaciones del materialista histórico sobre el cambio artístico parecen demasiado vagas para ser valoradas empíricamente, aunque se postulen como leyes empíricas del sistema social. Así, resulta epistemológicamente impru-

dente suponer la premisa de que el arte cambia en respuesta a las transformaciones de las fuerzas y relaciones de producción.

De igual modo, puede haber ciertos problemas con la cuarta premisa del argumento. Como he dicho, afirma que los detractores del arte de masas valoran negativamente el nuevo arte según las teorías sensibles al arte del pasado. Esto está de acuerdo con la propuesta de Benjamin del arte con aura en contraste con el arte de masas; pero no parece correcto considerar que los argumentos de autores como MacDonald, Greenberg, Collingwood, Adorno y Horkheimer estén comprometidos con el arte del pasado<sup>35</sup>, ya que establecen un contraste desfavorable del arte de masas con el arte vanguardista o modernista.

MacDonald, Greenberg y Collingwood pueden tener ideas de la naturaleza perdurable del arte que se apliquen al arte del pasado y del presente, pero, al mismo tiempo, sus teorías son sensibles al arte moderno de su propia época y no resultan anacrónicas. Adorno y Horkheimer parecen simpatizar con la concepción del materialismo histórico del arte, pero también están ostensiblemente a favor del arte avanzado en su propia época. La cuarta premisa del argumento del nuevo arte parece equivocada, al menos si los detractores del arte de masas en los que pensamos son autores como MacDonald, Collingwood, Adorno y Horkheimer.

Aunque el argumento del nuevo arte no se proponga al modo en que yo lo he establecido antes, puede volver a escribirse de una forma más convincente. Podemos desestimar los compromisos de la primera premisa con la mutabilidad ontológica de la esencia del arte y con la concepción del materialismo histórico del origen del cambio en las fuerzas productivas, y advertir sólo que el arte sufre constantemente un cambio en el nivel de las formas artísticas, los géneros, estilos y propósitos secundarios. Lo que hemos de decir es que el arte cambia de diferentes maneras, porque entonces será razonable suponer que puede haber un error al valorar el nuevo arte —las nuevas formas artísticas, géneros, estilos y propósitos secundarios— a la luz de las teorías del arte desarrolladas para responder a los rasgos de otro tipo de arte. Digo otro tipo de arte, y no formas anteriores del arte, porque ciertas formas del arte nuevo pueden ser tergiversadas al emplear las teorías desarrolladas para apreciar el arte contemporáneo de las nuevas formas de arte, es decir, de otras nuevas formas de arte, como en el caso de los autores que tratan de aceptar el arte de masas armados con una estructura conceptual apropiada al modernismo.

Antes que decir que «si la naturaleza del arte cambia con las transformaciones periódicas o momentáneas en las fuerzas y relaciones de producción, entonces es un error fundamental valorar el nuevo arte según las teorías del arte del pasado» podemos proponer la afirmación más débil de que «si el arte cambia de tal modo que hay diversas formas, géneros y estilos artísticos con diversos propósitos secundarios, entonces puede ser un error emplear teorías apropiadas a una serie de formas, géneros, estilos y propósitos artísticos con el fin de valorar otra serie de formas, géneros y propósitos artísticos».

En lugar de afirmar que los detractores del arte de masas están sujetos a una estructura conceptual adaptada al arte aurático del pasado, puede decirse que tratan de importar criterios de una forma de arte contemporáneo, el modernismo, a una forma diferente de arte, el arte de masas.

<sup>35</sup> Digo «autores como» ellos porque Benjamin no se refirió a MacDonald, Greenberg o Collingwood, y tal vez ni siquiera a Adorno y Horkheimer.

Como resulta difícil negar que el arte cambie de tal modo que haya diversas formas, géneros y estilos artísticos a menudo con propósitos secundarios, podemos llegar a la conclusión de que los detractores del arte de masas pueden equivocarse en su valoración negativa del arte de masas en cuanto que lo valoran en virtud de una teoría adecuada a otro tipo de arte. Además, podemos cambiar ese *pueden equivocarse por están equivocados* al mostrar que muchos supuestos de la práctica del modernismo, como su compromiso con la singularidad, son inadecuados a la práctica del arte de masas<sup>36</sup>. Al argumento del nuevo arte se le puede dar nueva vida debilitando sus premisas, para convertirlo en el «argumento del arte diferente».

Los lectores pueden creer que Benjamin ha sufrido una injusta derrota en esta discusión del argumento del nuevo arte, ya que nunca afirma el argumento completo. En consecuencia, me pueden acusar de que le atribuyo un mal argumento con el propósito egoísta de mostrar que puedo decir mejor que él lo que él nunca dijo; estoy de acuerdo en que el argumento del nuevo arte está, a lo sumo, implícito en «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica». En nombre de mi excavación interpretativa del argumento del nuevo arte, sin embargo, permítaseme decir que creo que tiene sentido postular el compromiso de Benjamin, según la distinción que tanto le cuesta establecer entre el arte aurático y el arte reproducible mecánicamente, en especial en la medida en que el arte aurático se caracteriza en el idioma de la estética neokantiana. Además, el argumento del nuevo arte no sólo parece compatible con el materialismo histórico, sino sugerido por él, y en «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica» está profundamente implicada una concepción materialista de la historia.

En esta sección he querido demostrar que muchos de los principales problemas de la defensa del arte de masas de Benjamin, en el contexto del argumento del progreso y del argumento del nuevo arte, pueden referirse a su compromiso con la concepción materialista de la historia. Esto lleva a Benjamin a creer que la tecnología tiene un credo moral latente, que las tecnologías, tanto al nivel de la base económica como al de las tecnologías de la información, se inclinan inherentemente a favor de la emancipación. En contraste con ello, considero metafísicamente confusas las atribuciones de un *telos* moralmente connotado al arte reproducible mecánicamente; responden al deseo entrañable de leer alegóricamente el arte de masas. Sin embargo, esta tendencia a proyectar los deseos morales y políticos en la tecnología es el eje de las celebraciones filosóficas del arte de masas más conocidas, ya se trate de Benjamin o de Marshall McLuhan.

<sup>36</sup> Otro diagnóstico sobre los detractores del arte de masas es que no ven que tal arte comparte muchas de las pretensiones del arte modernista, como el juego interpretativo, aunque lo haga en menor grado. Castigados tal vez por los paradigmas modernistas, fueron incapaces de reconocer que numerosas actividades del arte de masas están en línea de continuidad con los rasgos que aprecian en el arte modernista; la diferencia entre el arte de masas y el modernismo es una diferencia de grado, no de clase, aun cuando críticos como Collingwood y Greenberg no lo hayan advertido.

Ofrecí variantes de esta aproximación en la respuesta a los argumentos de la masificación, la pasividad y la fórmula, en el capítulo anterior. El diagnóstico actual difiere de aquél en que el argumento del nuevo arte localiza el problema en la importación de criterios de un tipo de arte (el modernismo) a otro (el arte de masas). Sin embargo, en lugar de considerar que esta explicación compite en lo equivocado de la posición con los enemigos del arte de masas, creo que el error de ambas consiste unas veces, como en el caso de la disposición activa del espectador, en no entender que el arte de masas, al menos hasta cierto punto, involucra sus criterios, y otras, como en el caso del énfasis en el carácter único, en importar ideales de cierta práctica estética a un territorio extraño.

Como la de Walter Benjamin, la defensa del arte de masas de Marshall McLuhan depende de una valoración de lo que considera las posibilidades inherentes de los medios de comunicación de masas<sup>37</sup>. No defiende ejemplos específicos del arte de masas al modo de Gilbert Seldes; defiende el arte de masas, o los medios de masas como tales. McLuhan alaba la naturaleza de los medios de masas o, al menos, de ciertos ejemplos privilegiados, como la televisión. Tal vez esto es ya evidente en uno de sus eslóganes favoritos: «El medio es el mensaje»<sup>38</sup>. Lo que McLuhan entiende por este «mantra» es que el contenido de los medios de masas es menos importante que su estructura, ya que los medios requieren y dan forma profundamente a la conciencia humana, afirma McLuhan, al nivel de la estructura. Así, cuando valoramos la televisión, el contenido de sus programas importa menos que su estructura como modo de comunicación; lo que influye en el desarrollo de la conciencia es su estructura como medio de comunicación.

En principio, se trata de una estrategia muy inteligente para defender el arte de masas; porque, en respuesta a sus detractores que protestan por este o aquel odioso ejemplo del arte de masas, McLuhan puede airear las críticas afirmando que no dan en el blanco. Tales críticas se apoyan en el contenido (o en la falta de contenido) de ejemplos específicos, mientras que la virtud del arte de masas, según McLuhan reside en sus estructura genéricas, no en su contenido singular. McLuhan puede decir al enemigo del arte de masas, acostumbrado a la canción popular, que los árboles no le dejan (¿a Tipper Gore?) ver el bosque.

Para McLuhan, la tecnología es siempre una extensión de las capacidades humanas. La tecnología es una prótesis; y cuando se trata de la tecnología de la información, los medios son extensiones de la mentalidad humana. Recordando a Benjamin, los medios simbolizan la conciencia en cierto nivel de desarrollo, pero en la medida en que los medios son prótesis, también expanden la esfera de la sensibilidad humana y elevan la conciencia, por tanto, a nuevos niveles. McLuhan no duda en afirmar que los medios crean nuevos niveles de conciencia humana (la imprenta, por ejem-

<sup>37</sup> Desde el principio, importa reconocer que el tema de Marshall McLuhan es más amplio que el arte de masas. Se ocupa de los medios de comunicación de masas, que incluyen cosas que no se consideran arte, por lo general, como los periódicos e incluso la ropa y los relojes. Sin embargo, le presento como defensor del arte de masas, ya que, al defender los medios de comunicación de masas, defiende muchas cosas —como el cine, la radio, el cómic y la televisión— que son ejemplos del arte de masas. En otras palabras, en la medida en que sus argumentos se aplican a los medios de comunicación de masas, en general, se aplican también al arte de masas en particular. Por tanto, le considero, al menos, un postulador del arte de masas, aun cuando él crea dedicarse a un proyecto más amplio.

McLuhan podría también, sin duda, resistirse a la caracterización que hago de él con el pretexto de que no propone nada; podría decir que está sólo describiendo o, a lo sumo, explicando el modo en que las cosas suceden; con todo, creo que es imposible leer sus peanes sobre la aldea electrónica global, junto con su desestimación de la cultura lineal, sin advertir la retórica de la urgencia moral.

<sup>38</sup> Véase Marshall McLuhan, *Understandig Media: The Extensions of Man*, Cambridge, de MIT Press, 1994, capítulo I, pp. 7-21. Este libro se publicó por vez primera en 1964. Todas las referencias del capítulo se basan en la edición MIT. [Hay trad. cast.: *Comprender los medios de comunicación: ls extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1995.]

plo, provoca el individualismo)<sup>39</sup>. Los medios de comunicación de masas, de los que el arte de masas es una subespecie, participan en la evolución de la conciencia no sólo como un símbolo, sino como un ingrediente.

Aunque McLuhan comparte la inclinación al determinismo tecnológico de Benjamin<sup>40</sup>, no es un materialista histórico. Para el materialista histórico, el motor de la historia es la base productiva de la sociedad. McLuhan, por su parte, localiza de manera concreta la máquina de la historia. En su opinión, las tecnologías de la *comunicación*, antes que todo el conjunto de las fuerzas de producción, representan la clave del proceso histórico. Las transformaciones históricas se cumplen por cambios en los medios de comunicación. Mientras que el materialista histórico sitúa el origen de la era moderna en el surgimiento de la explotación capitalista de los medios de producción, McLuhan lo relaciona con el desarrollo de la imprenta; y mientras el materialista histórico predice la forma de la utopía por la socialización de los medios de producción, McLuhan profetiza la aproximación a la aldea global como resultado de la proliferación de los medios electrónicos.

Como el materialista histórico, la idea de la historia de McLuhan es hegeliana. Está dividida en etapas progresivas. En ciertos aspectos, la «metanarrativa» de McLuhan es más afín a la de Hegel que la del materialista histórico, ya que, como en Hegel, el relato de McLuhan se centra en la evolución progresiva de la conciencia *per se*. Sin embargo, a diferencia de Hegel, el desarrollo no se desenvuelve en el idioma del espíritu, sino en los términos de las tecnologías de la información o, por decirlo sin jerga, en los términos de las estructuras de los medios de comunicación. Como Marx, McLuhan trae a Hegel a la tierra; y, sin embargo, McLuhan demuestra también el tipo de meliorismo que hallamos en Hegel, en la medida en que su relato racionaliza efectivamente lo que existe, reafirmando que el comienzo de los medios electrónicos es el mejor de los futuros posibles. Si la variación de la teodicea de Hegel se basaba en la explicación de los caminos de la historia para el «hombre», la de McLuhan trata de explicarnos (y reconciliarnos) con los caminos de los medios.

El argumento de McLuhan en nombre de los medios de masas —y del arte de masas como una subespecie de los medios de masas— es histórico en el sentido de que, como Benjamin, mantiene que el arte de masas está «del lado de la historia». Examina el proceso histórico y discierne ciertas posibilidades positivas latentes en él. Tales posibilidades tienen que ver con el crecimiento de la conciencia humana, en el sentido de lograr el uso pleno de la capacidad sensible, cognitiva, emotiva y social. Implícitamente, la historia de la humanidad, para McLuhan es (o debería ser) la historia de nuestra conversión completa (de nuevo).

El proceso histórico implica superar la alienación de nuestras capacidades. Todo cuanto contribuye a la actualización de nuestro potencial humano —todo cuanto

<sup>39</sup> McLuhan, *Understanding Media*, p. 19.

<sup>40</sup> McLuhan se resistiría a ser llamado un determinista tecnológico. En *The Global Village*, niega apostar por la inevitabilidad de la era electrónica. Dos cosas hay que decir al respecto. En primer lugar, su teoría suena a determinismo tecnológico cuando propone la hipótesis *histórica* de que la imprenta provocó el individualismo. En concreto, es un determinista de los medios (tecnológicos). En segundo lugar, si admite que sus profecías de futuro no son inevitables, esto sólo demuestra que no es un *fatalista* tecnológico, pero no que no sea un determinista tecnológico. Véase Marshall McLuhan y Bruce R. Powers, *La Aldea Global: transformaciones de la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 1995.

contribuye a completarnos— es saludable, o así lo cree McLuhan. Las artes electrónicas posteriores a la imprenta, como la radio, la televisión y tal vez la informática, suponen contribuciones teleológicamente significativas a la expansión y la fruición de la naturaleza humana. El arte de masas contemporáneo, según su rol histórico, virtualmente redentor, no debería ser condenado, sino aplaudido. ¿Por qué sutillar sobre el contenido mezquino de ciertos programas de televisión descerebrados que pueblan la llamada tierra baldía, cuando la televisión, por sí misma —el medio, no el mensaje—, elevará la humanidad a un plano superior de conciencia al requerir nuestra capacidad humana mental, sensible y social, de tal modo que realice o satisfaga el potencial de nuestro ser?

Para comprender el argumento es útil revisar brevemente su *caracterización* de la historia del mundo. Según McLuhan, la historia ha tenido tres fases: la primera etapa abarca desde los tiempos tribales hasta el Renacimiento, la época anterior a Gutenberg; la siguiente es la época de cultura impresa, o la era de Gutenberg, que abarca hasta el siglo veinte, pero que cede a una nueva época, la época de los medios de masas, cuyo último signo es la electricidad. Esta tercera época, la época posterior a Gutenberg, llega hasta nosotros, y su influencia en nuestra vida se siente a diario, ya que los ordenadores desempeñan un papel cada vez mayor en nuestra vida.

Cuando McLuhan popularizaba estas ideas en los sesenta, en su libro *Comprendiendo los medios*, la televisión era, a mi juicio, su principal ejemplo. No obstante, mucho de lo que tenía que decir sobre los medios electrónicos de los sesenta se aplica también, si no mejor, a las posibilidades abiertas por el ordenador en los ochenta y los noventa; y la retórica de McLuhan nos recuerda el discurso contemporáneo de la autopista de la información, internet y el mundo de la red. Sus afirmaciones sobre los medios electrónicos pueden sorprender a los lectores como extrañamente proféticas (y ésta es una razón del renovado interés de autores como Baudrillard por él)<sup>41</sup>.

La primera etapa del desarrollo histórico de McLuhan, la época anterior a Gutenberg, es la más larga y se extiende en tres fases: un periodo de comunicación oral tribal, cara a cara, al que siguen una era de escritura ideográfica y otra de escritura alfabética. La etapa más primitiva tiene algo de edénico. Se dice que el discurso libera la conciencia humana del dominio de las cosas<sup>42</sup> y, al mismo tiempo, que el discurso, como medio de comunicación primario, se dirige a toda la persona humana. Según McLuhan, el discurso, tal como se emplea en la comunicación cara a cara, no apela a uno de nuestros sentidos por separado, sino a todos.

McLuhan sostiene esta creencia por dos razones distintas. Por una parte, nos recuerda que, aunque el discurso está pensado para ser oído, se pronuncia, por lo general, en situaciones que ponen también en juego los demás sentidos. A fin de aclarar el significado hablado, usamos automáticamente expresiones faciales y gestos manuales; e incluso usamos golpes, agarrones y caricias para enfatizar aún más el sig-

<sup>41</sup> Una razón por la que el discurso contemporáneo sobre internet nos recuerda la retórica de McLuhan es que el macluhanismo continúa ejerciendo una influencia intelectual residual en los autores actuales.

<sup>42</sup> McLuhan, *Understanding Media*, p. 19.

nificado. Por esta razón, la palabra hablada activa todos los sentidos humanos y garantiza la exactitud con la que el mensaje hablado reproduce el estado mental al que supuestamente corresponde.

McLuhan afirma también que el canal auditivo es en sí mismo más rico o, según dice, más caliente que el visual. El resultado es que, aunque no hubiera otras pistas sensibles al margen de las del discurso, el oyente recibiría aún un mensaje más rico y caliente que el que le vendría sólo por la vista.

Por ambas razones, McLuhan afirma que el lenguaje hablado ejerce un poder irresistible sobre la imaginación del oyente y que las palabras han adquirido el *status* de lo que el filósofo Hermann Usener llamaba «deidades momentáneas». El hombre primitivo, que confía casi por completo en intercambios orales, vive en una condición de encantamiento rico e imaginativo, y su mentalidad está galvanizada por la amplitud y extensión de su repertorio sensorial<sup>43</sup>.

Para McLuhan la experiencia humana es multidimensional y apela a la multiplicidad de nuestros sentidos de varios modos. Los estímulos sensibles nos llegan en forma de mosaico, «a la vez a la vista, el oído, el gusto y el tacto»<sup>44</sup>. De manera óptima, McLuhan parece asumir que la comunicación que preserva tal complejidad es la mejor, en la medida en que interpreta la comunicación como comunicación de la experiencia. En las sociedades primitivas, donde predominan los intercambios orales, McLuhan piensa que la comunicación oral, cara a cara, se aproxima todavía y transmite la estructura de mosaico de la experiencia. Sin embargo, cuando los medios de comunicación de masas se vuelven refinados, el carácter de mosaico, holístico, de la experiencia, disminuye, porque los medios sucesivos se especializan al requerir una modalidad sensible cada vez menor, hasta que, con la aparición de la imprenta, la comunicación se reduce porque se dirige a un solo sentido, la vista<sup>45</sup>.

El ritmo de la historia se calibra, según McLuhan, por el grado con el que los medios de comunicación dominantes conservan la variada textura de la múltiple sensibilidad humana. El discurso funciona en este entramado, aunque la escritura ideográfica y la alfabética representan una disminución que culmina en la cultura impresa, la cual es el nadir de la historia de la comunicación, ya que, como se ha dicho, reduce la operación de los sentidos a lo visual. Sin embargo, no todo se ha perdido, pues la aparición de los medios electrónicos promete una restauración de la pluralidad de la sensibilidad humana, el fin de la alienación de los demás sentidos.

La progresión del discurso a la escritura ideográfica, y luego a la alfabética, representa la primera caída de la gracia en la versión de la historia del mundo de McLuhan. Escribe:

La escritura pictográfica y jeroglífica de las culturas babilónica, maya y china representa una extensión del sentido visual para almacenar y facilitar el acceso a la experiencia humana. Todas estas formas dan expresión pictórica a significados orales. Como tales, se aproximan a los dibujos animados y resultan muy poco manejables, porque requieren muchos signos para la infinidad de datos y operaciones de la acción

<sup>43</sup> Jonathan Miller, *Marshall McLuhan*, Nueva York, The Viking Press, 1971, pp. 3-4.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Un seguidor de Derrida disfrutaría con el modo en que McLuhan «privilegia» el discurso frente a la escritura (alfabética) y la imprenta. Por otra parte, el ánimo de McLuhan contra lo visual anticipa ciertos temas del posestructuralismo.

social. En contraste, el alfabeto fonético, con sólo unas pocas letras, era capaz de abarcar todos los lenguajes. Este logro, sin embargo, implicaba una *separación* de los signos y sonidos respecto a su significado semántico y dramático. Ningún otro sistema de escritura ha conseguido esta hazaña.

La misma *separación* de la vista y el sonido respecto al significado, peculiar del alfabeto fonético, se extiende también a sus efectos sociales y psicológicos. El hombre que sabe leer y escribir experimenta una gran *separación* del sentido imaginativo, emocional y vital<sup>46</sup>.

Y añade:

La civilización se funda en la capacidad de leer y escribir porque tal capacidad es un proceso cultural uniforme en el que el sentido visual se extiende en el tiempo y el espacio por el alfabeto. En las culturas tribales, la experiencia está manejada por un sentido auditivo dominante que reprime los valores visuales. El sentido auditivo, a diferencia del ojo frío y neutral, es hiperestésico y delicado, y *lo abarca todo*. Las culturas orales actúan y reaccionan al mismo tiempo. Las culturas fonéticas dotan a los hombres de los medios de reprimir sus sentimientos y emociones cuando actúan. Actuar sin reaccionar, sin implicarse, es la ventaja peculiar del hombre occidental que sabe leer y escribir<sup>47</sup>.

Resulta crucial, para la forma de mentalidad que introduce la escritura alfabética, la tendencia a favor del pensamiento lineal. McLuhan dice:

La conciencia se considera una marca del ser racional y, sin embargo, no hay nada lineal o secuencial en el campo total del conocimiento que existe en un momento dado de la conciencia. La conciencia no es un proceso verbal. No obstante, durante siglos de alfabetización fonética, hemos favorecido la cadena de la inferencia como marca de la lógica y la razón. La escritura china, por el contrario, inviste cada ideograma de una intuición total del ser y la razón que admite sólo un pequeño papel de la secuencia visual como marca de la organización y el esfuerzo mental. En la sociedad occidental alfabetizada, resulta plausible y aceptable decir que algo «se sigue» de algo, como si hubiera una causa que hace posible tal frecuencia. Nuestra inclinación occidental a la secuencia como «lógica» se oculta en la invasora tecnología del alfabeto.

Sólo las culturas alfabéticas han logrado conectar secuencias lineales como formas penetrantes de organización psíquica y social. La ruptura de todo tipo de experiencia en unidades uniformes que producen una acción y un cambio de forma (aplicado al conocimiento) más rápidos, ha sido el secreto del poder occidental sobre la naturaleza y el hombre. Por esta razón los programas industriales occidentales han resultado tan militares, y los programas militares han sido industriales. Ambos están formados por el alfabeto en su técnica de transformación y control, al volver todas las situaciones uniformes y continuas. Este procedimiento, manifiesto incluso en la fase grecorromana, se acentuó con el carácter uniforme y repetitivo del desarrollo de Gutenberg<sup>48</sup>.

Con la escritura alfabética llega el poder, pero a un precio. Por una parte, la escritura privilegia el sentido visual con la exclusión relativa de los demás sentidos,

<sup>46</sup> McLuhan, *Understanding Media*, pp. 87-8 (la cursiva es mía).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 86 (la cursiva es mía).

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 85-6.

sustrayendo la riqueza de la experiencia; en otras palabras, la sensibilidad humana se vacía rápidamente. No obstante, la escritura alfabética privilegia también el tipo de pensamiento lineal frente a otras maneras de pensar más imaginativas, intuitivas y tal vez yuxtapuestas. McLuhan afirma:

La historia occidental se formó durante tres mil años con la introducción del alfabeto [*sic*], un medio que sólo depende de la vista para la comprensión. El alfabeto es una construcción de partes y trozos fragmentarios que no tienen significado semántico en sí mismos y que deben ser ensartados juntos, como abalorios, en un orden prescrito. Su uso fomenta y estimula el hábito de percibir el medio en términos visuales y espaciales, en particular en los términos de un espacio y de un tiempo que son uniformes,

c,o,n,t,i,n,u,o,s

y están

r-e-l-a-c-i-o-n-a-d-o-s<sup>49</sup>.

Así, la cultura alfabética pone trabas a la conciencia por limitarse a la vista, reprimiendo los demás sentidos, mientras refuerza un régimen del pensamiento lineal, obstruyendo, por así decirlo, otros tipos de pensamiento no lineal. Estos efectos interrelacionados representan una disminución en las formas de la conciencia de las culturas tribales, que conocían un mosaico de la experiencia, tanto en el sentido de la multiplicidad de los varios modos sensibles comprendidos en ella, como en el de que los modos fundamentales de pensamiento no eran lineales, sino metafóricos, míticos, yuxtapuestos e intuitivamente diversos e imaginativos. Las tendencias hacia la visualización y linealidad del pensamiento, presentes ya en la escritura alfabética, sólo se intensificaron con la invención de la imprenta, ya que la imprenta no es sino escritura alfabética más mecanización/estandarización.

Cuando McLuhan afirma que un medio de comunicación dominante –como el alfabeto– privilegia una modalidad de sentido, como la visión, sobre las demás, no quiere decir que las otras modalidades de sentido desaparezcan. No perdemos la sensibilidad auditiva con la llegada del alfabeto. Sin embargo, para McLuhan, el equilibrio entre la importancia relativa de nuestros sentidos –lo que llama proporción de los sentidos– se transforma con la hegemonía de ciertos medios. Con el dominio de la escritura alfabética como medio de comunicación primario, se valora la vista sobre los demás, y esto, a su vez, repercute en el pensamiento en general, el cual, como hemos visto, se vuelve lineal y exclusivo antes que no lineal y multidimensional (desde el punto de vista del número de sentidos que comprende la forma dominante de pensamiento).

McLuhan afirma:

Desde Aristóteles, la historia del mundo occidental ha sido la historia de una especialización lingüística creciente producida por la presentación llana, uniforme y homogénea de la imprenta. La oralidad se quedaba sin aliento. La cultura escrita (o manuscrita) de la Edad Media tenía un carácter inherentemente oral/auricular. Los manuscritos habían de leerse en voz alta. Las escuelas de canto en las iglesias se establecían para garantizar la fidelidad oral. La tecnología de Gutenberg eliminó la cuali-

dad auricular y táctil de los antiguos, sistematizó el lenguaje y estableció modelos hasta entonces desconocidos de pronunciación y significado. Antes de la tipografía no existía la mala gramática.

Una vez que el público empezó a aceptar el libro masivamente en los siglos catorce y quince –a una escala en la que importaba saber leer y escribir– todo el conocimiento que no pudo clasificarse fue postergado en la nueva «inconsciencia» del cuento popular y el mito<sup>50</sup>.

Como prueba la cita, según McLuhan, la invención de la imprenta completa la revolución alfabética al introducir la reglamentación y la estandarización. No considera la imprenta como algo malo. Así como Marx consideraba el capitalismo una etapa históricamente beneficiosa del desarrollo humano, McLuhan admite que la imprenta ha contribuido positivamente a la cultura, asegurando la posibilidad de cierta forma de expresión históricamente relevante<sup>51</sup>. Recordándonos la concepción del capitalismo de Marx, la imprenta, según McLuhan, cambió todas las dimensiones de la cultura, provocando no sólo la disociación de los sentidos, sino también la especialización, la distancia, el individualismo, la intimidad, la perspectiva lineal, la producción masiva, el nacionalismo e incluso el militarismo moderno<sup>52</sup>. En la medida en que Marshall McLuhan considera los medios de comunicación como el motor de la historia, la hegemonía de la imprenta cambió la constitución de la sociedad por completo.

Sin embargo, a principios del siglo diecinueve, con el surgimiento de los medios de masas –periódicos, fotografías, tiras cómicas, películas, fonógrafo, radio, televisión y ordenador– empezó a discutirse la hegemonía de la imprenta. De varios modos, los nuevos medios desafiaron el modo visual lineal de la conciencia alfabética de la imprenta, devolviendo al público las dimensiones de la experiencia que había enajenado la cultura impresa. El periódico, junto al cómic, por ejemplo, aunque impreso, quedaba aparte de tal modo que se dirigían al lector como un mosaico, ya que había sido pensado para ser leído (y vistos) en yuxtaposición, antes que linealmente<sup>53</sup>. La fotografía, según McLuhan, recuperaba también el gesto al registrar la experiencia. Dice:

Si el alfabeto fonético era un medio técnico de separar la palabra hablada de los aspectos del sonido y el gesto, la fotografía y su desarrollo en el cine *restauraron* el gesto en la tendencia humana a registrar la experiencia. De hecho, la instantánea de posturas humanas detenidas por medio de la fotografía dirigía la atención más que nunca a la actitud física y psíquica. La era de la fotografía se ha convertido en la era del gesto, la mímica y la danza, como ninguna otra época anterior<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Marshall McLuhan y Bruce R. Powers, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21<sup>st</sup> Century*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, p. 46.

Como indica esta cita, la periodización de McLuhan no siempre es coherente. Se pensaría, por ejemplo, que la cultura medieval fue alfabética y, por tanto, visual, pero aquí descubrimos que fue auditiva. La periodización es, a menudo, tan vaga que parece jugar con ella flexiblemente; se expande y se contrae según conviene a la cuestión a la que se refiera en un momento dado.

<sup>51</sup> McLuhan, *Understanding Media*, p. 176.

<sup>52</sup> Esta lista procede del útil resumen de Anthony Quinton en su artículo «McLuhan», en *Thoughts and Thinkers*, Nueva York, Holmes and Meier Publishers, Inc., 1982, p. 270. Sobre la cuestión del nacionalismo, véase McLuhan, *Understanding Media*, pp. 176-7.

<sup>53</sup> McLuhan, *Understanding Media*, p. 165.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>49</sup> Id. y Quentín Fiore, *The Medium is the Massage*, Nueva York, Bantam Books, 1967, pp. 44. [Trad. cast.: *El medio es el masaje: un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós, 1987.]

Para McLuhan, la importancia de los medios de masas consiste en que restauran las dimensiones de la conciencia enajenadas por la cultura impresa. Esto incluye la activación de otros sentidos que no son el visual, y el estímulo del pensamiento no lineal o de mosaico. La televisión es el medio que conseguiría esto en mayor medida, aunque si hubiese vivido para conocer el CD-ROM, habría tenido que decir mucho en su favor.

La televisión se dirige, dice McLuhan, a toda la sensibilidad humana. Sin embargo, tal vez su más extraña afirmación es que se trata de un arte táctil. Escribe:

El sentido visual, extendido por el alfabeto fonético, fomenta el hábito analítico de percibir una sola faceta en la vida de las formas. La capacidad visual nos permite aislar un incidente en el tiempo y el espacio, como en el arte representativo. En la representación visual de una persona o un objeto, se separa una fase, un momento o un aspecto de una multitud de las fases, momentos y aspectos conocidos y sentidos de la persona o el objeto. Por contraste, el arte iconográfico usa la vista tal como usamos la mano al tratar de crear una imagen inclusiva, compuesta de muchos momentos, fases y aspectos de la persona o cosa. Así, el modo icónico no es la representación visual ni la especialización del énfasis visual tal como se define en la visión desde una posición singular. El tipo de percepción táctil es súbito, pero no especializado. Es total, sinestésico, comprensivo de todos los sentidos. Invasión por la imagen de mosaico de la televisión, el niño de la televisión conoce el mundo con un espíritu anti-tético a la capacidad de leer y escribir.

La imagen de televisión, incluso más que el icono, es una extensión del sentido del tacto. Cuando se encuentra con la cultura alfabética, espesa necesariamente la mezcla sensible, transformando las extensiones fragmentarias y especializadas en una red de experiencia inconsútil.

La gente joven que ha conocido una década de televisión se siente llamada a un compromiso por el que las remotas metas visualizadas de la cultura habitual parecen no sólo irreales, sino irrelevantes, y no sólo irrelevantes, sino anémicas. Lo que ocurre en la vida de los jóvenes a través de la imagen de mosaico de la televisión es el compromiso total con una *actualidad* que todo lo abarca. Este cambio de actitud no tiene nada que ver con la programación, y daría lo mismo que los programas tuvieran un contenido cultural más elevado. El cambio de actitud en relación con la imagen de mosaico de la televisión tendría lugar en cualquier caso<sup>55</sup>.

McLuhan considera con recelo todo medio que separe (por ejemplo, los sentidos) y excluya, mientras que recomienda los medios que incluyen, tanto por los sentidos que activan como por la participación a la que animan. Este contraste entre lo exclusivo y lo inclusivo se relaciona con su famosa distinción entre medios fríos y calientes. Los medios que excluyen son calientes, los que incluyen son fríos<sup>56</sup>. Entre los medios de masas del siglo veinte, la fotografía, la radio y el cine son calientes, mientras que los dibujos animados, el teléfono y la televisión son fríos. Los medios calientes poseen una alta definición, están llenos de información y, en consecuencia, son relativamente autosuficientes. Los medios fríos carecen de estas propiedades y deben ser completados por medio del público. Exigen la participación del público y, según McLuhan, las formas de arte de masas que exigen la participación son superiores a los medios calientes. Al respecto destaca la televisión.

<sup>55</sup> McLuhan, *Understanding Media*, p. 335.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 23.

McLuhan afirma:

La televisión completa el ciclo de la sensibilidad humana. Con el oído omnipresente y la mirada móvil, hemos abolido la escritura, la metáfora especializada acústico-visual que establecía la dinámica de la civilización occidental.

En la televisión tiene lugar la extensión del sentido del tacto activo, exploratorio, que implica simultáneamente a todos los sentidos, y no sólo la vista. Tienes que estar «con» ella. Pero en todos los fenómenos eléctricos, el elemento visual es el único que supone una interacción compleja. Debido a que, en la era de la información, la mayoría de las transacciones son mecánicas, la tecnología eléctrica significa para el hombre occidental una considerable pérdida del elemento visual en su experiencia, y el incremento correspondiente de la actividad de los demás sentidos.

La televisión exige la participación y la implicación en profundidad de todo el ser. No funciona como un trasfondo. Te compromete. A ello se debe tal vez que mucha gente sienta su identidad amenazada. Esta carga de la brigada ligera ha elevado nuestro conocimiento general de la forma y el significado de las vidas y acontecimientos hasta un nivel de extrema sensibilidad<sup>57</sup>.

La televisión nos libera de la enajenación de los sentidos y de la imaginación que se nos ha impuesto y que ha reforzado el régimen lineal/visual de la cultura impresa. Como medio de mosaico (pensemos en los anuncios televisivos), al promocionar la participación imaginativa (no lineal) de la mente y al comprometer los sentidos, la televisión supone una vuelta a la forma no enajenada de la conciencia de la que se disfrutaba en la época tribal; y, desde luego, al cambiar la conciencia, los nuevos medios, fríos y participativos, cambiarán a su vez las formas sociales. La sociedad se convierte en una aldea global, descentralizada, comunitaria y fraternal, en que la gente se preocupa por los problemas de los demás, sin que exista la lacra de individualismo.

En la concepción de McLuhan del valor positivo de las artes de masas (como la televisión), resulta central la noción de participación o «compromiso en profundidad». La imprenta se describe como autoritaria; el texto disciplina al lector. La televisión, por su parte, estimula la participación y, en este sentido, es democrática. La imprenta excluye las respuestas no lineales. La televisión es más interactiva; invita al público a responder, a menudo a través del pensamiento no lineal.

Como Benjamin, McLuhan asocia el potencial estructural de los medios de masas (respecto a la promoción de la participación) con ciertos efectos vanguardistas. Mientras que Benjamin relaciona los experimentos dada con el montaje cinematográfico y la interpretación cinematográfica con el extrañamiento en Brecht, McLuhan considera las estructuras de mosaico de los medios de masas en pie de igualdad con las estructuras abiertas de la vanguardia. La forma de pastiche de la representación en la televisión se relacionaría con las estrategias textuales de William Burroughs<sup>58</sup>, mientras que la composición del periódico sería joyceana. McLuhan afirma:

La página de periódico corriente no es sólo simbolista y surrealista al *modo vanguardista*, sino que fue la primera *inspiración* del simbolismo y el surrealismo en el arte

<sup>57</sup> McLuhan y Fiore, *The Medium is the Massage*, p. 125.

<sup>58</sup> McLuhan y Fiore, *The Medium is the Massage*, p. 230.

y la poesía, como puede descubrirse al leer a Flaubert o Rimbaud. Considerada como forma periodística, se disfruta más fácilmente de cualquier parte del *Ulises* de Joyce o de cualquier poema de T. S. Eliot anterior a los *Cuartetos*<sup>59</sup>.

Al alinear las estructuras del arte de masas con la estética de la vanguardia, McLuhan está desbordando, en efecto, al menos retóricamente, numerosos argumentos de los enemigos del arte de masas, como Collingwood, Greenberg, Adorno y Horkheimer, ya que estos autores desarrollaban su valoración desfavorable del arte de masas al contrastarlo (aunque sólo implícitamente) con la vanguardia. Si Collingwood pensaba que su teoría del arte captaba lo distintivo de la obra de Joyce y de T. S. Eliot, y que tal teoría implicaba a la fuerza que el arte de masas es sucedáneo, McLuhan responde tratando de elevar el contraste entre los medios de masas y el modernismo, entre el arte de masas y la vanguardia, entre la televisión y James Joyce: A las acusaciones de que el arte de masas induce a la disposición pasiva del espectador, McLuhan replica que las formas del arte de masas, como la televisión, con su estructura de mosaico, implican un compromiso en profundidad; son, en resumen, el epítome mismo de la interactividad (entre el arte y el público), y viven de la disposición activa y participativa del espectador. La televisión, por ejemplo, exige un público que la complete, que responda imaginativamente (y de manera no lineal) con todos sus sentidos y capacidad intuitiva<sup>60</sup>. Así, la televisión cumpliría la condición del arte de vanguardia, que, de manera paralela, implica una restauración similar a la condición de la comunicación tribal. La televisión retribaliza nuestra cultura, al regresar la conciencia a un estado en que se da su merecido a los sentidos y a la capacidad mental, tras haber declinado durante siglos en un estado destribilizado, durante el régimen de la cultura impresa<sup>61</sup>. Los nuevos medios de masas, como la televisión, capacitan a la conciencia humana para que se realice con mayor plenitud de lo que era posible durante la hegemonía de la cultura impresa.

Muchos enemigos de los medios y del arte de masas hablan desde la posición de la cultura impresa y dependen de ella para desplegar sus criterios más apreciados —la visualidad y el pensamiento lineal— contra las artes de masas. La caracterización de la historia de McLuhan suministra un argumento que defiende con creces los medios y el arte de masas contra aquéllos que proponen los más altos valores (visualidad y linealidad) de la cultura impresa. Como este argumento descansa en la noción de la expansión de la conciencia, lo llamaré el «argumento de la conciencia».

1 Los medios de comunicación, al nivel de la estructura, determinan la conciencia en los términos de la proporción de los sentidos y de los procesos de pensamiento dominantes.

2. Los medios de comunicación que expanden la conciencia al aumentar la sensibilidad humana (por ejemplo, que provocan una proporción de los sentidos en que cada sentido asume algo por su importancia apropiada) y que hacen posibles más (en lugar de menos) tipos de pensamiento, son superiores a los medios de comunicación

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>60</sup> La razón que da McLuhan es que la imagen de la televisión (hasta la fecha) tiene una definición muy baja y requiere la actividad mental del público para que resulte completa.

<sup>61</sup> McLuhan y Fiore, *The Medium is the Message*, p. 344.

que restringen la conciencia al limitar la sensibilidad humana y la posibilidad de formas de pensamiento.

3. Los medios impresos restringen la conciencia al limitarla al sentido visual y al pensamiento lineal, mientras que los nuevos artes de masas, como la televisión, expanden la conciencia al restaurar la riqueza de la sensibilidad humana y del pensamiento no lineal.

4. Por tanto, los nuevos artes de masas, como la televisión, son superiores a los medios impresos.

El nuevo arte de masas sirve a la perspectiva de la expansión de la conciencia humana mejor que el arte anterior o, al menos, que el arte de la época de la impresión. Representa un nuevo nivel de logro artístico, y tal vez un nivel superior, un nivel de cumplimiento que continúa y extiende la obra de la vanguardia por su implicación inherente al compromiso en profundidad. En consecuencia, el nuevo arte de masas no es sucedáneo; representa una nueva forma de arte auténtico, de hecho, una forma superior de arte.

Este argumento puede ampliarse al afirmar que, en virtud de los cambios en la conciencia que facilitan los nuevos medios, surgirán nuevas y mejores formas de socialización, que impliquen la interactividad global, la descentralización y formas de vida comunitarias (antes que individualistas). La vida humana se hará más participativa, no sólo al nivel de la conciencia, sino también política y socialmente.

En el caso de McLuhan, es fundamental la premisa de que los medios de comunicación determinan o cambian la conciencia. El principal apoyo de esta premisa procede de la idea de que los medios de comunicación dan forma a nuestros sentidos, al menos en cuanto a la proporción de los sentidos. No obstante, como hemos visto en nuestra discusión de Benjamin, la idea de que los medios de comunicación provocan cambios en el nivel de la percepción sensible es muy dudosa. Resulta más probable que los medios hayan sido concebidos en relación con el aparato sensible que los hombres ya poseen. ¿Cómo podría un nuevo medio comprometer al público si se dirigiera a nosotros en términos de capacidades que aún no poseemos? La televisión no cambió nuestros sentidos. No habría tenido éxito si hubiera requerido disposiciones sensibles con las que aún no contábamos. En lugar de afirmar que los medios estructuran nuestro aparato sensible, una hipótesis mejor, incompatible con McLuhan, es que nuestra capacidad sensible influye en la concepción de los medios de comunicación, antes que al contrario; nuestra capacidad sensorial restringe la concepción de los medios de comunicación en la medida en que el éxito (la cima) de todo medio de comunicación depende de que se dirija efectivamente a nuestra capacidad sensorial preexistente.

Tal capacidad sensorial preexistente se desarrolló biológicamente durante milenios bajo la presión de la selección natural. Como se dijo antes respecto a Benjamin, no es especialmente plástica, ni es probable que cambie como resultado de cincuenta años de televisión. La suposición de que los niños de la televisión de los sesenta transmitirán sus nuevos hábitos perceptivos adquiridos a su prole resulta embarazosamente lamarckiana. La sensibilidad humana es un mecanismo biológico, pero la afirmación de McLuhan sobre su plasticidad y maleabilidad en respuesta a la introducción a los medios de comunicación es biológicamente insondable.

Podría pensarse que las afirmaciones sobre los cambios en la percepción sensible apelan a la autoridad de Hegel. No obstante, la saga de la evolución de la conciencia de Hegel no brinda apoyo a la noción de que nuestros sentidos se desarrollan en el curso de la historia. Recordemos que la idea de Hegel de las últimas etapas de la historia de la conciencia implica no sólo la superación de los aspectos de etapas previas, sino también su incorporación. La percepción sensible es una etapa previa de la conciencia, según Hegel, pero se mantiene intacta en las etapas posteriores. Sigue siendo un elemento constitutivo de las etapas posteriores de la conciencia en su forma original. Por lo tanto, Hegel no reconocería como propia la afirmación de McLuhan (y de otros historicistas) de que la percepción sensible cambia literalmente en el curso de la historia. La hipótesis no encuentra socorro en Jena<sup>62</sup>.

La retórica de McLuhan puede resonar en las ideas de muchos relativistas contemporáneos que creen que la percepción varía radicalmente con la cultura. Pero esta creencia se basa, por lo general, en la confusión de dos sentidos diferentes de percepción. Por una parte, nosotros vemos  $x$ ; por otra parte, vemos  $x$  como  $y$ , o vemos que  $x$  es  $y$ ; es decir, vemos que a  $x$  le corresponde una categoría; vemos que  $x$  es un coche. Sin embargo, ver que  $x$  es un coche es diferente a ver un objeto material frente a nosotros con cuatro ruedas. Ver que  $x$  es un coche exige que conozcamos el concepto de coche, mientras que ver un coche (un objeto material con cierto aspecto) no exige que conozcamos el concepto de coche. Los aborígenes que ignoran el concepto de coche ven un coche frente a ellos, sin embargo, si tienen buena vista.

Aquéllos que creen que la percepción cambia confunden a menudo las dos maneras de ver. Ver que  $x$  es  $y$ , por lo general, es una cuestión de hábito social, en la medida en que corrientemente aprendemos en la sociedad las categorías a las que pertenecen las cosas<sup>63</sup>. Por tanto, nuestra capacidad de ver  $x$  como  $y$  puede cambiar en la medida en que adquiramos nuevas categorías de manera cultural y/o histórica. Sin embargo, esto no prueba la hipótesis de que ver, en el sentido de ver  $x$ , cambia. Lo que vemos literalmente es una cuestión biológica, no cultural o histórica. Una cultura puede poseer sólo unos pocos términos para los colores, pero eso no implica que los miembros de tal cultura no vean —en el sentido de ver  $x$ — miles de matices de color diferentes. Por tanto, no existe un argumento para dar el paso del hecho de que ver  $x$  como  $y$  es una modalidad abierta a la variación histórica a la hipótesis de que la visión literal u otro canal sensible sea históricamente variable. Podría decirse que ver  $x$  bajo un concepto puede ser históricamente variable, pero ello no apoya la conjetura de McLuhan de que ver literalmente  $x$  sea históricamente maleable.

McLuhan afirma que las tecnologías de la información son una extensión de los sentidos, incluido el sistema nervioso. Como metáfora, esto tiene un valor heurístico. La televisión nos proporciona el acceso visual a acontecimientos que son lejanos. Sin embargo, leído literalmente, el eslogan no es plausible desde un punto de vista biológico, en especial si se supone que apoya la idea de que los medios de comunicación cambian nuestro aparato sensible, ya que no hay prueba alguna de que ver la televisión provoque un cambio estructural en nuestro sistema nervioso central.

<sup>62</sup> Debo esta observación a Ivan Soll.

<sup>63</sup> Digo «corrientemente» porque hay ciertas categorías —como la del ser humano— que podemos poseer de manera innata. Se dice que los niños pueden reconocer rostros humanos sin haberse habituado a verlos.

Es probable que el defensor de McLuhan diga que he considerado equivocadamente su argumento, ya que su afirmación no es que los medios de comunicación cambien nuestro aparato sensible, sino que cambian la «proporción de los sentidos». Podría decirse que ello no implica cambiar la estructura intrínseca de la modalidad sensible, sino sólo la importancia relativa que la gente otorga a los diferentes órganos de los sentidos en su vida diaria. Lo que cambia no es la constitución interna del aparato sensible —lo cual exige, en efecto, una operación de selección natural a largo plazo—, sino el énfasis que la gente de cierta cultura, dominada por ciertos medios de comunicación de masas, pone en unos sentidos antes que en otros.

No obstante, esta respuesta depende del concepto de la proporción de los sentidos, y tal concepto es muy sospechoso, si no completamente insignificante, ya que, a pesar del timbre científico que suena al hablar de «proporciones», McLuhan no nos dice nada del modo en que hemos de medirlas. Si aquí hay proporciones, entonces debería haber una concepción de las unidades sensibles para calcular las diferentes proporciones. McLuhan no proporciona índice alguno de las unidades de medida que habría que aplicar para medir la proporción de los sentidos en los diferentes medios de comunicación. ¿Tiene sentido hablar de proporción si no se suministra un metro?<sup>64</sup> Es improbable que pueda proporcionarse tal metro, ya que las facultades sensibles funcionan, *ex hypothesi*, en el mismo grado y del mismo modo que los medios dominantes. Puede replicarse que el canto del gallo ha sido tan sonoro en la época pictográfica de Egipto como en la era de Gutenberg.

Supuestamente, la imprenta valora la vista, es decir, la vista asume mayor importancia en la proporción alfabética de los sentidos de la que posee en la cultura tribal; y, supuestamente, otros sentidos, como el oído, son de menor importancia en la era de Gutenberg. ¿Es esto plausible? ¿Estaban los pueblos europeos de la época de la imprenta menos atentos a los sonidos de las explosiones en el siglo dieciocho que las tribus sobre las que disparaban? ¿O acaso tales pueblos experimentaron las explosiones con menor intensidad que las tribus? Parece improbable, ya que la estructura fisiológica de ambos es la misma; y si hay cierta medida de intensidad que se omite en mi argumento, la carga de la prueba recae sobre McLuhan y su seguidor.

Resulta difícil operar con la hipótesis sobre la proporción diferencial de los sentidos, no sólo porque no tenemos modo de comprender la noción de la proporción de los sentidos, sino también porque McLuhan no nos brinda el modo de identificar un modo de comunicación dominante. ¿Cómo es que la imprenta es el medio de comunicación dominante antes de que resulte casi universal la capacidad de leer y escribir (en Occidente), y por qué, una vez resulta casi universal en Occidente la capacidad de leer y escribir, los medios dominantes son ya los eléctricos? En cierto sentido, ¿ha perdido el discurso su *status* como medio de comunicación mundial dominante? Durante la época en que se decía que la escritura alfabética dominaba la escena, siempre se hizo más uso del habla que de la lectura y la escritura. ¿Cómo se sabe cuándo cierto medio es dominante? Sin saber esto, la hipótesis de que la proporción de los sentidos está determinada por los medios de comunicación dominantes resulta sencillamente imponderable.

<sup>64</sup> Para un desarrollo de esta línea de argumentación, véase Jonathan Miller, *McLuhan*, pp. 85-7.

Aun cuando McLuhan nos suministrara la caracterización precisa de la «proporción de los sentidos» y de «los medios dominantes», habría grandes problemas con esta hipótesis. ¿Cómo podrá probarse que la proporción de los sentidos o la estructura intrínseca de los sentidos cambien bajo la influencia de los medios de comunicación? McLuhan parece confiar sobre todo en la prueba de que hay cambios en los medios de comunicación. No se da una prueba concreta para establecer cambios en la proporción de la percepción o los sentidos por el lado receptivo de las cosas. Nada se aduce respecto a los efectos de los medios sobre los perceptores. Los supuestos efectos se extrapolan de las causas alegadas de tales efectos, es decir, de los medios de comunicación; pero esto es circular. No se muestra que algo sea la causa de  $x$  por la mera hipótesis de que es la causa de  $x$ . La afirmación sobre la expansión de la conciencia en respuesta a los medios de comunicación, en la medida en que se apoya en los cambios de nuestras facultades sensibles o de la proporción de los sentidos, resulta conceptual, epistemológica y científicamente infundada.

En la primera premisa del argumento de la conciencia, McLuhan afirma que la conciencia cambia por los medios de comunicación no sólo al cambiar la sensibilidad humana, sino al cambiar el tipo de pensamiento. Se dice que el pensamiento lineal, por ejemplo, predomina en la era de Gutenberg, mientras que otros tipos de pensamiento languidecen. Esta conjetura, no obstante, es tan resbaladiza, por un motivo paralelo, como la conjetura sobre la sensibilidad humana. ¿Qué es exactamente un tipo de pensamiento y cómo se comprueba que tal tipo predomina en cierta cultura? ¿En quién debemos fijarnos cuando tratamos de saber si cierto tipo de pensamiento es predominante? ¿Debemos preocuparnos por la población en general, o sólo por sus segmentos? Es probable que, respecto a la cultura impresa, tengamos una imagen muy diferente del tipo de pensamiento dominante si nos fijamos en los campesinos antes que en los intelectuales; si nos fijamos en los campesinos, tendremos una idea diversa, y tal vez opuesta, al tipo de pensamiento dominante que McLuhan propone, suponiendo que pueda tener sentido la idea misma de tipo de pensamiento.

No obstante, se trata de una gran suposición. Si los tipos de pensamiento se caracterizan de manera tan flexible como pensamiento lineal frente a no lineal, entonces resultará muy difícil clasificar procesos de pensamiento como la abducción; pero si no podemos distinguir adecuadamente el proceso de pensamiento, entonces será imposible descubrir si los cambios en los medios de comunicación son correlativos a los cambios en el tipo de pensamiento. ¿Cómo sabremos si ha habido realmente un cambio en el proceso de pensamiento dominante? McLuhan, como el lector ya habrá supuesto, es aquí un pintor de brocha gorda; pero la brocha es tan gorda que pinta sobre los detalles que son precisos para valorar la aplicabilidad de su gran hipótesis.

La hipótesis de que los medios de comunicación determinan los medios de pensamiento suscita también el problema «del huevo o la gallina». Como los medios de comunicación han de ser inventados y la invención exige la operación de un tipo de pensamiento, puede decirse que el tipo de pensamiento determina la estructura de los medios de comunicación, antes que al contrario. Si el tipo de pensamiento correlativo de la cultura alfabética es el pensamiento lineal, ¿no exige la escritura alfabética la preexistencia de ciertos pensadores lineales que la produzcan? ¿O acaso la escritura alfabética viene al mundo *ex nihilo*? Si se dice que siempre ha habido pen-

samiento lineal y no lineal en una sociedad, y que se trata de una cuestión de proporción entre ambos, entonces volvemos a un problema análogo al de la proporción de los sentidos. ¿Cómo ha de medirse esta proporción?

Aun cuando distingamos entre procesos de pensamiento, aún tenemos el problema de decir cuál predomina en una cultura dada. Suena como una pesadilla estadística, en especial en las culturas históricamente remotas, en que incluso las muestras al azar resultan imposibles. El macluhaniano podría estar de acuerdo, pero señalar, en su defensa, que un historiador social sería capaz de averiguar el *ideal* o el tipo de pensamiento más apreciado de una cultura; y, aunque esto fuera posible, aún queremos decir que una conjetura histórica como la de McLuhan no puede depender de lo que la gente considera el tipo ideal de pensamiento de su cultura, sino que debe localizarse en aquello que *es* el tipo de pensamiento dominante. A la postre, los sujetos históricos relevantes podrían estar equivocados; podrían idealizar un tipo de pensamiento cuando, en realidad, fuera otro el tipo dominante.

Con todos estos problemas, creo que la primera premisa del argumento resulta demasiado controvertida para ser admitida; tampoco la segunda premisa parece muy fiable. McLuhan supone que los medios de comunicación que expanden la conciencia al aumentar la sensibilidad humana y al ampliar los tipos de pensamiento posibles, son mejores que los que limitan la conciencia disminuyendo la sensibilidad y el repertorio de tales tipos de pensamiento. Esta idea, además, es una consecuencia de su concepto de comunicación.

Para McLuhan, la comunicación es la comunicación de la experiencia. Como la experiencia es sensorialmente multidimensional y no lineal, los medios de comunicación que emiten información sensorial multidimensional (información que apela a varios sentidos) y que no son lineales, nos aproximan mejor a la experiencia y, por tanto, son mejores *qua* comunicación (pues la supuesta función de la comunicación consiste en una suerte de réplica de la experiencia). Si tengo la experiencia del fuego, entonces es cuestión de vista, sonido, tacto y olor. Si deseo comunicar tal experiencia en toda su riqueza, entonces, cree McLuhan, la manera más adecuada será emplear un medio que implique estos sentidos.

No obstante, es un error creer que la comunicación concierne esencialmente a la transmisión de la experiencia del emisor en toda su riqueza. Tal vez la comunicación tenga a veces esta meta. A menudo ello supone más información de la que necesitamos. Como la comunicación está relacionada con la actividad práctica y/o la fijación de atención del receptor en una cosa antes que en otra, tiende naturalmente a ser selectiva, abstracta y exclusiva; cuando es demasiado inclusiva, probablemente quede frustrada, en lugar de llevar a cabo su esencia. McLuhan se equivoca en su concepción de la comunicación como aspiración a una réplica de la experiencia del emisor en toda su riqueza.

Un macluhaniano podría afirmar que este argumento es sólo el dogma de una adicción no confesada a la cultura impresa. Pero cuando preguntamos a un ingeniero sanitario sobre el modo en que funciona el sistema de alcantarillado, no está claro que deseemos experimentar cómo huele. Si tal principio –de que el propósito de la comunicación es transmitir la experiencia en toda su riqueza– es inaceptable, entonces no está claro por qué los medios de comunicación que transmiten plenamente la experiencia son superiores a los que comunican la información de manera más abstracta. McLuhan apoya la segunda premisa del argumento de la conciencia con la

idea de que los medios de comunicación aspiran esencialmente a conservar la experiencia sensorial en el proceso de transmisión de información, pero esta afirmación parece falsa y, sin apelar a ella, no tiene otros motivos para defender la segunda premisa del argumento de la conciencia.

Según la tercera premisa de McLuhan, los medios impresos restringen la conciencia al limitar la sensibilidad humana a lo visual y al reforzar el pensamiento lineal con la exclusión de otros tipos de pensamiento, mientras que el nuevo arte de masas, en especial la televisión, restaura la riqueza de la sensibilidad humana y estimula el pensamiento no lineal. Estas afirmaciones son problemáticas.

En primer lugar, está la cuestión de si la imprenta como tal se inclina al pensamiento lineal antes que al pensamiento no lineal. Parece improbable. Como tecnología, la imprenta es neutra respecto a lo que se imprime en ella; puede producir libros de lógica, poemas o escritos de místicos. Suponiendo que los dos últimos ejemplos representen un pensamiento no lineal, debe enfatizarse que no son más extraños al proceso mecánico de la imprenta de lo que lo son los teoremas lógicos. Los tórculos de la imprenta no se rompen cuando el texto que se compone responde al pensamiento no lineal. La imprenta como tal puede transmitir todo tipo de pensamiento.

No parece defendible decir que la imprenta como tal se inclina al pensamiento lineal. La imprenta es un procedimiento material neutro respecto a su contenido. Suponer que un procedimiento material como la imprenta pueda influir en el contenido intelectual —al nivel del pensamiento lineal frente al no lineal— de lo que se imprime, supone un error categorial.

McLuhan afirma que la televisión se refiere a todos los sentidos. Hay que garantizar que se refiere a la vista y el oído; pero, ¿todos los sentidos? ¿Qué hay del tacto? Sabemos que McLuhan piensa que la televisión es táctil, pero la razón que da resulta forzada: con la televisión, el ojo actúa como la mano<sup>65</sup>. Y las películas son también viscerales, ya que enfatizan el gesto. Pero si somos libres al asociar cierto medio de comunicación con esta o aquella facultad del sentido, ¿por qué no decir que el medio impreso implica también otros sentidos diversos a la vista, como cuando se trata de un diálogo, se describen los gestos en detalle o se recuerdan texturas u olores<sup>66</sup>.

Con frecuencia hay algo arbitrario en el modo en que se asocian ciertos medios con los sentidos —como al decir que la televisión es táctil—, por lo que sospechamos que, imitando el «método» de McLuhan, se podría asociar cualquier medio a cualquier sentido o combinación de sentidos. Pero entonces no tenemos más razón para suponer que la televisión es táctil que para suponer que la imprenta —en cierto sentido metafórico— también lo sea. Podría argumentarse que la correlación metafórica de cierto medio de comunicación con cierta modalidad sensible es ilícita cuando se calcula la proporción de los sentidos, y que sólo debería contar la correlación literal. En tal caso, no obstante, habrá que echar por la borda mucho de lo que McLuhan tiene que decir sobre el supuesto aumento de la sensibilidad humana por el moderno arte de masas, ya que, por ejemplo, la televisión no es literalmente táctil.

<sup>65</sup> En efecto, la lectura tendría más derecho que la televisión a resultar táctil, ya que usamos las manos para pasar las páginas.

<sup>66</sup> Asimismo, ¿no podrían los medios impresos ser táctiles para los que «leen» con sus dedos, y auditivos para los que mueven los labios al susurrar las palabras de la página?

til. Sin embargo, esta concesión socavaría la tercera premisa del argumento de la conciencia.

Por tanto, en la medida en que cada una de las premisas de este argumento es dudosa, el argumento no resulta sólido.

Además, el intento de McLuhan de promover los nuevos medios de masas en los términos del modo en que prometen crear formas sociales nuevas y benevolentes —como la aldea global— resulta igualmente falto de persuasión. Como Benjamin, McLuhan parece creer que las tecnologías de la información traen consigo su propio credo político y social. En especial, según McLuhan, los medios electrónicos son inherentemente descentralizadores, al mismo tiempo que globales. Sin embargo, tal como han mostrado muchos novelistas contrautópicos, desde Orwell en adelante, resulta al menos concebible que los medios electrónicos pueden servir a propósitos totalitarios y centralizadores. Ningún medio, tampoco el electrónico, tiene un destino moral preestablecido. Pueden ser usados para lo bueno o para lo malo. No hay garantía de que los nuevos medios de masas traigan consigo el futuro que le resulta a McLuhan moralmente atractivo. La supuesta atracción moral de la aldea global no suministra motivo alguno para defender los nuevos medios de masas.

En todos sus escritos, McLuhan pone demasiada fe en el poder de los medios para transformar no sólo la conciencia, sino la sociedad. Éste es el principio central de su filosofía de la historia, que los medios de comunicación son el motor del proceso histórico. Pero esta suposición es demasiado fuerte. Sin duda, los medios de comunicación contribuyen en cierta medida al cambio histórico<sup>67</sup>, pero es una exageración errónea sostener que son, en todo caso, la primera causa de cambio. Por ejemplo, McLuhan afirma que la imprenta es la causa del militarismo moderno, en concreto en los términos del reclutamiento de grandes fuerzas llamadas nacionales; es cierto que la imprenta tiene que ver con el mantenimiento de ejércitos masivos, ya que hace posible la transmisión de órdenes uniformes en grandes cuerpos de tropa geográficamente distantes. No obstante, la imprenta no causó el surgimiento de grandes ejércitos, aun cuando facilitó su existencia, ya que la era de Gutenberg comenzó varios siglos antes del tipo de ejército que, según McLuhan, apareció con la Revolución Francesa. La imprenta puede haber sido una condición necesaria para la posibilidad de grandes ejércitos, pero no es su causa desencadenante, como dice McLuhan<sup>68</sup>.

McLuhan comete este error una y otra vez. Exagera reiteradamente la eficacia de los medios de comunicación al afirmar que son la causa determinante de todo tipo de fenómenos sociales, cuando a lo sumo se trata de condiciones causales necesarias. En este sentido, el error de McLuhan se parece al del materialista histórico que advierte con razón que los factores económicos pueden ser ingredientes significativos, aunque a menudo omitidos, en la causalidad social, pero que prosigue diciendo, equivocadamente, que siempre son, en última instancia, la causa determinante

<sup>67</sup> De modo similar, tiene sentido decir que los medios de comunicación suponen cierta diferencia respecto al modo en que la gente que los usa piensa, por ejemplo, en sus hábitos de pensamiento. Sin embargo, una admisión tan trivial queda lejos de la afirmación de McLuhan sobre que los medios de comunicación cambian la estructura misma de la conciencia, la sensibilidad humana y los patrones de pensamiento al nivel del proceso lógico.

<sup>68</sup> Quinton, «McLuhan», p. 273.

de la transformación social. McLuhan acierta de igual modo al llamar la atención sobre el papel de los medios de comunicación en la historia, pero se equivoca al decir que esto es lo que siempre, o incluso a menudo, determina al fin la transición social. En la mayoría de los casos en que los medios de comunicación representan la causa fundamental del cambio histórico, lo hacen al funcionar como condiciones necesarias de iniciativas, como la conscripción masiva, que se originan en otros estratos de la fábrica social.

Como se ha dicho, McLuhan defiende también el nuevo arte de masas al asociarlo con la vanguardia. Abundan las analogías entre los nuevos medios de masas y el arte modernista. Por ejemplo, McLuhan dice que «el espectador del mosaico televisivo, con el control técnico de la imagen, reconstruye inconscientemente los puntos de una obra de arte abstracta similar a la de Seurat o Rouault»<sup>69</sup>; y, como hemos visto, el esquema periodístico es supuestamente protojoyceano. Lo esencial de estas analogías sería la noción de participación. La obra de arte vanguardista es participativa por su estructura de mosaico —a menudo elíptica o yuxtapuesta— que incita al público a completarla. De igual modo, a McLuhan le resulta difícil mostrar una y otra vez que las formas de mosaico comparables son inherentes a los medios del arte de masas y que, en consecuencia, generan también una forma de participación del público que es estrictamente análoga a la modalidad de disposición participativa del espectador que exige la vanguardia. Ésta es, al menos, una astuta maniobra en el debate de la historia del arte de masas, ya que no sólo la mayoría de sus adversarios sofisticados han sido amigos del arte de vanguardia, sino que sus argumentos contra el arte de masas pretenden, por lo general, aunque sea implícitamente, degradar su *status* al contrastarlo con las virtudes del arte vanguardista o modernista, en especial en la cuestión de la participación. Se suele condenar el arte de masas porque es pasivo antes que activo; pero pasivo, ¿en comparación con qué? Si nos fijamos en sus argumentos, la respuesta es casi siempre ésta: en comparación con el arte vanguardista o modernista, que es activo y participativo, antes que pasivo y no participativo.

McLuhan asume esta línea de ataque, afirmando que los medios de arte de masas no son pasivos y no participativos, sino que promueven la disposición activa y participativa del espectador del mismo modo que la más ambiciosa obra de la vanguardia histórica. Así, se enfrenta directamente contra los argumentos del arte de masas que vimos en el capítulo anterior.

No obstante, la manera en la que se sitúa en este movimiento desbordante suscita varios problemas. En primer lugar, aun cuando se esté de acuerdo, como yo, en que el arte de masas es más participativo de lo que sus adversarios filosóficos admiten por lo general, no podemos alegrarnos con las razones o ejemplos que McLuhan propone en apoyo de tal afirmación. Se dice, por ejemplo, que la imagen de televisión posee una baja definición, en cuanto a resolución, si la comparamos con las imágenes cinematográficas. McLuhan supone que la imagen de televisión debe ser completada por el espectador y que esta actitud es comparable a la de la disposición participativa del espectador requerida en el público vanguardista. Pero aquí hay una dificultad. El tipo de actitud o participación de la que aquí se habla consiste en reconocer el referente de la imagen de la televisión, y esto es un proceso *automático*.

<sup>69</sup> McLuhan y Fiore, *The Medium is the Massage*, p. 313.

No obstante, suponemos que la participación que los amigos de la vanguardia tienen en mente no es automática. No estoy utilizando aquí sobre si el público completa en cierto sentido la imagen de la televisión, sino sobre si tal actividad psicológica forma parte de aquello que los detractores modernistas del arte de masas tienen en mente cuando lo desestiman. Hablan en términos de actividades mentales como la contemplación y la reflexión, que suenan a actividades que están por encima del umbral de las respuestas perceptivas automáticas. Por tanto, supongo que desafían el tipo de analogía, como la analogía de la televisión, que McLuhan suele emplear para atrapar a los modernistas en sus propias redes.

Muchas de las analogías que McLuhan invoca son del tipo anterior, analogías que tratan de asimilar respuestas perceptivas automáticas a los medios tecnológicos a la disposición activa del espectador. Sospecho que tales analogías pueden ser esquivadas fácilmente por los modernistas filosóficos capaces de argumentar que hay diferencias notables y de principio entre las respuestas perceptivas automáticas y las auténticas respuestas estéticas.

En esta disputa me sitúo con los modernistas. Sea lo que sea lo que signifique en este debate la disposición participativa del espectador, no se refiere a las respuestas perceptivas automáticas. Sin embargo, esto no implica que esté de acuerdo con el argumento modernista contra el arte de masas a causa de la disposición participativa del espectador, ya que creo que puede mostrarse (tal como he hecho) que el arte de masas puede implicar la participación activa de los espectadores a un nivel de actividad intelectual de orden superior al de la respuesta perceptiva automática. Sólo discrepo de McLuhan en el intento de usar la respuesta automática generada por las tecnologías como prueba de que el arte de masas promueve una disposición activa del espectador de tipo estéticamente relevante en el debate sobre la participación del público.

Un segundo problema de la combinación de McLuhan de las artes de masas y la vanguardia, a propósito de la estructura, consiste en que ignora el compromiso de la vanguardia con la dificultad. Los detractores filosóficos del arte de masas se equivocan probablemente (creo que ciertamente) al asumir la dificultad como condición necesaria del *status* del arte auténtico. Opino que estarían más justificados si su posición se reinterpreta como la proposición de que la dificultad es una condición necesaria del arte vanguardista. Si esto es correcto, entonces tanto ellos como nosotros tenemos el recurso conceptual para impedir el intento de McLuhan de eliminar la diferencia entre el arte vanguardista y el arte de masas; porque el arte de masas, aun cuando incita a cierta participación, no lo hace en virtud de su dificultad. Si el arte de masas y el modernista implican la participación, resultan, no obstante, categóricamente diferentes, ya que el arte vanguardista lo hace por medio de la dificultad, lo cual, a su vez, implica una respuesta ardua, o al menos recóndita, en contraste con las respuestas «fáciles» provocadas por el arte de masas.

De nuevo, hay una falta decisiva de analogía entre el arte vanguardista y el arte de los medios de masas, de modo que el modernista filosófico puede impedir la defensa de McLuhan del arte de masas por el hecho de que las estructuras (intencionadamente difíciles) del arte vanguardista y las respuestas desafiantes que tratan de provocar son categóricamente diferentes de las estructuras (intencionada y fácilmente accesibles) del arte de masas y de la respuesta no exigente que tratan de promover en el público en general. Hay, pues, una distinción entre el arte de masas y

el arte de vanguardia, en especial respecto a la respuesta del público, que pone en cuestión el intento de McLuhan de asimilar el arte de los medios de masas al arte de vanguardia. Los modernistas filosóficos se equivocaban al suponer que esta distinción basta para eliminar el arte de masas del orden del arte auténtico, pero no se equivocaban al discernirlo de la vanguardia; tal distinción socava el intento de McLuhan de defender el arte de los medios de masas como verdadero sucesor del modernismo.

### Observaciones finales

A lo largo de este capítulo, las defensas filosóficas proferidas por Benjamin y McLuhan han sido sometidas a intensa crítica. A mi juicio, ni el argumento del progreso ni el argumento de la conciencia se libran de ella. Sin embargo, debo insistir en que no creo que el arte de masas sea indefendible porque estos argumentos fallen. En este capítulo afirmamos que los argumentos de Benjamin y McLuhan son defectuosos, pero esto no es una concesión a los adversarios del arte de masas del primer capítulo. El arte de masas es arte por razones que aún han de discutirse, pero su *status* no está garantizado por los argumentos de Benjamin y McLuhan.

Como ya se ha dicho, sus argumentos en nombre de los medios del arte de masas son hasta cierto punto hegelianos. Ésta es una línea de argumentación atractiva, porque suministra al amigo del arte de masas la oportunidad de afirmar que se trata de una *nueva* forma de arte (auténtico) y que, como tal, no debería ser valorado con criterios apropiados al arte o a la teoría del arte de épocas históricas anteriores. Esto otorga al amigo del arte de masas el recurso de rodear a la mayoría de sus críticos, incluidos los más notables, los kantianos sucedáneos. Frente a ellos, un Benjamin o un McLuhan hegelianamente inspirados pueden responder: eso fue entonces; esto es ahora. Que el arte de masas no puede considerarse arte a la luz kantiana de Greenberg, Collingwood y Adorno, no demuestra que el arte de masas no sea arte propiamente dicho, ya que puede ser el arte (auténtico) de una nueva época.

Bajo la inspiración de Hegel, Benjamin y McLuhan sugieren las razones históricas, o tal vez «metanarraciones», que culminan en la sanguínea explicación del florecimiento del arte de masas. Estas narraciones utópicas contrastan rígidamente con las narraciones contrautópicas de Greenberg y Adorno, que acaban con la profecía del colapso de la civilización. Por una parte, las grandes narraciones de Benjamin y McLuhan son un antídoto para el pesimismo inveterado de las historias de Greenberg o Adorno; pero, por otra, nos preguntamos si no hay algo sospechoso en todas estas historias, tanto en las utópicas como en las contrautópicas.

Adorno, Greenberg, Benjamin y McLuhan cuentan grandes narraciones, virtualmente alegóricas, que proyectan sus esperanzas y sueños (incluidos los sueños de ansiedad) en el proceso histórico. Ninguna es una narración histórica honesta, ya que todas suponen el conocimiento del futuro —por ejemplo, de la caída de la civilización (Greenberg) o del advenimiento de la aldea global (McLuhan)—, el cual no está claro. A diferencia del historiador ordinario, Adorno, Greenberg, Benjamin y McLuhan suponen efectos históricos que no se podían alcanzar en la época en que

compusieron sus grandes panoramas históricos. Por esta razón, debemos poner en entredicho el *status* de sus narraciones como historia genuina<sup>70</sup>.

Pero, si no son historias genuinas, ¿qué son? De nuevo viene a la mente la noción de alegoría. Pero el proceso histórico en sí mismo no es una alegoría, y tal vez nos iría mejor si renunciásemos a tratarlo como tal. Sería más fructífero que intentar saber si las alegorías contrautópicas de Greenberg y Adorno son más persuasivas que las utópicas de Benjamin y McLuhan. Las suposiciones metafísicas precisas para hacer inteligible la noción de que el proceso histórico es un tipo de alegoría son demasiado especulativas para merecer una consideración seria. Invitan a postular agentes virtualmente mágicos. A la postre, ¿quién escribe estas alegorías en la carne y sangre de la historia?

Benjamin y McLuhan tratan de fundamentar sus historias materialmente. Disciernen el futuro relevante como inscrito en varias tecnologías. Sin embargo, esto supone regodearse en el pensamiento mágico, porque divisan un credo moral benevolente con la forma de un tipo de pensamiento políticamente atractivo, que es inherente a los medios de masas; no obstante, ni la corrección moral ni la política son una propiedad intrínseca de la tecnología de la información; en efecto, no son propiedades de la tecnología. El valor moral o político de la tecnología, incluidos los medios de masas, es una propiedad de su uso en un escenario concreto. Tales medios son moral y políticamente neutros *qua* tecnología. Así, los medios del arte de masas no pueden defenderse sobre la base de un destino moral o político, supuestamente esencial, que se encarna en su propia naturaleza. La suposición de que tal argumento es legítimo es, probablemente, el mayor defecto de las celebraciones del arte de masas más sofisticadas; tanto Benjamin como McLuhan, a mi juicio, son los culpables de ello.

Otra idea que comparten Benjamin y McLuhan es que hay un vínculo entre el arte de vanguardia y el arte de masas. Benjamin considera el *dadá* como anticipación del montaje cinematográfico, y que la técnica enajenadora de interpretación brechtiana se relaciona con el efecto distanciador (causa de la crítica) de la interpretación cinematográfica. McLuhan ofrece más analogías entre los medios de arte de masas y la poética modernista; tales analogías tienen un sentido estratégico, si se recuerda que los principales argumentos contra el arte de masas fueron enarbolados por los teóricos interesados en capitanear el modernismo vanguardista. Como se dijo en el capítulo anterior, esto supone transformar los elementos de la estética kantiana en una teoría del arte, inclinada a favor del modernismo, que puede usarse para fustigar el arte de masas.

Al igualar el arte de masas y el arte vanguardista, Benjamin y McLuhan, como maestros de *aikido*, intentan apropiarse de la energía del adversario con su propósito; pero tales maniobras tienen más estilo que contenido. Me parece difícil estar de acuerdo en que los espectadores de cine se ven arrojados a un estado similar al de la reflexión crítica que provoca la alienación brechtiana, y tampoco creo que ver programas de televisión, por mucho que los interrumpen los anuncios, sea como leer *Finnegans Wake*; ni el montaje de Hitchcock produce, por lo general, la misma sor-

<sup>70</sup> Arthur Danto argumenta de este modo contra las grandes narraciones de cosecha hegeliana en «Substantive and Analytical Philosophy of History» en su *Narration and Knowledge*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, pp. 1-16.

presa que las técnicas aleatorias de dadá. Tal vez Benjamin y McLuhan puedan describir los efectos que comparan vagamente al hacer que *suenen* como si se tratara de semejanzas reales, pero la experiencia de estas técnicas –por una parte, las técnicas de vanguardia, por otra, las técnicas del arte de masas– es tan diferente que no hay razón para equipararlas.

Sin embargo, hay algo cierto al pensar en el arte de masas y la vanguardia en tándem. Ya hemos visto que todos nuestros ensayistas filosóficos sobre el arte de masas –incluidos Greenberg, Collingwood, MacDonald, Adorno, Horkheimer, Benjamin y McLuhan–, implícita o explícitamente, han unido su pensamiento sobre ellos<sup>71</sup>. Sus teorías, desde luego, divergen radicalmente entre sí en la consideración de los valores relativos del arte de masas y de la vanguardia, y hay también significativas diferencias de opinión entre las semejanzas y desemejanzas que se obtienen entre ambos. No obstante, por debajo del desacuerdo, hay un consenso respecto a que, al hablar del arte de masas, se invoca naturalmente a la vanguardia.

¿Por qué aparece tan a menudo esta pareja de arte de masas y arte vanguardista? ¿Revela algo importante sobre el arte de masas? ¿Por qué resulta natural hablar del arte de masas en tándem con la vanguardia modernista? ¿Es correcta, o sea, teóricamente apropiada, la yuxtaposición del arte de masas y la vanguardia? Trataré de responder a estas cuestiones en el siguiente capítulo sobre la naturaleza del arte de masas. \*

<sup>71</sup> Digo implícitamente porque MacDonald extrae en gran medida su teoría de Greenberg, allí donde los argumentos de Greenberg suponen que el arte de vanguardia da la puntilla al arte de masas. Los demás ensayistas se refieren explícitamente a la vanguardia en la formulación de sus teorías del arte.

### 3

## La naturaleza del arte de masas

### Introducción

El propósito de este capítulo es analizar el concepto del arte de masas. Mi intención es crear una teoría filosófica que distinga los rasgos comunes, funcionales y ontológicos que nos permiten agrupar películas, programas de televisión, fotografías, canciones, novelas de quiosco, revistas de ficción, cómic, emisiones de radio y cosas similares bajo la rúbrica del *arte de masas*.

El arte de masas ha estado entre nosotros, hasta cierto punto, desde la invención de la imprenta; pero se ha hecho cada vez más presente con el advenimiento y la expansión de la revolución industrial, debido a la creación de nuevas tecnologías para la producción en masa y la distribución de imágenes, historias, canciones, etc. Además, en la llamada era de la información, los medios electrónicos para diseminar el arte han aumentado tanto que resulta concebible que pronto alcancemos –si no lo hemos alcanzado ya– el momento histórico en que casi ningún ser humano sobre la tierra podrá escapar a la exposición del arte de masas.

Hoy en día es corriente observar que vivimos en un medio dominado por el arte de masas, dominado por la televisión, las películas, la música popular (tanto grabada como transmitida), los best-seller, la fotografía, etc. Esta condición se acentúa sin duda en el mundo industrializado, en que el arte de masas, o el entretenimiento de masas, es, probablemente, la forma más corriente de experiencia estética para el mayor número de gente; pero el arte de masas ha penetrado también en el mundo no industrial, hasta tal punto de que en muchos lugares ha empezado a existir algo parecido a una cultura de masas global –lo que Todd Gitlin ha llamado una «segunda cultura»– junto a las culturas tradicionales e indígenas. En ciertos casos, esta segunda cultura puede incluso empezar a erosionar la primera cultura de los países del tercer mundo<sup>1</sup>. En todo caso, como ya he supues-

<sup>1</sup> En los ochenta, por ejemplo, el programa de televisión más popular en la República Popular China era una compilación de Disney llamada *El Ratón Mickey y el Pato Donald*; fue tan popular que eclipsó a héroes como *Chi-Kung*, el «buda loco»; en algunas naciones sudamericanas, los personajes de Disney les resultan más familiares a los niños que los de su propio folclore. En Brasil había más habitantes en 1984 que podían identificar a Michael Jackson que a sus candidatos a la presidencia. Véase James Lull, *Media, Communication, Culture: A Global Approach*, Nueva York, Columbia University Press, 1995, p. 17; y A.