

Por favor, ignoren los subrayados y las notas al margen - no son buena guía de lectura.

1

Resistencia filosófica al arte de masas: la tradición mayoritaria

Introducción

La estética filosófica ha mostrado en el siglo veinte una sorprendente incapacidad para aceptar el arte de masas. En lo esencial, el fenómeno suele ignorarse en los tratados filosóficos sobre arte. En su lugar, los ejemplos sobre los que los filósofos del arte del siglo veinte construyen sus teorías se obtienen principalmente del reino de lo que a menudo se denomina arte elevado. Además, cuando los filósofos o los teóricos del arte con formación filosófica se ocupan del tema del arte de masas, sus hallazgos resultan con frecuencia desestimadores y abiertamente hostiles. Gastan sus energías en el intento de demostrar que el arte de masas no es arte genuino, sino más bien otra cosa, llamada a veces kitsch o seudoarte. El objetivo de este capítulo es examinar algunos de los principales argumentos filosóficos contra el arte de masas, cada uno de ellos propuesto por un autor significativo¹. Como mi propósito en este libro es mostrar que el arte de masas es un tema legítimo de la estética filosófica, me será difícil mostrar lo erróneo de estos argumentos. En las secciones siguientes, examinaré de manera crítica seis argumentos contra el arte de masas. A continuación, concluiré con una sección que ofrece un diagnóstico conceptual de uno de los principales motivos por los que la escritura filosófica sobre el arte de masas ha sido incapaz de aceptarlo.

El argumento de la masificación

El primer argumento contra el arte de masas que quiero examinar procede del ensayo titulado «Una teoría de la cultura de masas» de Dwight MacDonald².

¹ Quiero subrayar que este capítulo sólo examina *algunos* de los principales argumentos filosóficos contra el arte de masas. Hay otros importantes argumentos en contra que examinaré en los capítulos siguientes. Este capítulo pretende ser una introducción al tema de la resistencia de la filosofía al arte de masas. No es exhaustivo al respecto. Así, otras objeciones filosóficas surgirán a medida que avance el texto.

Además, debería añadir que considero como *filosófico* un argumento en contra sólo en el caso de que se base en una concepción de la naturaleza del arte de masas, o del arte, o de ambos.

² Dwight MacDonald, «A Theory of Mass Culture», en *Mass Culture: The Popular Arts in America*, editado por Bernard Rosenberg y David Manning White, Nueva York, Free Press, 1957, pp. 59-73. El

Aunque MacDonald no fue un filósofo en el sentido estricto del término, su argumento es filosófico en la medida en que cree que los problemas planteados por el arte de masas derivan de su naturaleza. Además, el argumento de MacDonald tiene especial interés para los filósofos del arte porque dirige su atención a lo que él considera el problema estético del arte de masas. Al mismo tiempo, la reacción de MacDonald contra el arte de masas es sintomática de una serie de tendencias recurrentes mostradas por los críticos culturales americanos a lo largo de gran parte del siglo veinte al respecto³.

Para MacDonald, el rasgo distintivo o definidor de la cultura de masas es que se produce sólo para el consumo de un público de masas, como el chicle, según dice, para señalar su desprecio⁴. Prefiere llamar al fenómeno cultura de masas antes que cultura popular porque, según advierte, obras que considera como arte elevado, como la de Dickens, pueden ser populares, mientras que no son cultura de masas, es decir, no se producen sólo para el consumo de masas. MacDonald las cataloga más bien como arte elevado.

¿Pero no fueron escritas las obras de Dickens para el gran público? ¿No fueron seriadas en periódicos de amplia circulación? ¿Por qué motivo MacDonald sitúa la obra de Dickens al margen de otras obras contemporáneas que aparecieron en mercados de masas similares? MacDonald no es siempre claro al respecto. Sin embargo, se puede suponer lo que él cree como distintivo del arte elevado al fijarnos en la comparación que establece entre Dickens y uno de sus contemporáneos, el novelista G. A. Henty. MacDonald afirma que Dickens «fue un artista que comunicó su visión individual, mientras que Henty fue un fabricante impersonal de mercancías impersonales para las masas»⁵; es decir, la marca del arte de masas es su impersonalidad, en contraste con la expresividad personal del arte elevado.

Además, esta identificación del arte de masas con lo impersonal continúa a lo largo de «Una teoría de la cultura de masas». MacDonald desestima el arte soviético por el motivo de que ha sido «fabricado para el consumo de masas por la clase dirigente, y no es una expresión del artista individual ni de la gente corriente»⁶. De igual modo, el arte americano de masas, tal como el que produce Hollywood, afirma MacDonald, ha sido creado por descarados comités de técnicos de alquiler.

El arte de masas contrasta con el arte elevado, según MacDonald, en la medida en que el primero es un producto impersonal creado para el consumo de masas,

artículo apareció originalmente en *Diogenes* 3, 1957, pp. 1-17. La paginación de mis notas al pie se refiere a la versión del artículo en el libro *Mass Culture*.

MacDonald trata del problema del arte de masas en una serie de ensayos al margen del que discutimos; sobre todo en «A Theory of Popular Culture», *Politics*, 1, febrero 1944, pp. 20-3, y en «Masscult and Midcult», *Partisan Review*, primavera y verano de 1960, reeditado en Dwight MacDonald, *Against the American Grain*, Nueva York, 1962, pp. 3-75. He preferido examinar «Una teoría de la cultura de masas» porque, filosóficamente hablando, creo que es la versión más sólida de su posición. No me preocupó por trazar las vicisitudes del pensamiento de MacDonald sobre el arte de masas, ya que mi intención es usarle como representante de una posición; no me propongo ofrecer una biografía intelectual de MacDonald.

³ Véase Paul R. Gorman, *Left Intellectuals and Popular Culture in Twentieth Century America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, en especial el capítulo 7.

⁴ MacDonald, «A Theory of Mass Culture», p. 59.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 60.

mientras que el verdadero arte elevado ha sido creado por artistas que poseen una visión personal. Debería estar claro que MacDonald presupone una versión de la teoría de la expresión artística como medio para desafiar el *status* del arte del arte de masas. Para él, la expresividad distintiva es una condición necesaria del arte propiamente dicho.

MacDonald no sólo contrasta el arte de masas con lo que él llama arte elevado, sino también con lo que considera arte popular. ¿Cuál es la naturaleza de tal contraste? El arte popular ha sido producido por el pueblo y para el pueblo, mientras que el arte de masas ha sido fabricado por industrias que tratan de obtener un beneficio (en los Estados capitalistas), o ha sido creado para controlar al pueblo (en los Estados totalitarios). Como dice MacDonald:

ARTE ELEVADO
ARTE POPULAR
ARTE DE MASAS

El arte popular creció desde abajo. Fue una expresión espontánea, autóctona, de la gente, formada por ella misma, sin el beneficio de la Alta Cultura, adecuada a sus propias necesidades. La cultura de masas se impone desde arriba. Ha sido fabricada por técnicos contratados por hombres de negocios; su público son consumidores pasivos, cuya participación se limita a la elección entre comprar o no comprar. Los amos del *kitsch*, en resumen, explotan las necesidades culturales de las masas para obtener un beneficio y/o mantener su clase dominante; en los países comunistas sólo se persigue lo segundo⁷.

Como en el caso del contraste entre el arte elevado y el de masas, el contraste entre el arte popular y el arte de masas tiene como resultado la supuesta falta de expresividad individualizada o distintiva del segundo.

El arte popular articula el carácter o la visión individual de un pueblo desde abajo. Expresa su modo de ser distintivo. El arte de masas, por el contrario, no expresa nada distintivo. Empaña y homogeneiza; y lo hace por una razón, para ser consumido por el mayor número de gente posible. El arte de masas en el Occidente industrial, enfatiza MacDonald, es una mercancía, una mercancía diseñada para un público de masas. Intencionalmente ha sido diseñado para un uso genérico, ya que apela al mayor público posible. Como tal, carece de la expresividad individualizada y personal, que es supuestamente el sello del arte elevado, por una parte, y, por otra, también carece de la expresividad distintiva étnica (de base comunitaria) del arte popular.

Para MacDonald, por tanto, el terreno de lo que llamamos arte se parcela en una serie de subdivisiones. Como hemos visto, tenemos el arte elevado, el arte popular y el arte de masas; pero, junto a éstos, MacDonald distingue también otros dos recintos: el arte vanguardista y el arte académico. El vanguardista es una subcategoría del elevado que caracteriza como el arte elevado que trata de apartarse del mundo del mercado y que rechaza la reducción de todo valor al valor del mercado. Es un arte difícil, a menudo hermético, el arte de una élite intelectual. Es el arte que se revela contra su mercantilización: es el arte por el arte, o arte autónomo. Baudelaire y Rimbaud lo representan en poesía, mientras que los cubistas y Picasso lo representan en la pintura. El arte vanguardista es el arte elevado que, en efecto, reacciona contra la emergencia del arte de masas al tratar de mantener los valores del arte elevado y, sobre todo, el valor de la expresión personal.

ARTE VANGUARDISTA
ARTE ACADÉMICO

⁷ *Ibid.*

El arte académico, que podría llamarse también *kitsch* o *pequeñoburgués*, es otra reacción contra el surgimiento del arte de masas⁸. Mientras que el arte vanguardista se aparta supuestamente del arte de masas al volverse menos accesible al público de masas, el arte académico tiende al arte de masas por hacerse cada vez más accesible. Sin embargo, el modo en que este movimiento se lleva a cabo lo compromete, ya que el arte académico recicla el arte elevado de antaño, sobre todo en lo que se refiere a sus formas, en cuanto que implica una visión personal e innovadora. Como resultado, los academicistas, en la medida en que sólo se dedican a reciclar logros pasados, también son culpables de impersonalidad. Los academicistas tratan de hacer pasar expresiones pasadas de puntos de vista personales como expresiones de su propiedad, genuinas y originales. Un ejemplo sugerente de esto podría ser el tipo de pintura «impresionista» con la que se decoran muchos hoteles. Aquí tiene lugar la apropiación del impresionismo histórico para falsificar la pátina del arte elevado.

Aunque el mapa del mundo del arte de MacDonald fue trazado en 1953, es fácil ver cómo podría aplicarse al arte actual. El arte elevado consta de dos tipos: la obra de los maestros, como Rembrandt, y la obra de los vanguardistas, como Steve Reich, David Salle o Kathy Acker. Las películas de Merchant-Ivory encajan razonablemente en la categoría académica. *Los Simpsons* y *Matrimonio con hijos* son arte de masas, mientras que el baile *break*, al menos cuando apareció, era popular. Además, este mapa supone también valoraciones implícitas. Sólo ciertas formas de arte elevado y popular cuentan como arte genuino para MacDonald, mientras que el arte de masas y el arte académico o pequeñoburgués son arte falso o kitsch⁹. Hemos caracterizado el arte de masas a la luz de lo que dice MacDonald, al menos en el sentido de haberlo situado en su mapa del mundo del arte. Pero no hemos elucidado aún las razones por las que MacDonald cree que el arte de masas constituye por su propia naturaleza un problema estético.

MacDonald mantiene que la naturaleza del arte de masas consiste en asegurar un gran público en la búsqueda de beneficio¹⁰. Para lograr este fin, cree que el arte de masas debe evitar el tipo de expresividad que se encuentra en el arte elevado o el popular. El arte de masas debe ser impersonal, si ha de tener éxito por sí mismo. ¿Por qué? Aquí parece que MacDonald supone que, si una obra de arte está marcada por la expresividad distintiva, a la manera del arte elevado o popular, su misma distinción le enajenará gran parte del público homogéneo de masas. El humor étnico, por ejemplo, resultará supuestamente inaccesible a las personas que carezcan de las apropiadas referencias culturales de origen. Así, para que el arte de masas llegue a un público de masas, debe ser impersonal y homogéneo. Esto es parte de su atractivo para los regímenes totalitarios. Entre los muchos problemas que surgen del arte de masas, para MacDonald, está el de erosionar los recursos de la visión y expresión individual en la sociedad.

⁸ Los adversarios del arte de masas usan a veces *kitsch* para referirse al arte pequeñoburgués, o a ambos. El lector ha de determinar qué sentido resulta pertinente por el contexto. [N. E.: Traduzco «middlebron» por «pequeñoburgués», a pesar de las connotaciones marxistas del término en español. Ambos términos hacen referencias peyorativamente más a un nivel cultural y a un gusto convencional que a las preferencias de una determinada clase social.]

⁹ NB: en estas discusiones el término *kitsch* se aplica unas veces al arte de masas, otras veces al arte académico, y otras a ambos. He consentido que esta ambigüedad se mantenga tanto en mis exposiciones de MacDonald y de Greenberg.

¹⁰ En los Estados totalitarios, tal como dijimos, MacDonald cree que el arte de masas también aspira a un manifiesto control ideológico; no obstante, ya que se centra en su ensayo en el arte de masas del capitalismo, le seguiré en esto al exponer su idea en esta sección.

Uno de los modos en que esta erosión ocurrirá es que el arte de masas desplazará al arte elevado y al arte popular del mercado, así como, según la ley de Gresham, el dinero malo desplaza al bueno de la circulación¹¹. El arte de masas tenderá a promover la degradación de todo potencial de arte elevado que quede en la cultura. ¿Por qué? Porque la respuesta de los artistas con pretensiones de arte elevado se pervertirá como arte académico o pequeñoburgués. MacDonald cree que esto es probable que ocurra, ya que, para competir con el arte de masas, los proveedores de arte elevado tratarán de adaptarse a la situación haciendo sus obras más accesibles, y ello les llevará a reciclar viejas formas de arte elevado. En consecuencia, por su acción y por su influencia en el desarrollo del arte pequeñoburgués, el arte de masas destruirá o pervertirá las fuentes de expresión individual en la cultura.

Además, MacDonald cree que estas consecuencias son inevitables, dada la naturaleza del arte de masas. El rasgo esencial es su status como mercancía fabricada. Éste —su naturaleza como mercancía de producción masiva— es el rasgo esencial del arte de masas y, con el fin de comprender su esencia —es decir, de acomodarse al mayor número de consumidores—, habrá de aspirar a un denominador genérico o común según el gusto, sensibilidad e inteligencia de su público potencial. *Ex hypothesi*, este común denominador resultará, probablemente, inferior en términos de expresividad, inteligencia y gusto, de modo que, si los creadores de arte de masas quieren atraer al gran público, tendrán que aceptar, en palabras de MacDonald, «una idiotez tan grande como la que tiene la mayoría de la gente».

Por la lógica del mercado de masas, los productos de la cultura de masas no sólo homogeneizarán al público, sino que lo harán en una dirección descendente, ya que, con el fin de abastecer al mayor público posible, el denominador común al que aspiren sus creadores será aquél que ocupe el lugar inferior en la inteligencia, la sensibilidad y el gusto del público¹².

Para un ejemplo completo de este proceso, consideremos lo que MacDonald llama la infantilización del público¹³. Para asegurar un gran público, el creador concibe su obra de modo que sea consumida no sólo por adultos, sino también por niños. Así, la inteligencia exigida comprometida en la obra de arte se rebaja. El adulto, dice MacDonald, regresa a un estado infantil o, al menos, más ingenuo. La mayor capacidad potencial del adulto, en términos de gusto, sensibilidad e inteligencia, no está comprometida por la obra. En cierto sentido, la capacidad del adulto no resulta desafiada ni desarrollada. Hay que admitir que ésta no es una visión del todo paranoica. Pueden recordarse argumentos contemporáneos similares cuando la industria del cine produce sus estrenos de verano. Los críticos, tal vez haciéndose eco de manera inconsciente de la teoría de MacDonald, se quejan de que ahí no hay nada para adultos; de que las películas están pensadas intencionadamente para un público de adolescentes.

¹¹ F. R. Leavis usa también la noción de la ley de Gresham en *Mass Civilization an Minority Culture*, Cambridge, Gordon Frazer at St John's College, 1930, p. 9.

¹² En este párrafo he pasado de hablar del objetivo del arte de masas, en cuanto que implica una dirección homogénea, a hablar de él como un factor homogeneizador del público. Al respecto, sigo cierta vaguedad de la exposición de MacDonald. Como casi todos los críticos de la cultura de masas, MacDonald supone que un objetivo homogeneizado conlleva un gusto homogeneizado.

¹³ MacDonald, «A Theory of Mass Culture», p. 65.

Platón → *laudat*

Sin embargo, mientras que tales críticos hablan como si el problema fuera remediable, MacDonald cree que se trata de algo inevitable, dada la naturaleza del arte de masas. Sus observaciones no son sólo críticas, son teóricas o filosóficas, ya que cree que los efectos perjudiciales de la cultura de masas para la vida estética de la sociedad se siguen de la naturaleza misma del arte de masas. Es interesante advertir que MacDonald se halla en una tradición filosófica que comienza con Platón, que argumentaba que el arte mimético, con todos los supuestos problemas de apelación emocional, era inevitable, por exigencias del mercado sobre los dramaturgos. Platón mantenía en el Libro X de su *República* que los dramaturgos tendrían que complacer a las masas por medio de representaciones emocionalmente provocativas para mantener el negocio.

Por supuesto, MacDonald no se preocupa directamente por la mimesis, como Platón. Por tanto, los rasgos del arte de masas que enfoca en su deducción no son sus propiedades representacionales, sino sus propiedades de base mercantil. Como mercancía de manufactura masiva, arguye MacDonald, la obra de arte de masas trata de asegurar un público de masas. Con este fin, se sigue (como en una ley) que debe ser genérica y debe evitar la expresión individual y étnica (comunitaria), ya que la expresividad individualizante limita su público potencial.

De igual modo, para aumentar al máximo la escala del público, los creadores del arte de masas aspirarán al mínimo común denominador del público, reforzando los modelos inferiores de gusto, sensibilidad e inteligencia en él; y, junto al daño que cada obra de arte de masas inflige directamente por derecho propio, habrá también repercusiones terribles, indirectas y sistemáticas. La presencia del arte de masas en el mercado afectará de manera adversa a otros dominios de la producción artística. Por ejemplo, cuando los artistas «serios» respondan al incremento del arte de masas, tratarán de competir con él produciendo arte pequeñoburgués.

Éste es un argumento ambiguo. Trata de deducir la naturaleza problemática del arte de masas por medio de una reflexión sobre su concepto, apoyado en supuestas leyes del mercado del arte. Para apreciar la fuerza de este argumento, es útil exponerlo formalmente:

1. El objeto del arte de masas es una mercancía producida en masa.

Es decir, *mercancía manufacturada* es la clase genérica a la que pertenece todo arte de masas. Está en su naturaleza ser una mercancía. Supuestamente, ésta es una premisa que se aceptará como definidora.

2. Todas las mercancías manufacturadas son diseñadas para el consumo del mayor número de gente posible.

Es decir, si todo sigue igual, el propósito o la meta de todo objeto de arte de masas es apelar al mayor número de gente posible. Esto, supuestamente, para MacDonald, sorprenderá a quien considere que la práctica de la producción de masas es evidente por sí misma.

3. Con el fin de adecuarse al consumo de masas, el producto del arte de masas debe referirse a lo que resulta común en el mayor número de gente posible.

Si un objeto ha de apelar al mayor número de gente posible, la manera más natural en que puede cumplir su función será apelar a lo que resulta común en tal público, en los términos de sus intereses y capacidades; es decir, se trata de atraer a

la gente por medio de los intereses comunes y vívidos que son compartidos por el mayor número de gente posible. Como mínimo, para apelar al gran público, el objeto del arte de masas deberá ser accesible a tal público estableciendo un fundamento común con él. Esta premisa puede defenderse por sentido común, como una ley popular y psicológica del mercado.

4. Por tanto, el producto del arte de masas se refiere a lo que resulta común en el mayor número de miembros del público.

5. Además, lo que resulta común en el público no es compatible con la expresión distintiva (ni la del artista individual, ni la de una subcultura étnica o comunitaria).

Es decir, el arte de masas no es arte elevado ni popular, sino una rama genérica de arte. Esto, supongo, sorprenderá al lector como corolario virtual de la suposición de que lo que es común no es distintivo.

6. Por tanto, el arte de masas no es compatible con la expresión distintiva.

Esta conclusión representa el primer problema que MacDonald encuentra en la obra de arte de masas. Como parece tomar la expresividad distintiva como rasgo necesario del arte genuino, esta conclusión implica que el arte de masas no es arte genuino. Así, aparte de la crítica de MacDonald del arte de masas en términos de degradación cultural, tenemos también el problema de que la obra de arte de masas es, a lo sumo, una obra de arte *manqué*.

7. Para buscar el mayor público posible, el objeto del arte de masas debe inclinarse al nivel común inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia en el público.

Aquí la suposición parece ser que el mayor público será el que incluya aquellas personas con un gusto, inteligencia y sensibilidad inferior. Para adaptarse al mayor público y asegurarlo, el creador del objeto del arte de masas tendrá que complacerle. Esto parece depender de una invocación implícita del sentido común. Si se quiere incluir al mayor número de gente posible en el público, se ha de apuntar bajo, porque hay más consumidores potenciales en la parte inferior y media de la escala que en la parte superior o en la parte alta y media de la escala.

8. Por tanto, el objetivo del arte de masas se inclina al nivel inferior del gusto, sensibilidad e inteligencia.

Junto al problema de que el objeto del arte de masas no es arte genuino, hay otro, a saber: que tiende hacia la degradación de la experiencia estética y, en consecuencia, del gusto. Además, éste no es un rasgo accidental del arte de masas; está motivado por la consideración de lo que se propone, que es asegurar un público de masas. La tendencia descendente del arte de masas en cuanto a gusto, inteligencia y sensibilidad se sigue de su naturaleza, ya que se supone que, para poseer un gran público, es necesario apuntar bajo, dada la supuesta estructura del mercado.

Este problema, a juicio de MacDonald, sólo empeora con el paso del tiempo, porque la tendencia del arte de masas a rebajar el gusto es un proceso que se refuerza a sí mismo; hay aquí en juego, por así decirlo, un mecanismo de retroalimentación. No sólo las llamadas masas han sido ya corrompidas por el arte de masas durante generaciones, sino que esto rebaja constantemente su modelo de gusto, sensibilidad e inteligencia, de modo que el común denominador del público cae conti-

nuamente. Así, hay una espiral hacia abajo, descendente, en el gusto, sensibilidad e inteligencia del público. Al apuntar bajo, los creadores degradan más al público, el cual, a su vez, anima a los creadores a apuntar aún más bajo en la siguiente ocasión. Tal vez un ejemplo de lo que MacDonald tiene en mente es la grosería crecientemente agravada, una década tras otra, en la narración de terror para masas (incluidas las novelas de quiosco, las películas y la televisión).

A juicio de MacDonald, el arte de masas no sólo corrompe al público, sino que tiene también un impacto en el mundo del arte elevado, porque a medida que el mercado del arte de masas se expande, el arte elevado se ve obligado a competir con él. Sin embargo,

9. Para competir con el arte de masas, el arte elevado debe inclinarse también a un nivel inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia.

Porque, supuestamente, es axiomático que no hay otro modo aparente en que competir por un público de masas en un mercado de masas. Es una ley obvia (vulgar) del mercado, que hay que competir con el arte de masas en sus propios términos, si se aspira a asegurar un público comparable; es decir, para asegurar la aspiración de apelar a un público de masas, los proveedores de arte elevado deben ajustar su producción a la baja.

10. Por tanto, el arte elevado se inclina a un nivel inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia.

Además, MacDonald afirma que esta tendencia ya es evidente en la proliferación a gran escala de arte pequeñoburgués.

Llamo a este argumento el argumento de la masificación en reconocimiento al hecho de que lo que se dice que resulta problemático en el arte de masas surge de la proposición de que tales obras son por naturaleza mercancías manufacturadas, es decir, objetos que son expresamente concebidos, como automóviles de producción en serie, para competir en un mercado de masas. De la naturaleza del mercado de masas para el producto en cuestión, MacDonald, con el apoyo de ciertas leyes supuestamente comunes del mercado, deduce tres grandes acusaciones contra el arte de masas: en primer lugar, que no es arte genuino, ya que es incompatible con el rasgo necesario del arte genuino (a saber, la expresividad distintiva); en segundo lugar, que se inclina a un nivel inferior de gusto, inteligencia y sensibilidad (por lo cual no es sólo un arte manqué, sino que, por añadidura, es estéticamente malo); y en tercer lugar, de acuerdo con la ley de Gresham aplicada al arte, que la emergencia del arte de masas inclina a los creadores de arte elevado a competir con él de modo que satisfaga un nivel inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia (promoviendo, por tanto, indirectamente, una mayor atrocidad estética). Este es un argumento impresionante. Pero, ¿es un argumento sólido?

Las dos primeras premisas del argumento —que el objeto del arte de masas es una mercancía manufacturada y que todas las mercancías manufacturadas se dirigen al consumo de masas— parecen fundamentalmente razonables, aunque requieren algunos ajustes menores. En concreto, MacDonald habla a menudo de mercancías, pero, ya que su argumento trata de aplicarse tanto a la economía socialista como a la capitalista, puede que su lenguaje no sea adecuado. Podría afirmarse que la mercantilización exige un mercado y que las economías planificadas no son mercados genui-

nos. Sin embargo, es probable que MacDonald pudiera rehacer fácilmente lo que deseaba decir en términos de productos manufacturados antes que de mercancías manufacturadas¹⁴. Además, la tercera premisa de su argumento parece correcta. Un producto manufacturado en serie, idealmente, está pensado para pulsar un acorde común del mayor número de gente; el objeto del arte de masas debe ser accesible a un público de masas, si ha de tener éxito, y esto requiere hallar un nivel de dirección común a todos los potenciales miembros del público.

Sin embargo, la quinta premisa del argumento resulta problemática. MacDonald dice que lo que es común en el público no es compatible con la expresión distintiva ni con la del artista individual, ni con la de una comunidad étnica (o popular). Pero esto parece falso. No está claro que lo que apela a lo que resulta común en un gran público sea incompatible con la expresividad distintiva. Habría muchos ejemplos contrarios. En el cine, Charlie Chaplin, Buster Keaton y Alfred Hitchcock consiguieron los más altos niveles de expresión original en toda justa consideración. Aunque hay muchos problemas con la llamada teoría del autor, se ha establecido con certeza que muchos directores de cine poseen visiones distintivas y personales y originales capacidades expresivas. En nuestros días, Tim Burton es un director con una visión personal única, así como un excelente registro en taquilla. En el terreno de la música popular, hay numerosos artistas, incluidos Frank Sinatra, Bob Dylan, Otis Redding y John Lennon, que son estimables por sus estilos personales, mientras que, en televisión, podría presentarse un argumento similar para algunos de los guionistas de la *Edad Dorada*, como Rod Serling.

Por tanto, la afirmación —de que la exigencia de que el objeto del arte de masas se dirija a lo que resulta común en el público está reñida con la expresividad distintiva— no parece adecuarse a los hechos. Tal vez esto se deba a una confusión. Cuando MacDonald habla de la expresividad individualizada, se está refiriendo a una propiedad de la creación del artista, pero cuando habla de lo que resulta común en el público, está hablando de una propiedad de la recepción del producto. No hay razón para suponer que una creación original no pulse una cuerda común en receptores diversos.

Aunque «original» o «distintivo» son lógicamente contrarios a «común», *creación original* no es incompatible con *recepción común*. La premisa parece avanzar retóricamente con el supuesto de que, dicho toscamente, lo que es común y lo que es distintivo no se mezclan. Pero esto apenas resulta persuasivo cuando nos damos cuenta de que, cuando se afirma de manera no elíptica, aquello de lo que estamos hablando es lo que resulta común a los receptores y lo que resulta distintivo de los emisores. No hay razón para suponer que una expresión distintiva no sea accesible al gran público en virtud de su entendimiento e intereses comunes. Que una expresión particular sea original o no tenga precedentes, no implica que sea inaccesible al entendimiento común del público de masas; y los ejemplos contrarios del párrafo anterior ilustran que esto es cierto no sólo en cuanto a la lógica, sino también en cuanto a los hechos. La premisa de MacDonald sobre la necesidad del objeto del arte de masas de dirigirse a lo que resulta común en el público apela a la idea de que el objeto debe ser ampliamente accesible; pero, como muestran los ejemplos de Chaplin, Sinatra (al

¹⁴ Debo esta sugerencia a Andrew Levine.

principio) y otros, una forma de expresión distintivamente personal puede ser accesible al público de masas. El muy distintivo y expresivo estilo de baile de Fred Astaire fue apreciado por millones de personas.

De igual modo, la séptima premisa de MacDonald es dudosa. Afirma que para buscar el mayor público posible, el producto del arte de masas debe inclinarse al nivel común inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia del público. Esto suena a ciencia social de butaca. Depende de ciertas asunciones vulgares. Como hipótesis inicial no es irracional, pero ha de ser probada empíricamente. No obstante, cuando se prueba empíricamente, no parece corresponderse con los hechos. Al dirigirse al nivel inferior de gusto, inteligencia y sensibilidad, es probable que el creador de los objetos de arte de masas pierda grandes segmentos del público.

Consideremos el caso de la pornografía dura. Según el razonamiento de MacDonald, podría predecirse que los creadores del arte de masas se inclinarían a ella. Sin embargo, al apelar al gusto vulgar de cierta parte del público de masas, el creador se arriesga a enajenarse muchos consumidores de un gusto y sensibilidad media. A menudo, recurrir al aspecto inferior de la audiencia del público es contraproducente. Ésta es la explicación de por qué los creadores de arte de masas que tratan de asegurar al gran público evitan, por lo general, la pornografía dura, de por qué la pornografía dura se produce a bajo precio para un público especializado, y de por qué no tiene el precio del mercado de cine corriente. Y ésta es la razón de por qué las películas de Disney son más comerciales para el público de masas que las películas específicas. En efecto, a lo largo de la historia del arte de masas, se encuentra una marcada tendencia en las novelas de quiosco a superar el mínimo común denominador del gusto estético y la moralidad, porque una apelación a valores superiores es en sí misma una atractiva tarjeta de visita para la mayor parte del público¹⁵.

MacDonald podría responder a observaciones como éstas afirmando que tales tarjetas de visita no son en sí mismas sino *kitsch*; sin embargo, nos preguntamos si la hipótesis de MacDonald sobre el vector a la baja del gusto en el mercado del arte de masas es realmente una conjetura empírica, o si trata de referirse a lo que podría llamar la atención en el mercado del arte de masas como ejemplo de gusto, sensibilidad o inteligencia vulgares. En tal caso, no obstante, la premisa séptima resultaría cuestionable en cuanto que propone una definición estipulativa a modo de generalización empírica sustantiva.

La novena premisa afirma que, para competir con el arte de masas, el arte elevado debe inclinarse al nivel inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia. Pero, ¿cuál es aquí la fuerza del «debe»? Resulta claro que ésta no es la única avenida del arte serio en la época del arte de masas. El propio MacDonald admite que aún queda la opción del arte vanguardista. Además, se trata de la opción que muchos artistas han tomado en respuesta al surgimiento del arte de masas. En efecto, una vez se ha extendido el arte de masas, el arte vanguardista ha crecido a la par respecto a la cantidad de arte que se ha creado y a la escala de su público (tanto en términos absolutos

¹⁵ Joseph McAleer, por ejemplo, advierte el acentuado tono moral de las novelas de Mills & Boon en su *Popular Reading and Publishing in Britain 1914-1950*, Oxford, Clarendon Press, 1992, en especial el capítulo 4.

como proporcionales)¹⁶. No es evidente que el arte elevado pueda sólo mantenerse a sí mismo al degradarse, al convertirse en arte de cultura mediana, ya que, de hecho, el recuerdo histórico prueba otra cosa. Así, no se da el caso de que, para competir con el arte de masas, el arte elevado *deba* gravitar hacia un nivel inferior de gusto, sensibilidad e inteligencia. A lo sumo, se trata de una tentación a la que algunos, o tal vez muchos, artistas serios no se resisten.

Por supuesto, MacDonald tiene razón al afirmar que esta tendencia hacia el arte de la media cultura abunda en la cultura contemporánea, como puede verse en numerosas ofertas de la televisión pública. Sin embargo, nos enfrentamos a la cuestión de cómo hemos de interpretar la existencia de tal tendencia frente a la perspectiva de lo que MacDonald llama el arte elevado en la cultura en general; porque si el arte elevado actual es arte vanguardista, entonces no me parece que el problema sea tan grande, ya que, en la actualidad, el arte de vanguardia está floreciendo. Es capaz de mantenerse por sí mismo en el mercado del arte. *Pace* MacDonald, la competición con el arte de masas no ha sacado de escena al arte elevado, ni hay razón para suponer que ello ocurrirá necesariamente, a la vista de la opción de la vanguardia. Los artistas vanguardistas pueden quejarse de que la existencia del arte de masas les roba un público que de otro modo sería suyo. Yo no estoy seguro de esto. En todo caso, al arte vanguardista nunca le ha ido tan bien.

El modelo que usa MacDonald para caracterizar la relación del arte elevado contemporáneo con el arte de masas y el arte pequeñoburgués es la ley de Gresham¹⁷. A mi juicio, tal vez puede hallarse una interpretación más adecuada en el adagio de que, cuando el nivel del agua sube, todos los barcos flotan. Si la creación de arte sube debido a la demanda del mercado del arte de masas, también flotan los barcos de la vanguardia. Cuando hay gran actividad artística, es más probable que la actividad artística de vanguardia se mantenga y florezca. En contraposición a la premisa novena, el ala vanguardista u opuesta del arte elevado crece frente al arte de masas sin rebajar su exigente nivel de gusto, sensibilidad e inteligencia.

He dado motivos para desafiar las conclusiones alcanzadas en los pasos seis, ocho y diez del argumento anterior. Sin embargo, antes de dejar a MacDonald, es importante examinar una de las principales asunciones de su teoría. Antes advertí que MacDonald presupone una teoría expresivista del arte. Como Tolstoi, parece mantener implícitamente que la expresividad individualizada es una condición necesaria para el *status* artístico. El arte de masas no es arte genuino, ni arte elevado ni popular, porque impide la expresividad individualizada. MacDonald alega que es impersonal.

MacDonald/
TOLSTOI
←
EXPRESIVISTAS
u. expres. debe ser
individualizada

¹⁶ A lo largo del siglo veinte, se ha creado cada vez más arte de vanguardia y ha aumentado a su vez el público de vanguardia en términos absolutos, y, a mi juicio, hoy en día hay también mayor proporción de obras de arte de vanguardia y de amantes de la vanguardia en relación con los objetos y amantes del arte de masas que hace unos cincuenta años. En la actualidad, por ejemplo, hay más películas de vanguardia y amantes de la vanguardia que en 1945.

¹⁷ Ernest van den Haag señala que el uso que ha hecho MacDonald de la noción de la ley de Gresham no le ha proporcionado lo que necesitaba. Según la ley de Gresham, el dinero malo saca del mercado al dinero bueno, porque, en la medida en que la gente llega a apreciar entonces el dinero bueno, lo atesora. Si el mercado del arte fuera así, la gente empezaría a apreciar el tipo de arte que MacDonald respalda antes que el arte de masas. Pero esto no es lo que MacDonald cree que ocurre. Por tanto, no debería aludir a la ley de Gresham. Véase Ernest van den Haag, «Of Happiness and Despair We Have No Measure», *Mass Culture: The Popular Arts in America*, editado por Bernard Rosenberg y David Manning White, Nueva York, Free Press, 1957, p. 524, nota 46.

R' X LA EXPRESION
LA FORMA

No obstante, resulta controvertido que la expresividad individualizada sea una condición necesaria para el *status* del arte. Por una parte, un arte puede ser arte en virtud de sus propiedades formales o estéticas antes que de sus cualidades expresivas. Esto, por supuesto, dejaría abierta la posibilidad de que cierto arte de masas, como las numerosas producciones de Busby Berkeley, sea arte genuino por motivos formales. Además, aun cuando uno fuera un teórico expresivista del arte, no podría sostenerse que las propiedades expresivas que son relevantes para el *status* del arte hayan de resultar individualizadas. En ciertas tradiciones artísticas, tales como la pintura china, el objetivo puede consistir en aproximarse a formas expresivas ya existentes. Por tanto, si tales casos cuentan como ejemplos contrarios de la teoría de la expresión individualizada del arte, esto socava la afirmación de MacDonald en contra del arte de masas que es expresivo, aunque de manera no individualizada.

Por supuesto, las teorías expresivistas del arte, incluidas las que dependen de la noción de la expresividad individualizada, son susceptibles de tantas objeciones que, incluso en el caso de que el arte de masas no estuviera de acuerdo con ellas, ello no sería decisivo para mostrar que no es genuino. Pero, aun suponiendo, en pro del argumento, que tales teorías fueran ciertas, el arte de masas o, al menos, parte de él, sería arte en la medida en que resulta expresivo, e incluso, en referencia a la posición de MacDonald, distintamente expresivo. Los hermanos Marx lo refutan en sus propios términos. MacDonald no ha mostrado, por tanto, que el arte de masas no sea arte genuino¹⁸. No ha demostrado que todo arte de masas sea necesariamente *kitsch*, ni que, por la misma razón, todo arte de masas degrade necesariamente el gusto.

Debido a que hay problemas generales en la teoría expresivista del arte que MacDonald presupone, es incapaz de demostrar que el arte de masas no sea arte. En efecto, podemos incluso admitir su teoría expresivista del arte y mostrar todavía que debe concederse que ciertas obras de arte de masas son arte genuino y, por tanto, dignas de la atención de los teóricos de la estética. Pero, si esto es así, entonces incluso MacDonald debería admitir que no todas las obras de arte de masas contribuyen a rebajar el nivel del gusto. Como hemos visto, tampoco resulta convincente su conjetura de que la existencia misma del arte de masas deba provocar el debilitamiento de lo que él llama el arte elevado¹⁹. Por tanto, ninguna de las acusaciones estéticas que lanza MacDonald contra el arte de masas resulta teóricamente apremiante.

Por supuesto, puede aducirse que he interpretado mal el argumento de MacDonald. Tal vez no trataba de extraer las implicaciones inherentes a la naturaleza del arte de masas. Puede que cuanto quería decir es que el arte de masas supone,

¹⁸ En el capítulo 3 de este libro defenderé la idea de que todo arte de masas es arte. Sin embargo, a estas alturas sólo deseo exponer que MacDonald no ha demostrado que todo arte de masas no sea arte. Además, rechazo tanto las teorías de la expresión amplia del arte como las teorías de la expresión estricta e individualizada del arte. Arriba las trato sólo para probar que, aun cuando tales aproximaciones fueran dignas de crédito, cierto arte de masas sería arte y representaría intereses legítimos de la teoría estética, a pesar de la idea de MacDonald.

¹⁹ La teoría del arte de masas de MacDonald recibió la influencia de Clement Greenberg, tema de la sección siguiente de este capítulo. Así, como en Greenberg, la oposición de MacDonald al arte de masas ha sido motivada, significativamente, por el intento de proteger el modernismo del crecimiento del arte de masas. Por ello, se ha preocupado por la perspectiva del arte elevado (el modernismo) en la época del arte de masas.

de hecho, una degradación del gusto, la sensibilidad y la inteligencia, que tal es su tendencia dominante.

Pero, entonces, su afirmación es una afirmación empírica y no filosófica, y no está claro que, como afirmación empírica, resulte recomendable. ¿Ha descendido el nivel de gusto e inteligencia, en especial respecto al arte, desde el advenimiento del arte de masas? Obviamente, ésta sería una cuestión difícil de responder sin trazar una definición precisa del gusto, la sensibilidad y la inteligencia. No obstante, de manera informal, no veo razón por la que pensar que el gusto, la sensibilidad y la inteligencia del público no hayan mejorado.

Michael Crichton, por ejemplo, es mejor novelista que Richard Howard; y películas como *Zombis de la estratosfera* son, en verdad, inferiores en términos de gusto, sensibilidad e inteligencia a *St. Elsewhere* e incluso *Los vigilantes de la playa* y otras. Sin embargo, tales hechos parecerían refutar la posición de MacDonald interpretada de nuevo como un sumario estadístico sobre la espiral descendente de gusto, sensibilidad e inteligencia. En general, supongo que hay más de una razón para sugerir empíricamente que el vector señala en la otra dirección.

El argumento de la pasividad

El siguiente argumento contra el arte de masas procede del artículo seminal de Clement Greenberg, «Vanguardia y *kitsch*»²⁰. Como MacDonald, Greenberg no era un filósofo, sino un teórico y crítico de arte. En efecto, tal vez fue el crítico de arte americano más influyente del siglo veinte. Podría pensarse de él que fue el arquitecto teórico de la noción de modernismo que dominó el arte y la pintura americana y, por tanto, la crítica, en las décadas que siguieron a la II Guerra Mundial. El legado de Greenberg, de hecho, aún está entre nosotros, ya que la teoría del modernismo que los críticos y teóricos de arte contemporáneos atacan con mayor frecuencia, cuando tratan de trazar la distinción entre el modernismo y el postmodernismo en el mundo de las bellas artes, es la de Greenberg. Que Greenberg siga estando en el punto de mira no debería sorprendernos, ya que su teoría del modernismo, junto con los argumentos contra lo que él llama *kitsch*, se apoyan en una poderosa concepción filosófica del arte.

En numerosos puntos, el argumento de Greenberg en «Vanguardia y *kitsch*» recuerda temas que ya hemos encontrado en «Una teoría de la cultura de masas» de MacDonald. Esto ocurre por la sencilla razón de que el argumento de Greenberg influyó en el de MacDonald, como éste reconoce en sus notas a pie de página. Sin embargo, Greenberg desarrolla ciertos aspectos de su argumento, como el de la supuesta pasividad del público del arte de masas, con mayor profundidad que MacDonald.

Un punto obvio de coincidencia entre sus artículos es la noción de *kitsch*. Sin embargo, como en el caso de MacDonald, Greenberg usa también el concepto de tal

²⁰ Clement Greenberg, «Avant-garde and Kitsch», en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. I, editado por John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22. Este artículo fue publicado originalmente en *Partisan Review*, Fall, 1939. [Hay edición castellana en AA.VV., *La industria de la cultura*, Madrid, Comunicación, 1989, y en Dorfles, G., *El Kitsch: antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.]

modo que fluctúa la extensión a la que se refiere. Greenberg, como MacDonald, usa a veces *kitsch* para referirse a lo que entendía como arte pequeñoburgués, pero también, de nuevo como MacDonald, lo usa para referirse al arte de masas. Por ejemplo, Greenberg dice: «*Kitsch* es un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas de Europa y América y estableció lo que se conoce como alfabetización universal»²¹.

Para Greenberg, *kitsch* es el arte de la nueva sociedad de masas, compuesta de nuevas masas urbanas que presionan para que la sociedad las provea de una cultura adecuada a su consumo. Sin embargo, el arte creado en este contexto no es arte genuino con la perspectiva de Greenberg. Escribe:

Habiendo perdido, sin embargo, su gusto por la cultura popular, cuyo origen estaba en la propia tierra, y descubierto al mismo tiempo una nueva capacidad para aburrirse, las nuevas masas urbanas presionaron a la sociedad para que las proveyera de un nuevo tipo de cultura adecuada a su propio consumo. Para satisfacer esta demanda de nuevo mercado, se fabricó una nueva mercancía: cultura sucedánea, *kitsch*, destinada a aquéllos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, están ansiosos, no obstante, por la diversión que cierta cultura puede proporcionar²².

Por tanto, el *kitsch*, no es cultura genuina, y los objetos artísticos que se ofrecen al nuevo público urbano son sustitutos falsos de cosas auténticas.

¿Por qué las obras de arte de masas son meros sustitutos sucedáneos del arte auténtico? Porque, arguye Greenberg, en la época presente, al menos, el arte verdadero o auténtico es el de la vanguardia, ya que preserva los valores de la cultura pasada. La vanguardia es capaz de desempeñar esta función particular porque está supuestamente apartada del resto de la cultura contemporánea, la cual, según Greenberg, en la época industrializada reduce todos los valores al valor utilitario y, en las sociedades capitalistas, al valor del mercado. Por su separación del resto de la sociedad, el arte vanguardista funciona como un cortafuegos, protegiendo el remanente de los valores tradicionales de manera autónoma.

Greenberg escribe:

Sin embargo, lo cierto es que, cuando la vanguardia ha conseguido «separarse» de la sociedad, se vuelve y repudia tanto la política revolucionaria como la burguesa. La revolución quedó dentro de la sociedad, como parte de aquel revoltijo de lucha ideológica que el arte y la poesía encuentran poco propicio tan pronto como compromete las «preciosas» creencias axiomáticas en las que la cultura ha descansado. De ello se sigue que la función verdadera y principal de la vanguardia no fue «experimentar», sino hallar un sendero a lo largo del cual fuera posible mantener *en movimiento* la cultura en medio de la violencia y confusión ideológica. Retirándose del público, el artista o poeta de la vanguardia quiso mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en que todo lo relativo y contradictorio fuera resuelto o quedara a un lado. Aparecen «el arte por el arte» y la «poesía pura», y el contenido o la materia se convierten en algo que hay que evitar como una plaga²³.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.*, pp. 7-8.

En otras palabras, el arte de vanguardia se ha separado de la sociedad al hacerse autónomo, al volverse arte por el arte.

¿Cómo se ha logrado este proceso de separación? Respecto a la pintura y la escultura, el arte ha asegurado este resultado al volverse abstracto y no objetivo. En efecto, la historia del arte moderno genuino, tal como Greenberg la caracteriza, ha sido la de una abstracción cada vez más radical, como demuestra la trayectoria del cubismo al expresionismo abstracto.

Por *abstracción*, Greenberg se refiere a que el arte moderno ha evitado la representación de personas, cosas y acontecimientos. El arte moderno no nos ofrece cuadros de generales triunfantes, sino más bien campos de color. Además, al optar por la abstracción, dice Greenberg, el arte de vanguardia renuncia al «mundo de la experiencia común, extrovertida»²⁴. Parece que el arte no representativo separa la obra de arte del reino de la experiencia ordinaria o, para decirlo en la jerga filosófica, más técnica, que el arte de vanguardia, que en este contexto es arte genuino, es desinteresado en el sentido de que está aislado del mundo de los asuntos prácticos²⁵. Está separado de la vida práctica, es autónomo. Es el arte por el arte. El arte absoluto.

No obstante, con esta línea de argumentación, podríamos preguntarnos de qué trata este tipo de arte. La respuesta explícita de Greenberg es que trata de sí mismo. Afirma:

La excitación del arte parece estribar sobre todo en su pura preocupación por la invención y disposición de espacios, superficies, formas, colores, etc., hasta la exclusión de todo aquello que estos factores no implican por necesidad²⁶.

En otras palabras, al menos respecto a la pintura y la escultura, el arte propiamente dicho trata de su medio. Es reflexivo.

Si, históricamente, el arte del pasado parecía preocuparse por la imitación del mundo, el arte propiamente dicho de la época de Greenberg es el vanguardista o modernista, lo que quiere decir que trata de imitar la imitación, o de representar la representación o, para decirlo de otro modo, que trata de explorar su propia naturaleza como medio pictórico. Al respecto, su función última es proporcionar la crítica de sus propias condiciones de posibilidad. Como es bien sabido, según Greenberg, esto llevó a que los artistas reconocieran el carácter plano del cuadro como un modo de afirmar lo que ellos consideraban como el hecho esencial acerca del arte de la pintura.

Contra esta comprensión del arte vanguardista, que es el arte genuino del mundo contemporáneo, Greenberg articula su interpretación del arte de masas o *kitsch*. El arte vanguardista es abstracto, mientras que el arte de masas favorece ostensiblemente la representación. El arte vanguardista es reflexivo, mientras que el arte

²⁴ Greenberg, «Avant-garde and kitsch», p. 9.

²⁵ Debería ser claro para el lector que la explicación de la vanguardia de Greenberg representa cierta división arbitraria de la historia del arte moderno, ya que la caracterización sólo se aplica a ejemplos selectos de la vanguardia del siglo veinte. No se aplica a movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo o el constructivismo soviético, porque tales movimientos se vieron implicados en la promoción de cambios sociales. No se aplica al teatro de Brecht. Se trata más bien de un resumen formalista del itinerario de la vanguardia al que tanto deben muchos artistas y críticos de hoy en día.

²⁶ Greenberg, «Avant-garde and kitsch», p. 9.

de masas es, por lo general, imitativo. El arte vanguardista es introvertido, trata de sí mismo (de su medio); el *kitsch* es extrovertido, trata del mundo. Además, al ser introvertido, el arte vanguardista se separa de los asuntos prácticos y desinteresados, mientras que, al representar el mundo, el arte de masas se implica en los asuntos prácticos²⁷. El arte vanguardista, por tanto, es arte autónomo o puro, mientras que el arte de masas es heterónimo o impuro.

Greenberg establece otra distinción entre el arte vanguardista y el *kitsch* que es de crucial importancia. El arte vanguardista se compromete con los valores generales de la cultura, algo a lo que las masas, según Greenberg, son insensibles. ¿Cuáles son estos valores generales? Greenberg se refiere a ello en su discusión del artista *kitsch* Repin en contraste Picasso como artista de vanguardia:

En el cuadro de Repin, el campesino reconoce y ve cosas al modo en que se reconocen y se ven cosas fuera de los cuadros; no hay discontinuidad entre el arte y la vida, ni necesidad de aceptar una convención y decirse a sí mismo que este icono representa a Jesús porque trata de representar a Jesús, incluso en el caso de que no me recuerde mucho a un hombre. Resulta maravilloso que Repin pueda pintar de manera tan realista que la identificación por parte del espectador sea evidente de inmediato y sin esfuerzo. Al campesino le agrada también la riqueza de significados que encuentra en el cuadro: «Se trata de una historia». Picasso y los iconos son, en comparación, austeros y estériles. Lo que es más, Repin eleva la realidad y la hace dramática: el atardecer, conchas que se abren, hombres que corren y caen. No hay más preguntas sobre Picasso o los iconos. Repin es lo que el campesino quiere, y nada más que Repin. Para Repin, sin embargo, es una suerte que el campesino esté protegido de los productos del capitalismo americano, ya que no tendría ninguna oportunidad frente a la cubierta del *Saturday Evening Post* de Norman Rockwell.

Por último, puede decirse que el espectador culto obtiene los mismos valores de Picasso que el campesino de Repin, ya que lo que el último aprecia en Repin es también arte, en cierto modo, en una escala, sin embargo, inferior, y le lleva a mirar el cuadro el mismo instinto que al espectador culto. Pero los valores últimos que el espectador culto obtiene de Picasso los obtiene en segundo grado, como resultado de la reflexión sobre la impresión inmediata que dejan los valores plásticos. Sólo entonces interviene lo reconocible, lo milagroso y lo simpático. No están inmediata o explícitamente presentes en la pintura de Picasso, sino que deben ser proyectados en ella por un espectador lo bastante sensible para reaccionar a las cualidades plásticas. Pertenecen al efecto reflejo. En Repin, por su parte, el efecto «reflejo» ya estaba incluido en el cuadro, preparado para el goce irreflexivo del espectador. Donde Picasso pinta la *causa*, Repin pinta el *efecto*. Repin digiere con anterioridad el arte para el espectador y le ahorra el esfuerzo, le proporciona un atajo para el placer del arte que le desvía de lo que es por necesidad difícil en el arte genuino. Repin o el *kitsch* es arte sintético.

²⁷ Debe señalarse aquí que el análisis de Greenberg de la naturaleza del arte vanguardista y del arte de masas es bastante más asociativo de lo que cabría desear. Por ejemplo, asocia la ausencia de contenido tradicional y representativo con la separación de lo práctico y el desinterés. Tal vez imagina que si una obra no representa rasgos del mundo no puede referirse a asuntos prácticos. Pero esto resulta claramente falaz. Un dibujo abstracto, como una esvástica, puede funcionar políticamente y, por tanto, en la práctica. Abstracción no implica separación o falta de mundanidad. De modo similar, que una obra tenga un contenido representativo, como ocurre en el arte, no indica que estimule lo que los teóricos llaman una respuesta interesada. Si así fuera, la mayor parte de la pintura del pasado que llamamos arte, con teorías como la de Greenberg, quedaría descalificada como arte genuino. No obstante, ésta es una consecuencia que incluso Greenberg, supongo, encontraría de mal gusto.

Lo mismo ocurre respecto a la literatura *kitsch*; proporciona una experiencia vicaria para los insensibles con mayor inmediatez que la que es de esperar en la ficción seria. Eddie Guest y los *Poemas de amor indios* son más poéticos que T. S. Eliot y Shakespeare²⁸.

Está bastante claro que Greenberg identifica el valor del arte genuino con su capacidad para provocar la reflexión o una respuesta activa en el espectador. Para lograrlo, el arte genuino debe ser difícil, mientras que Greenberg cree que el arte de masas o *kitsch* puede disfrutarse sin esfuerzo. Además, este énfasis en la respuesta activa del espectador del arte genuino lleva a Greenberg a denominar al arte de vanguardia arte genuino de nuestra época, ya que exige un espectador activo que complete su estructura abierta. Puede decirse que el arte vanguardista preserva el valor central del arte propiamente dicho. El arte propiamente dicho, *ex hypothesi*, siempre ha engendrado una disposición activa en el espectador. En efecto, el compromiso con esta función sería un rasgo necesario del arte para Greenberg, como lo es para muchos otros teóricos modernos del arte²⁹. Por otra parte, Greenberg mantiene que el *kitsch* implica «goce irreflexivo». Incita a la pasividad del espectador —el de las palomitas en el sofá—, mientras que Greenberg, con la autoridad de una larga tradición que le respalda, supone que un rasgo necesario del arte genuino implica un compromiso con la disposición activa del espectador³⁰. Greenberg no resulta idiosincrático en el valor que atribuye a la disposición activa del espectador. La disposición activa del espectador es un eslogan valorativo recurrente de la vanguardia. Domina los manifiestos de los vanguardistas, desde John Cage a los recientes artistas de vídeo interactivo, como Ted Pope y el grupo llamado Critical Art Ensemble³¹. Allan Kaprow estuvo tan obsesionado con la noción de participación que, a mediados de los sesenta, ordenó que todo aquel que asistiera a sus obras fuese literalmente un participante, ya que definía los *Happenings* como «un arte activo»³². En efecto, nadie celebra sus propias rupturas artísticas proclamando que se incita a la pasividad del espectador. Además, críticos y teóricos del arte convergen en reconocer como un premio la importancia de una respuesta activa del público. Ésta es la razón por la que Roland Barthes recomienda el texto escrito. La excesiva preocupación por la interpretación como el paradigma del discurso sobre el arte, en la teoría y práctica de la crítica contemporánea, parece suponer que una respuesta activa a las obras de arte es la respuesta ejemplar. Filosofías del arte tan diferentes como las de Arthur Danto y Monroe Beardsley suponen por igual que la obra de arte propiamente dicha trata siempre de provocar una respuesta activa en el público.

²⁸ Greenberg, pp. 16-17.

²⁹ Véanse, por ejemplo, Jerome Stolnitz, *Aesthetics and The Philosophy of Criticism*, Nueva York, Houghton Mifflin Co., 1960, y Monroe C. Beardsley, «An Aesthetic Definition of Art», en *What is art?*, Nueva York, Haven Publication, Inc., 1983, pp. 15-29.

³⁰ Argumentos similares sobre la pasividad del arte de masas llegan hasta hoy. Véanse, por ejemplo, Hermann Lubbe, «The Ethics of Media Use: Media Consumption as a Moral Challenge», in *Culture First: Promoting Standards in the New Media Age*, editado por Kenneth Dyson y Walter Homolka, Londres, Cassell, 1996, pp. 57-65.

³¹ Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, Nueva York, Automedia, 1994.

³² Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, editado por Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 64.

La asunción de Greenberg de que el arte genuino requiere que el público añada algo, a modo de reflexión o interpretación, no representa una separación radical de formas arraigadas de pensar sobre el arte. Además, el compromiso de Greenberg con la importancia esencial de la disposición activa del espectador respecto al arte genuino es relevante en cuanto que él se refiere al arte modernista o vanguardista como el arte genuino de nuestra época. Consideremos su énfasis en la abstracción. Según Greenberg, cuando una obra es abstracta, por lo general, despierta la «reflexión del espectador sobre la impresión inmediata que dejan los valores plásticos»; el espectador enfrentado al arte abstracto tiene que advertir un modelo, hallar los detalles relevantes, o reconocer el papel de la estructura en la pintura. En otras palabras, hay que *trabajar* para «captar» una pintura abstracta. En contraste con el arte de vanguardia, el arte de masas suele ser representacional y tiene contenido, a menudo en cuanto a dimensión narrativa. Sin duda, en ciertos aspectos, esto hace que el arte de masas sea fácil de consumir.

No obstante, sospechamos que es esta facilidad de consumo lo que Greenberg considera más ofensivo en el arte de masas. Según él, el arte genuino debe engendrar una disposición activa en el espectador y, por añadidura, Greenberg parecería suponer que, para asegurar tal disposición, la obra de arte debe ser difícil. Supuestamente, la dificultad incita a una disposición activa del espectador desafiando al público; el arte genuino requiere su actividad, requiere un trabajo. Esta respuesta se provoca naturalmente por la creación de obras de arte que resulten difíciles.

El arte de vanguardia, desde luego, encaja en este perfil. Para apreciarlo, ha de entrar en juego cierto conocimiento e información básica, como, por ejemplo, cuando hay que identificar el comentario reflexivo de una obra abstracta sobre la naturaleza de la pintura. Para interpretar tal obra habrá que iniciarse en cierto discurso, e incluso después de asimilar el discurso artístico relevante, será necesaria una reflexión capaz de aplicar tal discurso de manera comprensible a la pintura. Esta pintura requiere un trabajo intelectual por parte del espectador debido a su estructura hermética, que supone un obstáculo difícil, un enigma o un problema que el conocedor debe resolver.

El arte de masas, por otro lado, es fácil de consumir. Se crea con la intención de que sea asimilado con el mínimo esfuerzo. Idealmente, requiere tan poca información básica como es posible que haya entre los límites de la comprensión. Está hecho para una adquisición rápida. Se concibe de tal modo que el público pueda acceder a él al «primer contacto». En efecto, podría decirse que la función del arte de masas es la de resultar accesible al gran público con el mínimo esfuerzo. No obstante, lo que indigna a Greenberg es el hecho mismo de que sea concebido para que resulte accesible con el mínimo esfuerzo, ya que cree que el arte genuino ha de provocar un esfuerzo discernible, mientras que un arte como el de masas, que trata de minimizar el esfuerzo que el público debe invertir en él, invita simultáneamente a la disposición pasiva del espectador. Según Greenberg, el arte que induce a la disposición pasiva del espectador es sucedáneo.

Su ataque central contra el arte de masas o *kitsch* puede resumirse por un argumento que, por razones obvias, denomino el argumento de la pasividad. Procede así:

1. Si *x* es arte genuino, entonces incita a la disposición activa del espectador.

Por disposición activa del espectador Greenberg entiende la respuesta del público que advierte detalles, reconoce modelos, hace interpretaciones, completa la obra, etc.

El arte abstracto, vanguardista, funciona de tal modo. Al ser difícil, desafía al público porque se propone activar su participación. Como no se mencionan otros modos de provocar la disposición activa del espectador en relación con la obra, sospecho que considera la dificultad un *sine qua non* del arte genuino.

2. Si el arte de masas está concebido para resultar accesible (fácil), entonces incita a la disposición pasiva del espectador (es decir, a la disposición no activa del espectador).

3. El arte de masas está concebido para resultar accesible.

4. Por tanto, el arte de masas incita a la disposición pasiva del espectador.

5. Por tanto, el arte de masas no incita a la disposición activa del espectador.

6. Por tanto, el arte de masas no es arte genuino.

Aunque he localizado este argumento en «Vanguardia y *kitsch*», también puede llamar la atención de los lectores que no estén familiarizados con su obra. Consiste en una recurrente jeremiada contra el arte de masas, que se ha oído a lo largo del siglo veinte respecto a casi todos los medios de masas. Se trata, por ejemplo, del tema de los editoriales periodísticos contra la televisión. La ventaja de explorar este argumento en el contexto de la teoría de Greenberg es que en él aparecen las preocupaciones filosóficas serias que subyacen al argumento de la pasividad.

Greenberg sitúa el problema estético del arte de masas en su incapacidad de incitar a la actividad del espectador. El arte genuino provoca la actividad contemplativa del público. El arte de masas provoca la pasividad; en consecuencia, no es arte genuino. Además, el valor cultural del arte genuino, para Greenberg (aunque tal vez sólo para él) es que ejercita el gusto del público, sus facultades perceptivas y su inteligencia. El arte de masas, por el contrario, deja tales capacidades humanas en barbecho, por así decirlo, o incluso, tristemente, acelera su deterioro por la falta de uso. Esto equivale, desde luego, a una significativa pérdida de valor cultural.

Por tanto, en la medida en que el arte de masas amenaza con eclipsar el talento, la desaparición del arte genuino implicaría un golpe catastrófico a la cultura. Lo que se perdería es un ámbito de la actividad humana en que nuestra capacidad puede ejercitarse y expandirse. Si sustituimos el tipo de arte genuino que Greenberg tiene en mente por el arte sucedáneo, es decir, por el arte de masas *y/o kitsch*, nos convertiremos en espectadores pasivos, y nuestras capacidades humanas disminuirán por desuso o deterioro.

Esta alarma cultural, junto con las predicciones de la decadencia de la civilización, son moneda corriente entre los críticos de los medios de comunicación de masas. Aquello en lo que Greenberg difiere de la mayoría no es sólo su sofisticación teórica, sino el uso que hace de este diagnóstico para promover la causa de la vanguardia. Escrito en 1939, el artículo de Greenberg invoca al totalitarismo existente (que explotaba el arte de masas) para predecir la emergencia de una nueva Edad Oscura, con bárbaros fascistas y estalinistas apiñados a las puertas. En este contexto, el arte de vanguardia podía verse como la tabla de salvación. Preservará los valores de la cultura en un entorno hostil, y seguirá estimulando la perseverancia de las capacidades humanas que el arte genuino engendra por la disposición activa del espectador.

Empecemos a dismantlar el argumento de Greenberg fijándonos en su segunda premisa. Si el arte de masas ha sido concebido para resultar accesible, entonces incita a la disposición pasiva del espectador. Esto no parece ser cierto respecto al arte de masas en general. Veamos algunos ejemplos del cine. *Haz lo que debas*, de Spike Lee, enfrenta al público a un complejo escenario moral que nos hace reflexionar sobre lo bueno y lo malo del caso en cuestión, así como sobre la importancia de la filosofía de Martin Luther King frente a la de Malcolm X. La película resulta accesible, pero presenta las cuestiones raciales de un modo tan «descarado» que requiere una respuesta por parte del público. De igual modo, *Ciudadano Kane* presenta al público una contradicción, proclamando abiertamente que la vida de un hombre no puede ser explicada por una sola palabra, como «Rosebud», mientras sugiere simultáneamente tal explicación, cuando el trineo de Kane va a parar a las llamas³³. De nuevo, la película resulta accesible, pero deja al público con un motivo provocativo (contradictorio) en que pensar. ¿No indican estos ejemplos que no hay una relación necesaria entre la accesibilidad y la pasividad del público?

Por supuesto, la propuesta del argumento de la pasividad puede negarse a aceptar estos ejemplos, aduciendo que estas películas no son arte de masas, sino otra cosa, tal vez el arte del cine. Yo lo dudo, pero no importa, ya que puede argumentarse a favor de la proposición de que la accesibilidad es compatible con la disposición activa del espectador sobre la base de ejemplos más mundanos. Las historias de misterio son la materia prima del arte de masas (de las novelas de quiosco, las películas, la radio y la televisión). No obstante, consideremos el formato de la obra policiaca, en la que el público no conoce la identidad del asesino hasta que el detective descubre el caso con un valiente despliegue de raciocinio. Tales narraciones están pensadas para captar al lector, oyente o espectador en un proceso continuo de interpretación e inferencia a lo largo de la recepción de la historia. Como el detective ficticio de la historia, tratamos de imaginar no sólo quien cometió el crimen, sino, a menudo, como se llevó a cabo. Series de misterio como *Colombo* son, seguramente, arte de masas, pero resultan accesibles y presuponen la disposición activa del espectador. Esto no es nuevo. Novelas de quiosco como *Trent's Last Case* de Eric Bentley, publicada en 1943, muestran ya este procedimiento. En efecto, esta novela incluso invita al lector a secundar las conjeturas del detective. De modo similar, este raciocinio del público no sólo se supone en las historias clásicas de detectives como «*I*» de *innocente* de Sue Grafton, sino en gran parte de obras de suspense como *Morning Noon & Night* de Sidney Sheldon.

No se trata sólo de completar en la historia un rasgo de la narrativa de misterio. Hay también una larga tradición de terror que defiende que la mejor historia de terror es la que omite la descripción o la pintura gráfica, ya que, según se dice, el público hará un trabajo más efectivo al imaginar los monstruos no vistos que el que el autor podría hacer. Esta recomendación no se sigue siempre, pero sí lo bastante a menudo para decir que muchas historias de terror de masas presuponen un público activo.

De igual modo, la ficción radiofónica, tal como se describe canónicamente, anima al público a llevar a cabo hazañas de la imaginación³⁴. Se dice que el oyente ha de proporcionar la mirada de la Sombra; y las piezas cómicas de radio y televi-

sión exigen un público que esté dispuesto a interpretar sus bromas para que resulten graciosas; para «hacer» una broma, el oyente ha de hacer algo, como imaginar la implicación de la coletilla incongruente de la broma, que a menudo tiene la forma de un acertijo que el público debe resolver³⁵. Los dibujos con subtítulos, como *The Far Side* de Gary Larsen, suponen también una interpretación del lector estimulado por la enigmática yuxtaposición de palabras e imágenes³⁶, mientras que la legendaria tira cómica de George Herriman, *Krazy Kat*, exige un lector preparado para seguir la pista de sus múltiples detalles y yuxtaposiciones y su narración surrealista. Incluso el vídeo musical de Meatloaf, «Haré cualquier cosa por amor, salvo eso», invita al público a responder a la pregunta de qué podría ser «eso». En estos casos, la accesibilidad no impide la disposición activa del espectador. El éxito mismo de la obra de arte de masas la supone.

Estos ejemplos no son excepcionales. El supuesto de una disposición activa del espectador es un rasgo recurrente de las obras de arte de masas. Es un rasgo que suele omitirse, por lo cual resulta instructivo dedicar unas páginas a enfatizarlo, aunque ya hemos ofrecido bastantes ejemplos para mostrar que la segunda premisa del argumento de la pasividad es cuestionable. El argumento de la pasividad está fuertemente arraigado. Por tanto, antes que desestimar la segunda premisa del argumento con algunos ejemplos apresurados, fijémonos en ella con mayor atención.

Tal vez el mejor lugar para empezar a establecer la necesidad de la disposición activa del espectador en gran parte del arte de masas es la ficción. Ya me he referido a la ficción de misterio. Aquí, creo que resulta obvio y claro que la misma estructura de la obra policiaca clásica (opuesta a la pura y dura historia de detectives) se emplea para inducir al público a un continuo proceso de inferencia e interpretación. Pero debería también advertirse que la actividad del espectador implicada en la respuesta a historias de misterio, en términos de interpretación e inferencia, se encuentra también en cualquier otro género de ficción de masas. He aquí algunos ejemplos más para ilustrar este punto.

Al leer la novela de ciencia ficción de Asimov, *Fundación*, el lector infiere que el Imperio ha sufrido una especie de parálisis medieval —de modo que la capacidad de investigación e invención se ha perdido y, de hecho, ha sido reprimida en favor del argumento de autoridad del pasado—, antes de que este malestar social sea explícitamente diagnosticado en el libro. De igual modo, es probable que el lector haya supuesto la identidad de Mule en la secuela de Asimov, *Fundación e imperio*, así que anticipa la revelación explícita en el texto. En efecto, este tipo de libros se concibe de tal manera que el lector tiende a hacer ciertas conjeturas y a seguir leyendo con el fin de saber si se cumplen. Éste es uno de los secretos para escribir con éxito «a vuelta de página». Tal estrategia presupone a la vez una disposición del lector cognitivamente activa.

Además, esta actividad puede emplearse y promoverse página a página. Hacia el final de *The Rustlers of West Fork* de Louis L'Amour, el lector sabe que Hopalong Cassidy va a sufrir una emboscada por parte de Johnny Rebb. Johnny Rebb está escondido en una casa que, según le han dicho a Hopalong, está vacía. Cuando

³³ Véase Noël Carroll, «Interpreting *Citizen Kane*» en *Persistence of Vision*, 7, 1989, pp. 51-62.

³⁴ Véase, por ejemplo, Andrew Crisell, *Understanding Radio*, Londres, Methuen, 1986.

³⁵ Véase Noël Carroll, «On Jokes» en *Midwest Studies in Philosophy: Philosophy and the Arts*, 16, 1991, pp. 280-301.

³⁶ Id., «Words and Images» en *Persistence of Vision*.

Hopalong va caminando por la calle, sabemos que se fija en algo intencionadamente. L'Amour escribe: «No había nieve en el tejado. Sonrió...». Esto hace suponer al lector que Hopalong sabe que Johny Rebb está en la casa, porque es obvio que la casa está caldeada, y tal suposición se ve confirmada en la página siguiente. La confirmación de la suposición es, desde luego, un placer menor de la lectura; pero quiero insistir en que ese tipo de placer no sería posible si el lector no fuera activo.

De igual modo, en la novela de quiosco, *The Shape-Changer's Wife* de Sharon Shinn, el lector piensa que los sirvientes de Glyrendon son en realidad animales que han sido transformados por su magia en seres humanos, mucho antes de que el héroe, Aubrey, llegue a esta conclusión. En realidad, *The Shape-Changer's Wife* es una versión sobrenatural de *La isla del Doctor Moreau*. Su efecto depende de que el lector se anime a sondear la naturaleza de la casa de Glyrendon (incluida la especulación sobre sus sirvientes y su esposa); luego, al confirmar sus conjeturas, se le recompensa. Con nuestra perspectiva, merece destacarse, desde luego, a propósito de este «contrato» con el público, que supone una disposición activa y participativa del lector.

Suele señalarse a las novelas rosa como el nadir mismo del mercado de la ficción de masas. Son extremadamente formularias. Muchas de estas novelas movilizan el mismo escenario: la chica encuentra al chico; la chica interpreta mal al chico, o viceversa; la mala interpretación se aclara; la chica consigue al chico. Sin embargo, lo que se olvida, por lo general, es que las novelas de este tipo dan al lector la oportunidad de extender su capacidad de interpretación.

En *The Lake Effect* de Leigh Michaels, a Alex Jacobi, una dotada abogada, siempre de punta en blanco para lograr el éxito, se le pide que traiga a su antiguo colega, Kane Forrestal, de vuelta a Pence Whitfield, la mayor firma de abogados en Twin Cities. Kane dice que prefiere ser un raquero que un influyente abogado. Alex asume que éste es un truco de oficio y, que su trabajo consiste en volver a negociar el contrato de Kane, pero el lector empieza a sospechar que Kane es sincero en su disgusto por Pence Whitfield, que se siente atraído por Alex y que ella se siente atraída por él. Alex (por supuesto, diríamos) es la última en saberlo. En consecuencia, interpreta mal las confesiones y los progresos a medida que avanza en su táctica. Así, el lector interpreta de nuevo sin cesar la interpretación que hace Alex de lo que va sucediendo.

Para un ejemplo más sólido de este tipo de interpretación, consideremos la novela rosa *The Quite Professor* de Betty Neels. La enfermera Megan Rodner está convencida de que el doctor Jake van Belfield está casado. El lector se da cuenta de que, a pesar de su grosería, él se siente atraído por Megan, y también descubre que no hay prueba alguna de que van Belfield esté casado. En una conversación con Megan, dice que su casa es demasiado grande, pero que esto puede remediarse. Ella dice: «Oh, por supuesto, cuando su esposa e hijos vivan aquí». Sabemos que ella se refiere a la supuesta mujer e hijos de van Belfield. Él responde: «Así es, cuando mi mujer e hijos vivan aquí»; el lector entiende que, probablemente, se refiere a la futura esposa de van Belfield (que podría llegar a ser Megan) y a sus hijos. Promover este tipo de actividad interpretativa en el lector es una de las principales atracciones de las novelas rosa, pero entonces hemos de advertir que esta forma accesible de novela de quiosco implica un lector activo³⁷.

³⁷ Para una defensa aún más ambigua de la actividad interpretativa del público de masas, véase Alexander Nehemas, «Plato and the Mass Media», *Monist*, 71, 1988, pp. 214-35.

He defendido la disposición activa del espectador respecto a la ficción de masas citando varios géneros. Pero el acto mismo de comprender una ficción de masas de cualquier género implicará una actividad cognitiva, porque el lector, espectador u oyente de una narración de masas, como el de cualquier otra narración, se implicará al seguir una historia, y seguir una historia no consiste sólo en absorber pasivamente la narración. Implica un proceso continuo de construcción del sentido que dirige la historia. Esto puede incluir la predicción de lo que ha de ocurrir a continuación, pero no necesariamente.

Seguir una historia exige la actividad del público. Por lo general, seguir una historia nos compromete, como mínimo, a imaginar o anticipar el rango de las cosas —¿conseguirá el trabajo o no?— que pueden ocurrir a continuación. En la película *Sleepless in Seattle*, cuando la heroína encuentra la mochila del chico, el espectador sigue la pista a la acción por la pregunta de si nuestra heroína y nuestros héroes se encontrarán o pasarán de largo por los ascensores. Las primeras escenas en la narración de masas, como en cualquier narración, suelen ser condiciones causales de las últimas. Por esta razón, las primeras escenas implican o circunscriben un rango de opciones respecto a lo que ocurrirá después, y un aspecto crucial de lo que ha de seguir en una historia consiste en desarrollar y proyectar un horizonte razonable o un conjunto de expectativas sobre la dirección de los acontecimientos que la historia ha puesto en marcha. En efecto, sólo en el contexto de tal horizonte de expectativas, el lector o espectador sabrá lo que se arriesga en la acción. Al comprender una narración de masas, el lector no es una esponja pasiva, sino que ha de filtrar las posibilidades de la información que recibe.

Más aún, seguir la historia exige también satisfacer los supuestos e implicaciones del mundo ficticio de la narración, una actividad que puede llegar a ser desafiante en una ficción *cyberpunk* como *Virtual Light* de William Gibson. Sin duda, el origen de la mayor parte de la ficción de masas no es tan arcano como el que a menudo se encuentra en el *cyberpunk*. Sin embargo, la narración no llega a ser tan simple y suficiente en sí misma que el público no tenga que contribuir a hacer la historia inteligible. Así, como en cualquier otra ficción, la del mercado de masas exige consumidores activos.

En muchas narraciones de masas, el público se implica en la interpretación de lo que podría llamarse el significado narrativo³⁸. Por ejemplo, en la película *Centauros del desierto* nunca se nos dice por qué Ethan no mata a su sobrina, tal como se proponía. Se deja que el espectador llegue a una explicación del significado de su conducta, y desarrollar tal explicación exige la actividad del público. Muchas ficciones de masas son elípticas de un modo que anima intencionadamente al público a especular sobre las lagunas del texto.

En otros casos hay giros sorprendentes en la trama, como la revelación de que la madre de Norman está muerta en *Psicosis*. Que estos giros de la trama lleguen por sorpresa no sólo indica que el público ha tenido una actitud constructiva durante la narración, sino que también invita a una actividad constructiva adicional para incorporar nueva información; y ésta no es en modo alguno una rara ocurrencia en la respuesta a las ficciones de masas.

³⁸ Para una explicación del significado narrativo, véase George Wilson, «On Film Narrative and Narrative Meaning» en *Philosophy and Film Theory*, editado por Richard Allen y Murray Smith, Oxford, Oxford University Press.

Como Susan Feagin señala, apreciar una ficción «requiere adaptarse psicológicamente de una manera que a menudo no puede anticiparse. Requiere cambiar el propio punto de vista y desarrollar y emplear varias sensibilidades»³⁹. Pero los cambios de punto de vista, desde luego, implican un público que reafirma activamente lo que ocurre en la ficción. Sobre la actividad del público, he llamado la atención de lo que podría calificarse de cognitivo. No obstante, los consumidores de ficción de masas no están sólo implicados activamente en un continuo proceso de conocimiento; también están implicados activamente en la respuesta moral y emocional a la ficción. Como Feagin dice, responder a una obra ficción de masas implica utilizar varias sensibilidades. Por ejemplo, si en la novela de Ben Bova, *Mars*, la formación de nuestra convicción, basada en seguir la pista a varias sugerencias que asoman en el texto, antes de que se afirme que la expedición deteriora física y psicológicamente, es un juicio cognitivo, entonces, al calificar a la locutora Edith de oportunista hacemos un juicio moral y el odio por el vicepresidente resulta emocional. Además, debería estar claro que, virtualmente, todas las ficciones del mercado de masas invitan a una afirmación moral y a respuestas emocionales como parte del pegamento que une el público al texto⁴⁰. Pero, ¿por qué habría que suponer que estas respuestas son pasivas antes que activas?⁴¹

Aunque me he centrado en la ficción de masas como ejemplo de la disposición activa del espectador, argumentos similares pueden presentarse respecto a otros tipos de arte de masas. En cuanto a la música del mercado de masas, por ejemplo, hay que advertir que las letras de las canciones son a menudo metafóricas y que, por tanto, invitan a la exégesis. En «For a Dancer», del álbum *Late for the Sky* de Jackson Browne, oímos: «Da los pasos que has visto, de todos los que has conocido, hasta que el baile sea tuyo». Sin embargo, el oyente no lo entiende literalmente, sino que interpreta su presagio simbólico, considerando el baile como una figura de la vida, y la estrofa misma como un comentario sobre la naturaleza del proceso de socialización⁴². De igual modo, en la canción popular «Memory», el oyente atento interpreta la transición de la luz de la luna al amanecer como una metáfora del renacimiento⁴³.

A estos ejemplos podría objetarse que no todo oyente hará esta interpretación, aun cuando éste sea el propósito. Pero, por el mismo motivo, no todo espectador, incluido

³⁹ Susan Feagin, *Reading with Feeling*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996, p. 56. Véase también su capítulo 3: «Mental Shifts, Slides and Sensitivities». Mi interés al referirme hacia Feagin es argumentar que no hay razón alguna en principio para suponer que los cambios mentales, deslices y sensibilidades que describe no ocurran con frecuencia en las ficciones de masas.

⁴⁰ Las respuestas emocionales y morales al arte de masas se discutirán en los capítulos 4 y 5 de este libro, respectivamente.

⁴¹ Algunas razones para suponer esto se exponen en la siguiente sección de la discusión con Collingwood, donde también brindamos un argumento contra esta opinión.

⁴² James F. Harris, *Philosophy at 33 1/3 rpm: Themes of Classic Rock Music*, LaSalle, Ill., Open Court Publishing Co., 1993, p. 68. Este libro proporciona numerosos ejemplos sobre las oportunidades interpretativas de la música *rock*.

⁴³ La interpretación de metáforas y símbolos es también relevante en las respuestas del público a la narración de masas; por ejemplo, en el best-seller de caballeros y brujas *The Sword of Shannara*, de Terry Brooks, la espada del título de la novela se identifica como el instrumento que causa el reconocimiento de la verdad, de tal modo que una de las metáforas que apuntalan la novela es que «la verdad es un arma». Además, se diría que esta metáfora está en la novela porque se supone que el lector activo ha de encontrarla.

el espectador apreciativo, realiza la actividad interpretativa que se espera de él respecto al arte de vanguardia. Sin embargo, estamos de acuerdo en que el arte de vanguardia incita, por lo general, a la disposición activa en el espectador, en el sentido de que no sólo hace válido su fundamento, sino también de que la estimula. ¿Por qué deberíamos considerar de modo diferente las metáforas en la música del mercado de masas?

Suele maltratarse a la MTV como sinónimo de la pasividad contemporánea. Sin embargo, es importante recordar que algunas de sus estrategias popularmente reiteradas tratan de estimular la actividad del espectador. Pienso en particular en lo que podría llamarse la recurrente estructura en acertijo de los vídeos musicales. Esto implica la combinación de la canción en el vídeo musical con episodios de acción vagos o fragmentarios que pueden ilustrarla, como narraciones o imágenes que, en cierto modo, complementan la letra de la canción. Esta estructura invita al espectador a mantener diferentes interpretaciones de las imágenes a la luz de la canción y viceversa.

Por ejemplo, en «This is How We Do it», de Montell Jordan, la canción trata de una fiesta. En la imagen se siguen, entre otras cosas, las imágenes de una fiesta adolescente y una escena en un restaurante de prestigio. Hay maneras alternativas de leer estos fragmentos narrativos. A lo mejor estas medias historias entrecortadas van desde el pasado del cantante hasta el presente, mostrándole a él antes y después de que llegara a ser una estrella; o tal vez las escenas en el restaurante caro representan la fantasía cumplida del cantante joven, o bien las imágenes son sólo un inventario de fiestas. El espectador puede probar estas y otras alternativas.

La estructura en acertijo de los vídeos musicales, como el de Montell Jordan, es, hasta cierto punto, una estructura abierta que permite la posibilidad de nuevas lecturas imaginativas, en una primera visión y en las siguientes. Sin duda, el cínico dirá que los vídeos musicales están concebidos para permitir este mínimo juego de ambigüedad porque el espectador, de otro modo, se aburriría al verlos. Puede que sea cierto, pero incluso si la razón de que los vídeos musicales estimulen hasta cierto punto el juego de la imaginación es por completo venal, ello no invalida mi afirmación de que los vídeos musicales suelen componerse de tal modo que estimulan la disposición activa del espectador⁴⁴.

Este largo excursus a través de las novelas de quiosco, las películas y la música del mercado de masas debería aclarar una cosa: que el arte de masas, a pesar de su accesibilidad, puede también incitar a la disposición activa del espectador. Por tanto, incluso si la accesibilidad es una condición necesaria o un rasgo esencial del arte de masas, ello no implica que el arte de masas, en virtud de su accesibilidad, incite a la pasividad. Porque, según la discusión anterior, hemos visto que gran parte del arte de masas, e incluso la mayor parte, estimula cierto nivel de actividad del público y, en muchos casos, las obras presuponen una respuesta activa por parte de los espectadores, oyentes y lectores. La accesibilidad o facilidad de comprensión no es incompatible con la generación de respuestas activas en el público. En efecto, en ciertos casos, puede que sea la oportunidad de responder activamente a la obra lo que interesa en ella al público en primer lugar⁴⁵.

⁴⁴ En efecto, la ambigüedad de muchos vídeos musicales implica la interpretación del significado narrativo por parte del público. Esto se aplica también al uso sugerente de la fotografía en los anuncios.

⁴⁵ He puesto énfasis en las que podrían llamarse respuestas activas «mentalistas» por parte de los consumidores del arte de masas. Sin embargo, como señala Richard Shusterman, gran parte de la música del

En reacción a mi inventario del arte de masas, puede decirse que en realidad no he entendido el argumento de la pasividad, ya que la mayoría de los ejemplos que he puesto se refieren a respuestas demasiado rudimentarias para ser llamadas respuestas del espectador activo. Pero no estoy seguro de que éste sea mi problema. Puede ser el problema del argumento de la pasividad, en la medida en que sus términos centrales –activo y pasivo– no están bien definidos. ¿Qué puede querer decir que un público es pasivo? Seguramente, no puede querer decir que no hay actividad mental. Esto no es plausible. A la postre, es muy difícil concebir una respuesta completamente pasiva a nada, en especial a un texto, sea o no de arte de masas. Debe tener lugar algún proceso cognitivo. Sin embargo, es al defensor del argumento de la pasividad a quien le corresponde decir, de una manera no cuestionable, qué proceso es pasivo y qué proceso es activo, así como mostrar que, una vez trazada claramente la distinción, el arte de masas resulta siempre pasivo, a diferencia del arte de otro tipo, como el vanguardista.

A mi juicio, en cuanto aceptamos la distinción entre respuestas activas y pasivas al arte, las cosas que denomino activas –tales como inferir, interpretar, completar con suposiciones, seguir la huella de los acontecimientos narrativos frente a un horizonte de expectativas, comprender metáforas, hacer afirmaciones morales, responder de manera emocional, etc.– son aquéllas que en el lenguaje corriente nos inclinamos intuitivamente a llamar activas. Son respuestas por encima y más allá de los procesos cognitivo-perceptivos de índole rudimentaria y automática. Así, si el defensor del argumento de la pasividad quiere desestimar esta prueba, debe mostrar por qué estos ejemplos no son una prueba de la disposición activa del espectador⁴⁶. Sería preferible que lo hiciera trazando una clara distinción entre las respuestas del espectador activo y las del espectador pasivo, de suerte que la distinción no descalificara las respuestas apropiadas a lo que él considera arte genuino⁴⁷.

mercado de masas ha sido creada para el baile, que es, por cierto, una respuesta activa. ¿Por qué motivo, pregunta Shusterman, omiten los detractores del arte de masas esta respuesta cuando se discute la dimensión participativa de la música popular? Véase Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 184.

Un género de música popular que, por su naturaleza, despierta respuestas activas, tanto interpretativas como físicas, es la canción de instrucción de baile –como «Shake» de Sam Cooke– que estimula al oyente a aprender a bailar por la letra y el ritmo de la canción. Esto, desde luego, implica tanto interpretación (de las instrucciones de la canción) como acción. Para una discusión de la canción de instrucción de baile, véase Sally Banes y John F. Szwed, «From “Messin” “Around” to “Funky Western Civilization”: The Rise and Fall of Dance Instruction Songs», en *New Formations*, 27, 1995-6, pp. 59-79.

Otros géneros que requieren una respuesta física activa a las obras de arte de masas incluyen no sólo los videojuegos interactivos, sino también los videos de karaoke. La perspectiva de esta tecnología interactiva apenas ha sido explorada.

Para otros argumentos en defensa del arte de masas, véase Richard Shusterman, «Don't Believe the Hype», *Poetics Today*, 14/1, 1993, pp. 101-22.

⁴⁶ Un lector de este manuscrito ha considerado que mi crítica de Greenberg es injusta, ya que le parece obvio que por pasividad Greenberg nunca quiere decir «cerebro muerto». Dos respuestas son convenientes. En primer lugar, las respuestas que he manejado contra él están por encima del umbral del «cerebro muerto», y en segundo lugar, ¿qué es lo que Greenberg y otros como él tienen en mente? No les haré decir que tienen a su disposición cierta distinción misteriosa, indefinida y sofisticada que les resulta útil. Intelectualmente, esto sería evasivo. A estas alturas del debate, la carga de la prueba les corresponde a Greenberg y sus aliados. Quejarse de que son más sofisticados no es un punto de partida.

⁴⁷ El defensor del argumento de la pasividad podría intentar analizar el par activo *versus* pasivo en el sentido de respuestas conscientes *versus* respuestas subconscientes (o preconscientes, o tácitas). Pero no lo

Tal vez no es necesario decir que esto resultará muy difícil para el partidario del argumento de la pasividad. Sin embargo, le queda otra opción. Podría abandonar la distinción por completo (lo que sería una buena idea, desde mi punto de vista) y tratar de rehacer el argumento en otros términos. Puede que vuelva a expresarlo en los términos de una distinción entre la facilidad del esfuerzo en la comprensión frente a la dificultad de la comprensión. Esto sería un movimiento razonable para alguien como Greenberg, ya que, de hecho, habla en términos de esfuerzo, más que de actividad y pasividad. Rehaciendo el argumento con el vocabulario del esfuerzo, la primera premisa diría: «Si *x* es arte genuino, entonces requiere esfuerzo por parte del espectador para ser comprendido y/o apreciado»; dicho de manera sucinta, esto equivale a la idea de que el arte genuino es difícil; difícil de comprender y, por tanto, exigente en términos de esfuerzo. Esta manera de afirmar la premisa tiene ciertas ventajas sobre la formulación previa, porque, si mis objeciones han dado en el blanco, la formulación original era demasiado vaga (es decir, en la medida en que la actividad del espectador se define con tanta vaguedad, casi todo podría caer bajo su rúbrica). La primera premisa de la formulación inicial, aunque en apariencia bastante cierta, corría el peligro de resultar satisfecha trivialmente casi por cualquier cosa. La nueva formulación en términos de dificultad es más rígida y, por tanto, más prometedora. Sin embargo, en el débito, también da la impresión de ser falsa.

Por ejemplo, consideremos la *Cabeza de toro* de Picasso, una construcción compuesta del asiento y manillar de una bicicleta que recuerda el perfil de una cornamenta. Esto es, a primera vista, arte vanguardista y, supuestamente, según Greenberg, arte genuino. Pero no hay dificultad alguna para discernir el ingenio visual que manifiesta. El espectador vulgar puede reconocer fácilmente el perfil del toro, mientras aprecia también el humor de componerlo con una bicicleta. Luego, si pensamos en el arte genuino del pasado –como los retratos de Carlos V por Velázquez– debería quedar claro que la dificultad no es un requisito del arte genuino. Así, no hay impedimento alguno en considerar *La quimera del oro* como arte genuino sólo porque no sea difícil.

Tal vez Greenberg se vea tentado a hablar de la dificultad porque cree que la dificultad es una condición necesaria para la respuesta activa del espectador. Esto podría explicar su aparente ambición de volver a concebir la respuesta apreciativa al arte en la línea de la ética protestante del trabajo. Sin embargo, como hemos visto, es falso que la respuesta activa del espectador requiera que la obra en cuestión sea difícil en términos de accesibilidad. La accesibilidad no es incompatible con la disposición activa del espectador. Una obra puede exigir poco esfuerzo para ser asimilada y, sin embargo, incitar a la disposición activa del espectador. La facilidad con la que comprendemos y/o apreciamos la obra no tiene una relación necesaria con que la obra incite a esta disposición.

Además, si separamos la noción de la dificultad o el esfuerzo de la obra de la perspectiva de la disposición activa del espectador, entonces será difícil comprender por qué Greenberg piensa que la dificultad es importante, al margen de que sea una condición necesaria del *status* del arte genuino.

hará, ya que la respuesta reflexiva al llamado arte elevado a menudo es, de manera similar, subconsciente (o preconsciente, o tácita).

¿Por qué es tan importante la dificultad? Si la respuesta es que lo es porque estimula a actuar, entonces nos queda preguntarnos por qué ello resulta tan importante. El trabajo es valioso por sus productos externos o por el propósito de la propia realización. El trabajo en respuesta al arte no tiene producto externo alguno y, si no está relacionado con los valores de la disposición activa del espectador, entonces es difícil apreciar su contribución a la propia realización. Así, podemos enfrentar al greenbergiano con un dilema: o la exigencia de dificultad está motivada por la propia realización que es posible a través de la disposición activa del espectador, o está motivada por sí misma, en cuanto que la dificultad es un fin en sí mismo. El primer cuerno de este dilema se refuta por las largas discusiones de la compatibilidad de la accesibilidad y la comprensión sin esfuerzo con la disposición activa del espectador. El segundo cuerno del dilema pone al greenbergiano en una posición que hace inexplicable el valor del arte genuino o, al menos, tan inexplicable como la noción de que la dificultad resulta valiosa por sí misma, al margen de lo que comporta.

En todo caso, como hemos visto, la primera premisa del argumento —que las obras de arte genuinas requieren esfuerzo— no se ajusta a los hechos; porque podemos estar de acuerdo en que hay muchas obras que pueden ser consideradas obras de arte —tanto tradicionales como de vanguardia— que no merecen una respuesta esforzada. Por tanto, el argumento de la pasividad, expresado en términos de disposición activa del espectador o de dificultad, es falso, ya que su primera premisa, o es demasiado débil para señalar una distinción (en la lectura de la disposición activa), o es falsa (en la lectura de la dificultad); mientras que la segunda premisa es completamente falsa: ni la accesibilidad del arte de masas impide la disposición activa del espectador, ni la fácil disposición del espectador diferencia el arte de masas del arte genuino de tipo tradicional o vanguardista.

La gran preocupación de Greenberg por el arte de masas o *kitsch* consiste en que amenaza con socavar ciertos valores culturales, es decir, aquéllos asociados a la disposición activa del espectador. No obstante, como espero haber demostrado, las obras de arte de masas son la fuente de lo que podemos llamar el valor de transacción: el valor obtenido por los miembros del público del ejercicio de su capacidad de inferencia, interpretación, comprensión narrativa y metafórica, por medio de la interacción con obras que estimulan su disposición participativa. Al argumentar así, no afirmo, como podría decirse, que el arte de masas tenga ciertos modelos únicos de valor inconmensurables con los modelos de lo que Greenberg considera arte genuino, ya que la actividad por la que merece la pena consumir arte de masas está en línea de continuidad con la que resulta posible en el arte genuino⁴⁸. Por tanto, Greenberg se equivoca al suponer que la emergencia del arte de masas amenaza con la aniquilación total de los valores culturales que aprecia.

Al decir que los valores de transacción posibles en el arte de masas están en línea de continuidad con los de la rama del arte genuino de Greenberg, no quiero decir que el arte de masas sea para sus consumidores una estación evolutiva en la trayec-

⁴⁸ Para nuevos argumentos en esta línea, véase Noël Carroll, «The Paradox of Junk Fiction», *Philosophy and Literature*, 18/2, 1994, pp. 225-41.

toria que culmina en el modernismo. De hecho, dudo que consumir arte de masas nos ponga necesariamente en la senda de apreciación del modernismo. No obstante, esto es compatible con sostener que sus valores posibles están en línea de continuidad con los valores del modernismo, aun cuando consumir arte de masas no conduzca de manera inexorable a cultivar el mismo valor de transacción en la búsqueda del arte de vanguardia.

Así como el gusto por la cerveza no lleva inevitablemente al gusto por el *champagne*, una apreciación del valor de transacción del arte de masas no lleva a sus consumidores típicos al gusto por el arte modernista; e incluso personas habituadas a los valores de transacción del arte modernista pueden saborear las virtudes, a menudo inferiores, del arte de masas del mismo modo en que el conocedor del *champagne* es capaz de apreciar la cerveza. En efecto, incluso el degustador de vino puede pensar que a veces habría de tomar cerveza, aunque creyera, por encima de todo, que el *champagne* es mejor; y también es cierto que pensar que el *champagne* es superior a la cerveza no impide la convicción de que ciertas cervezas pueden ser superiores a ciertos tipos de *champagne*.

En último término, podría decirse que no he entendido a Greenberg. Él no está afirmando, podría decirse, que el arte de masas sea necesariamente insignificante, sino que sólo lo es en parte; pero, ¿quién podría negarlo? Basta con mirar alrededor; estamos rodeados por todas partes de arte de masas insignificante. Así, en mi respuesta a Greenberg, he demostrado demasiado y he tratado de redimir todo ese arte de masas insignificante.

Hemos de plantear aquí varias cuestiones. En primer lugar, la insignificancia no es sólo un rasgo del arte de masas. Hay gran cantidad de arte vanguardista insignificante. No deseo negar que haya arte de masas insignificante. Estoy de acuerdo en que lo hay en gran cantidad. Sólo he pretendido mostrar que no es *necesariamente* insignificante, que hay cierto arte de masas que resulta meritorio (que incita a la disposición activa del espectador tal como, por lo general, entendemos este concepto), y que, probablemente, hay más arte de masas meritorio de lo que suelen suponer los mandarines del modernismo.

Como última línea de defensa, el greenbergiano podría desafiar mi método advirtiéndome que he considerado que el argumento de Greenberg se refiere a la esencia del arte de masas. Tal vez Greenberg, y antes que él MacDonald, sólo trataban de hablar de una tendencia pronunciada del arte de masas. El arte de masas tiende a derivar en el público pasivo. Sin embargo, incluso aquí debemos presionar al greenbergiano para aclarar lo que entiende por «activo» y «pasivo». Nuestro argumento contra el argumento de la pasividad es el mismo, ya se deduzca el argumento de una noción de la naturaleza del arte de masas o se infiera como una tendencia estadística. ¿Cómo podemos establecer una afirmación empírica hasta que no tengamos una idea precisa de lo que está en cuestión en las acusaciones de pasividad?

Además, la «pasividad», en este debate, no debiera confundirse con la alegación de que la gente se queda en casa y ve mucho la televisión, en vez de salir y participar en actividades comunitarias, porque entonces ya no hablamos de la pasividad inducida por la estructura de las obras de arte de masas, sino de la atomización del tiempo de ocio. El público estaría igualmente atomizado si se quedara en casa escuchando a Mozart en vez de asistir a reuniones ciudadanas.

Tal vez la versión más sólida, filosóficamente, del argumento de la fórmula contra el arte de masas se encuentra en *Los principios del arte* de R. G. Collingwood⁴⁹. A diferencia de MacDonald, Collingwood no habla directamente de la cultura de masas. El blanco del argumento de la fórmula es lo que Collingwood llama el arte de entretenimiento. Sin embargo, resulta claro por los ejemplos de entretenimiento que el arte de masas es una subespecie del arte de entretenimiento y que, como tal, cae dentro del argumento de la fórmula.

Según Collingwood, el arte de entretenimiento, del que el arte de masas es un primer ejemplo, comprende la categoría de lo que denomina «pseudoarte». Pseudoarte es aquello que no es arte, pero se toma equivocadamente por tal⁵⁰. Pseudoarte es lo contrario del arte auténtico. Arte falso. Así, como en el caso de MacDonald y Greenberg, la opinión de Collingwood contra el arte de masas es originalmente estética, es decir, el argumento de la fórmula pretende mostrar que no es, en realidad, arte propiamente dicho.

En *Los principios del arte*, Collingwood se propone crear en principio una teoría del arte auténtico. Su primer cometido al respecto consiste en eliminar lo que considera ciertas teorías competidoras del arte que califica de falsas. Dos de estas teorías son la teoría técnica y la teoría representacional, la cual podríamos considerar un ejemplo especial de la primera⁵¹. Estas teorías son de especial interés para nosotros, ya que, según ellas, el arte de masas podría pasar como arte auténtico. Así, para apreciar la opinión de Collingwood contra el arte de masas resulta instructivo entender por qué rechaza las teorías que la franquearían el paso como arte auténtico. La teoría técnica supone, aproximadamente, la idea de que el arte es en esencia una cuestión de oficio. Se trata de una idea característicamente griega. Los griegos descubrieron el concepto de oficio. Advirtamos lo a menudo que la idea de oficio surge en los diálogos platónicos. Abundan en ellos las analogías con los médicos, zapateros, campesinos, constructores de carros y oficiales militares y políticos. Uno de los grandes logros de los griegos fue su comprensión de la lógica abstracta de los oficios. Tal éxito tuvieron con esta idea que trataron de extrapolarla a su análisis de todo lo demás, incluida la creación del universo. Entre las actividades que los griegos asimilaron a la noción de oficio estaba el arte. Collingwood, por razones que veremos en breve, pensaba que esto era un gran error, ya que, bajo la teoría técnica del arte, las cosas que no son, a su juicio, arte, tales como el arte de entretenimiento y el arte de masas, son clasificadas como tal. La influencia de la teoría técnica del arte, para Collingwood, es una de las razones por las que consideramos erróneamente el arte de entretenimiento y el arte de masas como auténticos.

La teoría representacional, según Collingwood, es un ejemplo especial de la idea de que todo arte es en esencia un oficio. Específicamente, caracteriza todo arte como el oficio que consiste en despertar emociones en los espectadores. En efecto, incluso

⁴⁹ R. G. Collingwood *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1969. Este libro fue publicado por primera vez por Clarendon Press en 1938. [Trad. cast.: *Los principios del arte*, México, FCE, 1978.]

⁵⁰ Collingwood, *The Principles of Art*, p. 33.

⁵¹ La teoría técnica del arte se trata en el capítulo 2 de *Principles of Art*, y la teoría representacional en el capítulo 3.

de manera aún más específica, la teoría representacional del arte, según Collingwood, mantiene que el arte es el oficio que consiste en evocar o despertar en los espectadores el mismo tipo de emociones que se sentirían ante el referente de una representación; el oficio de la representación aspira a que asociemos el mismo tipo de emociones corrientes que nos provocaría la visión de soldados heridos con la imagen cinematográfica de un campo de batalla con soldados heridos, como la que contemplamos al final de la primera parte de *Lo que el viento se llevó*. Según esta teoría, el objetivo del artista es provocar emociones corrientes por medio de la representación.

Lo que Collingwood llama a continuación «arte mágico» y «arte de entretenimiento» son subcategorías del arte representacional, porque ambos tratan de reproducir o despertar emociones corrientes por medio de la representación de referentes que tienen la capacidad de provocar ciertas emociones, que serán, por así decirlo, transferidas a la representación misma⁵².

La teoría técnica mantiene que todo arte es en esencia un oficio; la teoría representacional específica esta afirmación al afirmar que todo arte es el oficio de despertar emociones. Ambas teorías, según Collingwood, son falsas y han de ser desmontadas para proponer una teoría del arte auténtico. Ambas impiden la formulación de la teoría del arte propiamente dicho, ya que, entre otras cosas, consideran ejemplos paradigmáticos de «arte» aquellos que no son sino ejemplos de pseudoarte. Por tanto, estas teorías enturbian las aguas con pretextos que sólo sirven para desviar la atención de los ejemplos y, en consecuencia, confunden los datos.

Collingwood trata de refutar la teoría técnica enumerando seis rasgos esenciales del oficio y argumentando luego que ninguno de ellos es una condición necesaria del arte. Con esta maniobra trata de mostrar que el arte propiamente dicho no puede ser una cuestión de oficio, ya que no tiene que poseer ninguno de sus rasgos necesarios. Los seis rasgos necesarios del oficio ennumerados son: 1. El oficio siempre implica una distinción entre medios y fines. 2. El oficio siempre implica una distinción entre el proyecto y la ejecución. 3. En el oficio los medios son más importantes que los fines en la ejecución, pero los fines son más importantes en el proceso de proyección. 4. En el oficio hay una distinción entre la materia prima y el producto acabado. 5. En el oficio hay una distinción entre materia y forma. 6. Entre los oficios hay una relación jerárquica. Supuestamente, estas condiciones se cumplen respecto al arte de entretenimiento, pero no respecto auténtico.

La línea básica de ataque de Collingwood consiste en argumentar que ninguno de los anteriores rasgos esenciales del oficio constituyen una condición necesaria del arte. Es posible imaginar una obra a la que le falte algún criterio de oficio, y también es posible imaginar una obra que no cumpla los seis criterios. Por tanto, ninguna de estas condiciones es una condición del arte auténtico, y no son necesarias juntas ni por separado.

Para apreciar el modo en que Collingwood dirige este argumento, veamos las dos primeras condiciones del *status* del oficio y lo que tiene que decir sobre ellas. En primer lugar, argumenta que el oficio implica una distinción entre medios y fines. Consideremos la fabricación de botas. Cuando un fabricante hace una bota, piensa

⁵² El arte mágico se analiza en el capítulo 4 de *Principles of Art*, y el arte de entretenimiento en el capítulo 5.

en un fin al que la bota sirve como medio. La bota en cuestión está diseñada para cierto fin, para servir a un propósito. Una bota de montar está diseñada para servir a un propósito diferente al de una bota de escalar, y ambas estarán diseñadas de modo diferente al de una bota diseñada sólo por su apariencia. Una bota de escalar estará diseñada para soportar mucha presión, mientras que tal necesidad no tiene que ver con el diseño de una bota de moda, una bota que se calce en fiestas de cóctel y estrenos de ópera. El propósito con el que se diseña gobierna el modo en que la bota se fabrica. La bota ha de apreciarse por su función. No se aprecia por sí misma, sino por el modo en que sirve a cierto propósito.

Que los productos de oficio son sólo medios para un fin determinado es algo que nos lleva al segundo rasgo del oficio; el oficio implica distintas etapas: una etapa de proyecto y una etapa de ejecución. En primer lugar, el fabricante piensa en el propósito del producto que ha de hacer y, luego, imagina los medios que facilitan tal propósito. Sabiendo que la bota que se le ha encargado es una bota de escalar, el fabricante planea cómo hacer una bota robusta, decide qué materiales son apropiados y los junta para que resistan los golpes; es decir, ejecuta su plan. Sabe exactamente lo que le ahorra tiempo, y toda su actividad está guiada por un plan preestablecido, que está vinculado conceptualmente al propósito del producto que fabrica. De igual modo, según Collingwood, un pornógrafo tiene un propósito –la excitación sexual del público– y selecciona y dispone los cuerpos con tal fin.

Pero este procedimiento, arguye Collingwood, no es el que un artista propiamente dicho debe seguir. A menudo el artista no sabe por anticipado el tiempo que le llevará hacer su obra. El arte, en contraste con el oficio, es exploratorio. Un escritor puede empezar con ciertas imágenes, con ciertos personajes, con una situación, o sólo con una frase, y luego experimentar con ellos para saber adónde le llevan. El escritor puede no tener idea de si el resultado será cómico o trágico. Si se le pregunta sobre ello, tal vez nos diga que tendrá que esperar para ver lo que resulta.

De modo similar, un compositor puede comenzar con un par de notas y tocar con ellas, probando diferentes combinaciones para ver dónde van, para ver dónde le llevan. Un pintor puede empezar con unas líneas y probar diferentes modos de desarrollarlas, así como el poeta puede empezar con un verso, a la espera de que el primer verso concite los demás.

La creación artística es un proceso, un proceso en que a menudo el artista descubre dónde está yendo sólo por el proceso de ir hasta allí. Con frecuencia, el artista sólo conoce una pieza en el proceso de crearla. No necesita tener una idea exacta de la dirección que sigue. Esto puede ser algo que consigue o descubre de camino. No decimos que el artista no tenga un plan determinado, sino sólo que un plan predeterminado, derivado de una concepción del propósito o fin de la obra en cuestión, no es un rasgo necesario o definidor del arte propiamente dicho.

Un plan predeterminado, derivado de un propósito que es distinto de los medios que están a disposición del artista, *debe* ser un elemento de todo oficio. Ningún artesano procedería al modo de los artistas que nos hemos imaginado. Un zapatero no empieza a trabajar con el cuero sin una idea clara del resultado; con el trabajo a medias en un par de zapatos, nunca se le oirá decir: «No estoy seguro de si serán zapatillas de ir por casa o botas de montar, o si serán mocasines de penique o botas de agua».

Por otra parte, no sonaría extraño que un dramaturgo dijera: «No estoy seguro de si esta obra resultará una comedia o una tragedia; tendremos que esperar y ver».

Pero, de nuevo, sería absurdo que un zapatero murmurase: «No estoy seguro de si esto será un chanclo o un zapato de puntera». ¿Quién contrataría a un zapatero como éste? Cuando se pide un par de botas, se esperan botas, no zapatillas. Cuando un zapatero se pone a hacer algo, sabe exactamente cuál será el punto final de su actividad y su producto, porque empieza a trabajar consciente del propósito que da forma a su plan de ataque.

Los artistas, sin embargo, proceden con frecuencia de otro modo; suelen descubrir lo que han hecho después de haberlo hecho. Por esto no es absurdo encargar a un coreógrafo que haga un baile antes de saber mucho de él. Puede que no haya concepción del futuro baile que pueda articularse hasta que el coreógrafo se retire a su estudio y experimente poniendo juntas diferentes formas y figuras de diferentes modos, incorporando unas al baile y quitando otras.

Consideraciones como ésta tratan de mostrar que hay una distinción categórica entre el arte propiamente dicho y el oficio. El oficio implica necesariamente planes exactos que preceden a la ejecución, pero el arte no implica necesariamente un proyecto. La creación artística puede empezar sin un plan específico y, por tanto, el artista, al trabajar en su obra, no está completando un plan preconcebido.

El artista no necesita tener planes exactos porque no ha de cumplir un propósito preestablecido; en efecto, la obra de arte no ha de tener tal propósito preestablecido. No necesita ser concebida para servir a un propósito determinado. La auténtica obra de arte no ha de servir a un propósito ulterior en absoluto, puede ser valiosa por sí misma. No es un medio para un fin preconcebido. Por tanto, el lenguaje de medios y fines no se le adecua, mientras que la idea del oficio por el oficio en sí suena como una contradicción en los términos.

Si creas una danza y alguien te pregunt para qué, según Collingwood, puede decirse de modo claramente inteligible que *no* es para nada. Tan sólo es así, y ello tiene un valor por sí mismo. De esto se sigue que, en el caso del arte auténtico, no hay una distinción necesaria entre medios y fines, porque la obra propiamente dicha puede carecer de un propósito o fin específico por el que haya sido creada y, por tanto, no habrá medios para un fin. No decimos que ciertas obras de arte auténticas no puedan tener propósito alguno. Sólo decimos que tener un propósito no es un rasgo necesario del arte; ahora bien: incluso si una genuina obra de arte tiene elementos de oficio, no es un ejemplo de arte genuino en virtud de tales elementos.

Así pues, el arte puede ser visto como algo esencialmente diferente del oficio; porque los oficios tienen siempre y en esencia propósitos y fines ulteriores, en virtud de los cuales se seleccionan y modifican los medios. Su actividad está dominada por un plan preestablecido que está unido conceptualmente a un propósito primordial. No obstante, en la medida en que la obra de arte no ha de tener un propósito ulterior y pueda haber un proceso de descubrimiento sin plan preconcebido, la obra de arte es categóricamente distinta de la de oficio.

Los rasgos esenciales del oficio –como la distinción entre fines y medios, o plan y ejecución– no son rasgos necesarios de la obra de arte. Algunas carecen de planes y/o propósitos ulteriores. La obra de arte no pertenece categóricamente a la clase de las obras de oficio. No negamos que algunas puedan tener rasgos de oficio, como un plan o una técnica. Sin embargo, cuando poseen ciertos rasgos esenciales de oficio, no son obras de arte en virtud de tales rasgos (que comparten con las obras de oficio). Por ejemplo, la auténtica obra de arte puede poseer ciertas propiedades repre-

sentacionales, es decir, puede representar algo que despierte una emoción, pero no será un ejemplo de arte auténtico por ser representacional⁵³; es otro rasgo de la obra, aún por discutir, el que explica su *status* como arte propiamente dicho.

Razones de espacio no permiten un examen de las otras cuatro condiciones esenciales del oficio, según Collingwood. Basta decir de todo ello que Collingwood ofrece argumentos similares a los anteriores respecto a la distinción categórica entre oficio y arte auténtico. Por tales argumentos concluye que la teoría técnica del arte es falsa, y afirma de manera sumaria que los rasgos del arte que la teoría técnica del arte como oficio señala como esenciales del arte (ya que son esenciales de oficio) no lo son en absoluto. Si la auténtica obra de arte posee tales rasgos, arguye, éstos son sólo accidentales respecto a su *status* artístico.

La refutación de la teoría técnica del arte es importante para Collingwood, porque la teoría del arte como oficio es la que, a su juicio, lleva a la gente a identificar equivocadamente el arte mágico y el arte de entretenimiento con el auténtico, cuando, de hecho, en realidad se trata de pseudoarte. Así, si se considera el arte de masas como arte auténtico, según Collingwood, ello se debe, probablemente, a la devoción por la teoría técnica del arte, ya que el arte de masas es, a lo sumo, un oficio: el oficio de despertar emociones corrientes. En este sentido, su refutación de la teoría técnica del arte es propedéutica a la relegación del arte de masas al *status* de pseudoarte.

En el esquema de Collingwood, el moderno arte de masas encaja en las categorías de arte mágico y de entretenimiento. Ambas son especies del arte representacional, es decir, obras de oficio cuyo fin expreso es la «evocación de ciertas emociones»⁵⁴. En el caso del arte mágico, se despiertan estas emociones para cumplir una función en la vida práctica. El arte religioso y la propaganda son ejemplos de arte mágico. El propagandista aviva emociones, como la xenofobia, para que el público desahogue tal emoción en la vida diaria, dirigiéndola, según espera el propagandista, a los extranjeros con los que está en guerra. La propaganda tiene un propósito predeterminado, y el propagandista usa su oficio para concebir imágenes e historias que probablemente engendrarán odio hacia el enemigo. En la medida en que la propaganda toma la forma de un oficio, es pseudoarte: pseudoarte de tipo mágico⁵⁵.

El arte de entretenimiento, que es tal vez el que más nos interesa, despierta de igual modo las emociones, pero no para cambiar nuestra conducta en la vida diaria, sino por diversión. Collingwood lo define como el recurso para provocar ciertas emociones de tal modo que el desahogo o descarga de tales emociones no interfiera en las preocupaciones de la vida práctica. Escribe:

El artista, como proveedor de entretenimiento, hace su trabajo para agradar al público despertando ciertas emociones y proporcionando una situación ficticia en que pueden liberarse tales emociones⁵⁶.

⁵³ Esto recuerda la opinión de Clive Bell según la cual el arte auténtico puede ser representacional, aunque no por sus propiedades representacionales. Collingwood sigue la misma línea, aunque por diferentes razones.

⁵⁴ Collingwood *Principles of Art*, p. 57.

⁵⁵ Tal arte es «mágico» porque pretende ser eficaz, pretende lograr ciertos cambios en el mundo real de la vida diaria en contraste con el arte de entretenimiento, que sólo aspira a excitar la imaginación del público.

⁵⁶ Collingwood *Principles of Art*, p. 81. NB: nos preguntamos si la noción de Collingwood de «simulación» no anticipa la de Kendall Walton.

Básicamente, la teoría del arte de entretenimiento es paralela a la teoría primitiva de la catarsis que mantiene que el proceso de catarsis libera ciertas emociones, emociones que son despertadas, pero luego disipadas, por un espectáculo. Consideremos algunos ejemplos. La pornografía aspira a una excitación sexual, que sus imágenes provocan y, luego, en el caso ideal, se supone que la obra pornográfica proporciona una buena oportunidad para la liberación. Las historias de detectives de *suspense*, cuyo nombre indica las emociones que el género trata de provocar, son también ejemplos primarios del arte de entretenimiento, como lo son las que Collingwood llama obras lacrimógenas (a las que podríamos calificar de sentimentaloides) que aspiran a producir cierto tipo de pena (por lo general, teñida de admiración)⁵⁷; es decir, las obras lacrimógenas están pensadas para hacernos llorar.

Aspectos similares pueden destacarse de otros géneros del arte de entretenimiento que suministran la materia prima del arte de masas contemporáneo. Se dice que el terror, género muy popular a lo largo del siglo veinte, despierta los sentimientos de temor y disgusto en el público⁵⁸. La emoción del suspense es el objetivo de la ficción narrativa de masas en muchos medios de comunicación, incluidos la literatura de quiosco, el cómic, el cine, los programas de televisión, los de radio y otros, al tratarse del entretenimiento cómico; la pornografía, las historias de detectives, los melodramas, las historias de terror, las de suspense y las comedias pretenden despertar un afecto específico en el público.

Aunque nuestra experiencia de los afectos relevantes respecto a los afectos del arte de masas no es utilitaria —ya que nuestras emociones, en tal caso, no se aplican a los asuntos prácticos, como en el caso del arte mágico—, sin embargo, la obra de arte de entretenimiento se concibe con una estructura de consecuencias estrictas, ya que los creadores (y sus consumidores) consideran tal obra sólo como un medio para un fin previsto, es decir, para la liberación de emociones relevantes a este tipo de obra. La liberación de ciertas emociones —terror, suspense, pena, etc.— es el propósito de tal obra, que no resulta valiosa por sí misma.

Como Greenberg y muchos otros en la tradición de la filosofía del arte, Collingwood advierte que el verdadero arte es intrínsecamente valioso. Es valioso por sí mismo, y no por alguna otra cosa, como la liberación de la tensión sexual. No obstante, *ex hypothesi*, el arte de entretenimiento se crea con un propósito o motivo ulterior. Ha sido diseñado, planeado y ejecutado con el propósito de liberar ciertas emociones. Ésta es una de las principales razones por las que Collingwood llama al arte de entretenimiento pseudoarte. El arte de masas no es arte genuino, propiamente dicho, porque no es valioso por sí mismo. Su propósito es brindar al público la oportunidad de desahogar ciertas emociones.

Pero Collingwood también tiene razones adicionales para denigrar el arte de masas. Argumenta que el arte de entretenimiento

[Está] construido tan ingeniosamente como una obra de ingeniería, compuesto tan ingeniosamente como un frasco de medicina, para producir un efecto determi-

⁵⁷ Para el melodrama, véase Flo Leibowitz, «Apt Feelings: Why "Women's Films" Aren't Trivial», en *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, pp. 219-29.

⁵⁸ Para una teoría del género de terror, véase Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, Nueva York, Routledge, 1990, en especial el capítulo 1.

nado y preconcebido, la evocación de cierto tipo de emoción en cierto tipo de público⁵⁹.

Este lenguaje, desde luego, según hemos visto respecto a la teoría técnica del arte, indica que Collingwood considera al «artista» que se especializa en la creación del arte de entretenimiento, en esencia, como un artesano. Los creadores del arte de masas, a lo sumo, ejercitan una destreza, provocando una reacción preconcebida en el público por medio de un estímulo predeterminado; el artista que se especializa en el arte de entretenimiento no es realmente más que un artesano que aplica fórmulas probadas y verdaderas, derivadas de la práctica tradicional, para despertar efectos emocionales predeterminados o «enlatados» en el público. Gente como Stephen King, Mary Higgins Clark, Steven Spielberg, Edgar Wallace, y Danielle Steel pueden hacer esto muy bien, pero, de hecho, sólo están reciclando técnicas de argumentos trillados de sus respectivos géneros, así como los cantantes de *rock* contemporáneos, que despiertan un satisfactorio sentimiento de desafío en el público adolescente, imitan a menudo la estrategia puesta en práctica décadas atrás por Mick Jagger. En tal caso, el artista de masas funciona como un artesano que seleccionan recursos conocidos como fórmulas para provocar en el público una respuesta intencionada y predeterminada.

No puede discutirse que el arte de masa es formulario. El reciente *Servant of the Bones* de Anne Rice recicla sin pudor el formato narrativo de su *Entrevista con el vampiro*, presentando de nuevo a un ser sobrenatural que cuenta la historia a un escritor provisto de grabadora. Además, hay estrategias bien conocidas para lograr el propósito de muchos géneros del arte de masas. La obra policiaca suele ocultar al culpable mediante la táctica rutinaria de repartir la sospecha de culpabilidad entre los demás personajes. El suspense puede crearse previsiblemente al plantear una situación en la que los personajes retratados moralmente se ven amenazados por peligros que amenazan, probablemente, con abrumarles⁶⁰. La respuesta sentimental en el melodrama puede lograrse colocando a personajes admirables en circunstancias penosas, etc.

De igual modo, otro ejemplo de que el arte de masas es formulario se encuentra en la obra de V. C. Andrews. A su muerte, su propiedad fue alquilada por escritores de historias de fantasmas (etiqueta muy apropiada en este caso) para continuar escribiendo novelas con su firma. Además, los escritores de fantasmas tienen mucho éxito falsificando el efecto de Andrews (hasta la repulsión por la revelación del incesto), porque identificaron rápidamente las fórmulas recurrentes y las reciclaron. Yo mismo, cuando era estudiante, recibí una carta de un editor que me invitaba a escribir por dinero una novela pornográfica; junto con la invitación, había varias páginas de instrucciones sobre cómo escribirla exactamente. La proporción era de una copulación por página, y me hacía sugerencias para provocar orgasmos (con una prohibición de la bestialidad, pues, por alguna razón, era suspicaz respecto a las aves de corral).

⁵⁹ Collingwood *Principles of Art*, p. 81.

⁶⁰ Véase Noël Carroll, «The Paradox of Suspense», en *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*, editado por Peter Vorderer, Hans J. Wulff, y Mike Friedrichsen, Matwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1996, pp. 71-91.

No sólo las obras de arte de masas son formularias. Se afirma que han de asegurar efectos predeterminados. Una noche se puede estar de humor para un melodrama, o una comedia, o una historia de terror. En tal caso, estar de humor para *x* consiste en la necesidad de experimentar cierta excitación emocional. Cuando se habla de estar de humor para una comedia, se indica el afecto genérico que interesa experimentar. No importa mucho la comedia; sólo importa divertirse cómicamente, antes que entristecerse con un melodrama o sentirse aterrorizado. Además, esta manera de hablar, que es muy común, revelaría, según Collingwood, que las obras genéricas del arte de masas son reemplazables. Son sólo medios para alcanzar el estado emocional deseado, es decir, el que se torna explícito al designar el estado de ánimo relevante.

Por ejemplo, cuando se elige el entretenimiento de masas, puede decirse: «Me gustaría llorar a gusto esta noche». En tal caso, un melodrama sería la elección acertada; o una píldora, si la hubiese, añadiría Collingwood, ya que una píldora sería más fiable o rápida que una película o una novela. En todo caso, el arte de entretenimiento sería estrictamente análogo a un producto farmacéutico, en la medida en que implicaría la aplicación de una habilidad de oficio para provocar cierto efecto emocional que está predeterminado; por ejemplo, el director encargado de producir una serie cómica pretende hacernos reír.

El artista de masas posee el conocimiento del oficio sobre qué fórmula cumplirá ciertos efectos emocionales. Crear una obra de arte de masas es algo parecido a fabricar un par de zapatos a medida o curar una alergia. Collingwood plantea explícitamente la analogía de la creación del arte de entretenimiento con la ingeniería y la medicina. Además, tal como sabemos por su argumento contra la teoría técnica del arte, el *status* de oficio del arte de entretenimiento impide la posibilidad de que sea genuino. No se trata más que del oficio de excitar emociones predeterminadas de índole genérica, como el suspense, la pena y el terror, por medio de fórmulas fiables (probadas y verdaderas) con resultados monótonamente previsibles.

Por otra parte, el arte auténtico, para Collingwood, es un fin en sí mismo, no un medio para otro fin. Por esto, afirma que la distinción entre medios y fines no corresponde al arte auténtico⁶¹. Collingwood arguye que, en el caso del arte genuino, el artista no necesita empezar por un plan para lograr un resultado preconcebido. En efecto, el artista genuino, de manera paradigmática, no tiene un plan para saber adónde se dirige la obra de arte. En el arte auténtico, el artista empieza idealmente con un vago sentimiento que trata de captar en el proceso mismo de trabajar sobre el sentimiento, de trabajarlo, digámoslo así, a menudo, aunque no necesariamente, por el contacto con sus materiales⁶².

El artista empieza con un vago sentimiento cuya identidad descubre gradualmente en el proceso de creación. El trabajo de crear la auténtica obra de arte consiste en aclarar un vago sentimiento, en definirlo o determinarlo, por lo general, trabajando sobre él por cierto medio. El arte auténtico, como el de entretenimiento,

⁶¹ Collingwood, *Principles of Art*, pp. 20-1.

⁶² La expresión «no necesariamente» pretende reconocer aquí la idea de Collingwood de que una obra de arte, como un poema, podría estar completa «en la cabeza». De hecho, ciertos comentaristas creen que para Collingwood la obra de arte es esencialmente mental, y usan tal argumento para tildar su posición de idealista.

tiene que ver con las emociones, pero no aspira a despertar emociones en los espectadores. Por el contrario, se trata de expresarlas, lo que implica un proceso en que el artista aclara el sentimiento para sí mismo; un proceso de transformación del sentimiento inicialmente incoado, aunque sugerente, en una emoción articulada. Collingwood escribe:

La composición de un poema empieza con una experiencia del poeta que requiere expresión en forma de poema. Pero la descripción del poema no escrito como el fin respecto al cual la técnica es el medio es falsa; implica que, antes de haber escrito su poema, el poeta lo conoce y lo podría pronunciar, del mismo modo en que el carpintero puede describir la mesa que va a hacer. Esto es cierto respecto al artesano; lo es, por tanto, respecto al artista en el caso de que la obra de arte sea también una obra de oficio, pero no lo es respecto al artista en el caso de que la obra de arte no sea una obra de oficio, o sea, cuando el poeta improvisa sus versos, el escultor juega con la arcilla, etc. En tal caso (que, al cabo, es el del arte, aunque en un nivel relativamente humilde), el artista no tiene idea alguna de la experiencia que exige expresión hasta que la ha expresado. Lo que quiere decir no está presente para él como un fin al que los medios han de adaptarse; resulta claro para él sólo cuando el poema tiene forma en su mente, o la arcilla en sus dedos⁶³.

En el caso del arte auténtico, el artista no empieza con un plan, sino con un sentimiento que desea expresar. Tal sentimiento es en principio confuso, pero apremiante. Grita, por así decirlo, para ser expresado. Hay urgencia en él. El compositor prueba con un par de notas para captarlo. Se trata de una primera aproximación. Pero la primera selección de notas no es correcta. Así, el compositor añade éstas, sustrae éstas, y modifica aquéllas, hasta que cree tener el sentimiento correcto. A través de este proceso de ajuste y modificación, el compositor, pretende poner bajo un intenso foco el primer sentimiento vago. A diferencia del arte de entretenimiento, no hay ningún plan preconcebido, sino un proceso de descubrimiento que puede aspirar a expresar la emoción antes que a excitarla. Este proceso de expresión se refiere sobre todo al artista; se aclara a sí mismo el estado de ánimo que siente. Si la frase no fuera un artículo de cháchara psicológica, podríamos decir que se está «poniendo en contacto con sus sentimientos» por el proceso de creación artística.

Su energía no se dirige al público. Si el hecho de excitar emociones se refiere al público, expresar una emoción es un asunto de aclaración por parte del artista. No decimos que el público no pueda beneficiarse observando la expresión aclarada del artista, sino sólo que el público es secundario cuando se trata del arte auténtico. Sin embargo, por otra parte, el arte de entretenimiento perdería su *raison d'être* si se tratara al público como si fuera secundario.

En el dominio del arte auténtico, cuando el pintor pinta un paisaje, se despierta en él un sentimiento vago sobre el paisaje *mismo* que desea expresar. Expresar tal sentimiento único, aunque en principio confuso, requiere aclararlo. La expresión sería un proceso de aclaración. Ya que el sentimiento en cuestión es único, no puede ser aclarado volviendo a reglas, fórmulas y leyes que despierten emociones *genéricas*. La aclaración sólo puede alcanzarse en el proceso de trabajar a través del sentimien-

⁶³ Collingwood, *Principles of Art*, pp. 28-29.

to (como diría un terapeuta), con frecuencia respecto a cierto medio, de experimentar con la forma y el contenido de una escultura, un poema, o una pintura, hasta que el artista está preparado para decir: «Eso es». Una vez se alcanza el «eureka» de la experiencia, la obra de arte está completa. Cuando el artista la presenta al mundo, el público puede tener la oportunidad de «revivir» la experiencia del artista; sin embargo, la presentación al público no es un rasgo necesario del arte.

No hay reglas anteriores que el artista pueda emplear para «hacerlo bien», porque la emoción que persigue el artista genuino es única, de acuerdo con la definición del arte auténtico de Collingwood⁶⁴. Como la emoción que el artista aclara por fin es única, no se puede hacer de ella una paráfrasis satisfactoria. La obra de arte es la mejor expresión propia de tal emoción. A diferencia de las emociones genéricas con las que trafica el arte de entretenimiento, el lenguaje no tiene nombre para la emoción relevante del arte auténtico. Es cosa del arte revelar el rango de los sutiles matices emocionales para los que el lenguaje carece de nombre⁶⁵.

El arte auténtico es la búsqueda de la expresión de emociones únicas, en principio desconocidas, a través de un proceso de aclaración. El arte de entretenimiento, por otra parte, implica el despertar de emociones genéricas y previstas a través de la aplicación de fórmulas. Los rasgos del arte de entretenimiento hacen del arte de masas un oficio antes que un auténtico arte. En la medida en que el arte de masas es arte de entretenimiento, es pseudoarte. Este argumento, que denomino el argumento de la fórmula, puede resumirse así:

1. Si *x* es arte auténtico, entonces *x* es en esencia no formulario en sus fines o en sus medios.
2. Los objetos del arte de masas son formularios tanto en sus fines (las emociones específicas, más bien genéricas, como el suspense, que provocan) como en sus medios (las técnicas, recursos y fórmulas probadas y verdaderas que, previsiblemente, despiertan las emociones relevantes).
3. Por tanto, los objetos del arte de masas no son ejemplos de arte auténtico; son pseudoarte.

Aunque he introducido el argumento de la fórmula al considerar el argumento de Collingwood, resulta obvio que representa un argumento común contra el arte de masas por parte de la gente no familiarizada con su teoría. Sin embargo, antes de criticar el argumento, tal como puede plantearse corrientemente, será útil enfrentarse a él en los términos de la versión sofisticada propuesta por Collingwood.

—La primera premisa del argumento —que el arte auténtico no es formulario—, aunque virtualmente sea una obviedad de la cultura posromántica, depende de

⁶⁴ La teoría del arte auténtico de Collingwood puede resumirse así: si *x* es una auténtica obra de arte, entonces *x* es un proceso (1) de la propia (2) aclaración (3) de un estado interior, emoción o sentimiento (4) que la gente experimenta *en realidad* (5) como un impulso en principio vago (6) que se vuelve individual (único) cuando el agente trabaja sobre él (7). La noción de aclaración de la identidad estipula aquí que el proceso es aquél que el agente/artista lleva adelante y emprende por sí mismo y no para un posible público. La exigencia de que el estado de ánimo en cuestión sea experimentado en realidad por el agente/artista equivale a la condición de que el artista sienta sinceramente tal emoción. Éste es un rasgo de la teoría de la expresión que Collingwood comparte con Tolstói.

⁶⁵ Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, Nueva York, Princeton University Press, 1982, pp. 308-9. Véase también Curt L. Ducasse, *Art, The Critics and You*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1955, p. 53.

manera crucial de lo que se considere formulario; porque, intuitivamente, parece que muchas obras que podrían suponerse ejemplos de arte auténtico, tienen técnicas fácilmente perceptibles y recurrentes. Pensemos en las obras impresionistas o cubistas. ¿No muestran las obras de tales estilos estructuras recurrentes que podrían, con toda justicia, considerarse formularias? ¿Y si no son formularias, cuál es la concepción relevante de lo formulario? Collingwood no puede esquivar la pregunta diciendo que equivale sólo a las técnicas recurrentes del arte de entretenimiento⁶⁶.

Collingwood podría conceder esto, pero para decir a continuación que, incluso si tales obras son arte propiamente dicho y tienen rasgos formularios, no son arte auténtico en virtud de ellos. Sin embargo, esta respuesta es al menos cuestionable, en cuanto que muchas técnicas (o fórmulas) que hallamos en obras de arte propiamente dicho contribuyen de manera constitutiva a la identidad artística de tales obras, incluso en los términos de la obra de arte del propio Collingwood. Consideremos el pareado final de un soneto inglés. A buen seguro, contribuye a la aclaración del sentimiento expresado en tal poema, pero es un recurso formulario. Además, si éste no es un ejemplo aceptable, la carga de la prueba recae en Collingwood y en sus aliados a la hora de decir por qué no lo es. Hasta que ello ocurra, parece que la primera premisa del argumento de la fórmula está equivocada, lo cual se demuestra incluso aceptando la idea de Collingwood. No es cierto que sea un rasgo necesario del arte auténtico que se abstiene esencialmente de fórmulas.

Al excluir lo formulario del dominio del arte auténtico, Collingwood niega, en efecto, que gran parte del arte del pasado, que hasta ahora hemos considerado arte auténtico, sea arte propiamente dicho. En el arte de diferentes culturas y en el arte de nuestra propia cultura del pasado, se ha premiado el intento de acatar asiduamente los paradigmas tradicionales. A menudo tal arte ha requerido una adhesión rigurosa a reglas de composición establecidas tradicionalmente. ¿Resulta plausible descontar de manera tan radical la historia del arte? ¿Puede resultar convincente una concepción del arte que descuenta la mayor parte del arte del pasado?

Por otro lado, un defensor de Collingwood podría dejar aparte las anteriores consideraciones históricas alegando que la teoría es revisionista. Así, deberíamos esperar que tal teoría excluyera del dominio del arte auténtico muchas obras que, con anterioridad, considerábamos genuinas, incluidos los sonetos ingleses, las pinturas impresionistas y cubistas, los iconos, los jeroglíficos egipcios, los paisajes chinos y el arte académico francés. ¿Por qué motivo deberíamos aceptar una revisión tan radical de la concepción del arte? El propio Collingwood parece empeñado en abrir un espacio a la poética modernista de Joyce y Stein; y, con la dispensación modernista, el ideal consiste en que el arte se abstiene de lo formulario y en que cada obra inventa una fórmula para sí misma. No obstante, aun cuando el ideal del artista como demiurgo que crea un repertorio de formas *ex nihilo* captara la imaginación artística en un punto de la historia del arte, ¿por qué debería el ideal de un momen-

⁶⁶ Como en la discusión de Greenberg, no resulta aceptable que el defensor de Collingwood rechace estos argumentos con el pretexto de que éste tiene en mente algo más complicado de lo que indican mis ejemplos contrarios. La carga de la prueba corresponde a sus aliados, a la hora de elaborar un concepto de lo formulario que evite mis ejemplos contrarios y no induzca a otros. Protestar sólo de que Collingwood tiene una idea más sofisticada, pero sin decir cuál es, implica abandonar toda argumentación en favor de una vacía y torpe apelación a la autoridad.

to de la historia del arte ser elevado a criterio del arte auténtico? A buen seguro, éste es un ejemplo de la capacidad destructiva del revisionismo, aunque esté motivado por el respetable objetivo de proveer de un modo de apreciación de las obras maestras modernistas.

El ánimo de Collingwood contra lo formulario descansa en una sofisticada y positiva concepción del arte auténtico, según la cual, el arte auténtico es un proceso de aclaración (por el artista) de un sentimiento en principio vago que, una vez transformado, resulta en una expresión individual. Su concepción arroja una luz filosófica sobre el tema, a menudo olvidado, de la creación artística; sin embargo, su teoría del arte, concebida como una filosofía del arte comprensiva, plantea cuestiones a cada paso y, por tanto, aquél que proponga el argumento de la fórmula no puede fundamentar su opinión en la incuestionable autoridad de esta filosofía.

Por razones de espacio, no podemos refutar por completo la teoría del arte de Collingwood. Con todo, parecen pertinentes algunas observaciones sobre su falta de adecuación. En primer lugar, la teoría supone que la emoción es el auténtico dominio del arte. Sin embargo, esto omite la posibilidad de un arte emocionalmente distante. ¿Acaso el arte propiamente dicho no puede arraigar en el agradable juego de la forma sin emoción? ¿Y qué decir del puro arte del juego de ideas, como el arte conceptual y la obra de Duchamp, o de la pintura modernista que Greenberg tiene en mente, es decir, la pintura dedicada a explorar las condiciones de la pintura? Desde un punto de vista teórico sin prejuicios, las obras de este tipo son candidatos respetables al *status* del arte, aunque no tengan nada que ver con las emociones, tal como suelen concebirse, al menos con una perspectiva teórica incuestionable. Parecería que la filosofía del arte de Collingwood no es universal.

En la filosofía del arte de Collingwood, la expresión propiamente dicha pretende aclarar una emoción vaga. Sin embargo, esto parece excluir del dominio del arte al dedicado a la presentación de emociones vagas (como el simbolismo), de emociones primarias (como el surrealismo), o de emociones vivas (como la poesía *Beat*). De nuevo, su teoría del arte parece demasiado estricta desde un punto de vista teórico sin prejuicios.

Collingwood pone gran énfasis en el proceso de genuina aclaración del artista. Por esta razón aborrecería las fórmulas, ya que sustituyen la auténtica operación de la expresión única por esquemas genéricos. Pero, ¿no impide esto arbitrariamente la posibilidad de que el sentimiento que el artista desea expresar llegue a su plenitud, tal como se le manifestaron a Coleridge los versos iniciales de «Kubla Khan»? En todo caso, ¿no pone Collingwood demasiado énfasis en el proceso de la creación, antes que en su producto? Por ejemplo, en el sistema de Collingwood, una obra de arte existe aun cuando permanezca, por así decirlo, en la cabeza del artista. Si «Kubla Khan» fuera sólo un sueño que Coleridge nunca hubiera impreso o confiado a nadie, incluido él mismo, Collingwood todavía lo consideraría una obra de arte, aunque esto, naturalmente, violaría la intuición de muchos teóricos, críticos y amantes del arte, de que las obras de arte deben ser, al menos, artefactos que puedan presentarse ante el público.

Como muchos teóricos expresivistas del arte, sobre todo Tolstói, Collingwood exige que las emociones expresadas en una auténtica obra de arte se originen realmente en el artista, como un sentimiento vago u otro tipo de estado mental. En otras palabras, el estado mental o sentimiento debe originarse en la experiencia del artis-

ta. Llamemos a tal condición la condición de sinceridad. Sin embargo, esto parece inducir a la confusión entre proceso y producto que trajimos antes a colación; porque, si el producto es expresión de una emoción distinta, ¿por qué debería importarnos si se llegó a él a través de un proceso en que el artista trabajó por una vaga insinuación nacida en su propio corazón?⁶⁷

¿Y que hay del arte por encargo? ¿Acaso no es posible que un ateo o un consumado pecador sin inclinaciones religiosas pueda crear un retrato reverentemente expresivo de un santo sin acudir a sus propios sentimientos? Podríamos decir que en el arte nos preocupamos tradicionalmente por los resultados. No siempre puede aducirse el proceso, incluida la cuestión de si el artista trabaja sinceramente por su propia experiencia, para determinar el *status* artístico del producto. Por tanto, el énfasis de Collingwood en el supuesto proceso de la genuina creación artística, al margen del producto, no representa una condición necesaria del *status* del arte.

La mención del arte por encargo nos lleva una vez más a tratar del carácter revisionista de esta teoría. Gran parte del arte del pasado fue encargado; encargado para expresar emociones que pudieron o no coincidir con los sentimientos del artista en cuestión. Desde un punto de vista teóricamente imparcial, no está claro por qué el arte debe abstenerse de excitar emociones. Gran parte de lo que llamamos arte, incluida la tragedia, parece fundarse en la emoción. Collingwood quiere regular los casos desestimados. Pero, al respecto, su argumento es inadecuado; todo lo que ha demostrado por contraste con el oficio es que excitar emociones no es una condición necesaria de *todo* arte. Esto no implica, sin embargo, que cierto arte no aspire a despertar emociones o que no haya arte alguno, como la tragedia, en que la emoción sea un rasgo esencial.

Admito que esta apresurada retahíla resulta dispersa. Me doy cuenta de que un amigo de Collingwood puede tener respuesta a muchas de las acusaciones que he dejado en el umbral. No obstante, creo que incluso esta breve enumeración de problemas de su filosofía del arte revela algo: que resulta bastante controvertido que el defensor del argumento de la fórmula no pueda apelar a él para opinar contra el arte de masas. Porque, incluso sin aludir a las problemáticas implicaciones que la filosofía del arte de Collingwood encontraría si se enfrentara a los molestos ejemplos del arte de masas, como las expresivas obras de Chaplin, Keaton y Hitchcock, tal filosofía del arte parece defectuosa.

Al volver de la filosofía del arte de Collingwood a la segunda premisa del argumento de la fórmula, surgen nuevas dificultades. De acuerdo con el argumento de la fórmula, el arte de masas es formulario tanto en sus fines (las emociones que quiere provocar) como en su estructura (los recursos verdaderos y probados elegidos para provocar emociones genéricas o «estereotipadas»). Sin embargo, me pregunto si tales acusaciones resultan inteligibles, ya que suponen que se ha establecido un contraste significativo entre emociones individuales y genéricas, por una parte, y, por otra, entre el uso de fórmulas y la ausencia de fórmulas.

Respecto a la distinción entre emociones genéricas e individuales, todas las emociones tienen, a mi juicio, algo genérico. En el análisis usual, se supone que deter-

⁶⁷ La teoría de Collingwood parece también oponerse al arte aleatorio, arte que fue concebido, sin duda, para frustrar las teorías expresivistas relativas a la sinceridad, así como el culto romántico de la personalidad del artista.

minado estado emocional tiene unas condiciones necesarias; el miedo, por ejemplo, suele exigir que el objeto del estado sea considerado por el agente perjudicial. No obstante, si todo estado emocional tiene una condición necesaria, entonces, hasta cierto punto, toda emoción es genérica. La distinción entre emociones genéricas e individuales no está clara. Incluso la emoción individual, como el placer de un poeta frente al atardecer, tendrá ciertos rasgos genéricos. Aun cuando se crea que sería mejor hablar de escenarios/paradigmáticos, antes que de condiciones necesarias, respecto a la identidad de los estados emocionales, tales escenarios aún serán genéricos en la medida en que sean paradigmáticos. Si las emociones son, en ciertos aspectos, genéricas por naturaleza, la distinción necesaria de Collingwood entre diferentes tipos de emoción resulta inútil.

El collingwoodiano acaso responda que puede trazar la distinción entre emociones genéricas e individuales eludiendo la objeción previa. Pero entonces la carga de la prueba recaerá sobre él a la hora de mostrarnos cómo puede hacer esto de tal modo que le permita apuntalar una distinción indispensable. No hace falta decir que no debería tratar de apuntalar la distinción convirtiéndola en una distinción entre emociones superficiales o profundas, ya que no está claro que ciertas obras de arte de masas no expresen emociones profundas, aun cuando la mayoría de las emociones expresadas hayan sido superficiales.

Podría decirse también que muchas de las emociones expresadas en lo que nosotros, y tal vez incluso Collingwood, consideraríamos arte elevado, han sido superficiales. Además, tal como indica esta observación, si convertimos la profundidad de la expresión emocional en el criterio del arte auténtico, entonces nos arriesgamos a convertir la noción en un criterio de recomendación o valoración del arte, antes que en una noción clasificadora. Sólo la expresión profunda será arte auténtico. Pero esto conlleva el problema de que no podrá haber arte malo, ya que, para calificarla de artística, la obra habrá de ser profundamente expresiva y, por tanto, *a fortiori*, buena.

No es necesario decir que este problema puede ser inherente a la filosofía del arte de Collingwood, ya que su teoría exige que el arte sea expresivo en un sentido especial, lo que implica que posea por necesidad cierta bondad (suponiendo que la expresividad sea un rasgo necesariamente propicio de una obra de arte). Así, según la teoría de Collingwood, puede decirse que todo arte es bueno; ésta me parece otra razón para rechazar su filosofía general del arte.

En este punto, el collingwoodiano querrá acabar con toda esta cháchara y decir que cuanto sabemos se refiere a la diferencia entre emociones genéricas e individuales. Pero no estoy seguro, puesto que yo consideraría individual la expresión de la llamada paranoia de Lang en películas de masas como *M. El vampiro de Dusseldorf*, *Perversidad*, *La mujer del cuadro*, o *Los sobornados*. Entonces la segunda premisa del argumento de la fórmula sería falsa, ya que se trata de obras de arte de masas que han alcanzado una expresión emocional individual.

Tampoco resulta clara la distinción entre el arte que emplea fórmulas y el que se abstiene de ellas. Casi todas las artes emplean formas genéricas heredadas de una tradición. Suponer que el arte puede crearse sin tradiciones genéricas originales resulta sencillamente utópico o ingenuo. Las formas genéricas permiten, en realidad, los logros expresivos que celebra Collingwood, de suerte que sería contraproducente que evitara las fórmulas por mor de estimular la expresividad. Se trataría del caso clá-

sico de tirar el niño con el agua o, para invertir la metáfora, de usar un profiláctico (la prohibición de las fórmulas) cuando se persigue la concepción.

Probablemente, la noción de fórmula de Collingwood es, en realidad, valorativa y no descriptiva. Cuando se queja de las fórmulas en el arte de entretenimiento, él, como muchos otros, se refiere a fórmulas aburridas; pero entonces el problema no tiene que ver con las fórmulas como tales, sino con su uso no imaginativo. Sin embargo, si el diagnóstico es correcto, no hay razón para suponer que el uso de fórmulas o convenciones en las obras de arte de masas impida por necesidad su *status* potencial como arte propiamente dicho, ya que puede usar fórmulas y convenciones de manera imaginativa.

Consideremos el uso que hace Agatha Christie de las convenciones en la historia clásica de detectives para «ocultar» a los asesinos. En *El asesinato de Roger Ackroyd*, «esconde» al asesino en el personaje del narrador⁶⁸; en *Diez negritos* el asesino es el «muerto», mientras que en *Asesinato en el Orient Express* son culpables todos los sospechosos. Estos ejemplos implican un juego imaginativo con fórmulas de género de masas. Por tanto, si por «formulario» se entiende en el argumento de la fórmula que el arte de masas emplea necesariamente fórmulas no imaginativas, entonces la premisa es errónea⁶⁹.

En último lugar, Collingwood relaciona el arte de masas con el intento de estimular estados emocionales en el público, mientras que el arte auténtico expresaría emociones. El contraste pertinente tiene lugar entre estimular y expresar. Sin embargo, no parece claro que Collingwood pueda mantener esta distinción inequívocamente, ya que cree que el público corriente se interesa por el arte auténtico al asumir el proceso de aclaración emprendido por el artista. Pero, ¿no es este proceso de «asunción» una especie de excitación emocional? Es cierto que Collingwood no considera la participación del público como un elemento constitutivo del arte auténtico, pero, en la medida en que se trata de un rasgo recurrente, aunque contingente, me parece que pasa por alto el asunto cuando sugiere que la excitación de emociones es extraño al reino del arte auténtico.

Tal vez hallamos dicho bastante para socavar la afirmación del argumento de la fórmula de Collingwood. No obstante, ciertos lectores pueden aducir que el argumento puede esgrimirse sin asociarlo a la idiosincrasia de su teoría del arte. Sin embargo, creo que muchas de las consideraciones opuestas a Collingwood bastan también para desestimar lo que afirma el «simple argumento de la fórmula»: que el arte genuino no es formulario, que el arte de masas es formulario y que, por tanto, el arte de masas no es arte genuino.

La primera premisa todavía es utópica. Casi todas las artes son hasta cierto punto formularias. Todos los artistas usan ciertas convenciones, fórmulas, reglas de pulgar, formas tradicionales, datos y cosas similares. Es un mito romántico (y tal vez un ideal modernista) que el artista crea *ex nihilo* y que ciertos artistas son por completo independientes de los modos tradicionales de composición; e incluso si fuera verdad que el gran genio artístico crea las reglas del arte por sí mismo, segu-

⁶⁸ Como en la reciente película *Sospechosos habituales*.

⁶⁹ Si esto es lo que se entiende por «formulario», habría que estar de acuerdo en que gran parte de lo que se considera «arte elevado» en sentido clasificador es también «formulario» en el sentido valorativo del término.

ramente resulta una idea demasiado estricta de la naturaleza del arte afirmar que la extensión del arte genuino debe limitarse a la creación de los genios artísticos. Aun suponiendo la posibilidad de que el mito romántico del artista sea una opción viva (a lo cual me muestro reacio), no es apropiado adoptar el ideal romántico como caracterización comprensiva del arte propiamente dicho. La concepción del arte debería acomodarse a obras de ambición más modesta que la soñada por la fantasía romántica.

Sospecho que la segunda premisa del simple argumento de la fórmula puede deshacerse por medio de un dilema. Por una parte, si la segunda premisa se lee literalmente, la afirmación de que el arte de masas es necesariamente formulario es irrefutable, pero inocua, ya que casi todo el arte es formulario hasta cierto punto. Por otra parte, si la segunda premisa se interpreta valorativamente —como que el arte de masas es formulario en el sentido de que es una rutina aburrida—, entonces la segunda premisa es falsa, ya que puede demostrarse que el arte de masas puede desplegar sus fórmulas imaginativas y, por tanto, no es por necesidad una rutina entumecedora. Tal vez gran parte del arte de masas sea poco imaginativo. Ello puede inducirnos a alegar que es malo, como gran parte del arte de masas puede serlo, pero no a suponer que no sea arte; del mismo modo que el hecho de que gran parte del «arte elevado» sea formulario en el sentido de la rutina previsible, y malo por tal razón, no nos induce a destituirlo del orden del arte.

Ni el collingwoodiano ni la versión simple del argumento de la fórmula muestran que el arte de masas no sea arte propiamente dicho. Evidentemente, el argumento de la fórmula es diferente del argumento de la pasividad, ya que, como vimos en la segunda sección, la obra formularia puede incitar a una disposición activa del espectador. Sin embargo, existe la tentación de creer que los dos argumentos están vinculados, puesto que la gente supone que, si una obra de arte es formularia, entonces invita a la disposición pasiva del espectador. No obstante, tal tentación ha de resistirse tanto por la razón lógica de que es comprensible que ciertas fórmulas puedan ser concebidas para incitar a una disposición activa del espectador, como por la razón empírica de que esta posibilidad lógica se manifiesta, de hecho, como vimos antes, en los recursos del arte de masas.

De acuerdo con el argumento de la pasividad, la respuesta al arte de masas es pasiva. Al desestimar tal argumento, desafiaba retóricamente la propuesta de que hubiera un modo de distinguir entre respuesta activa y pasiva. En concreto, quería saber por qué deberíamos pensar que la respuesta emocional al arte de masas es pasiva. Tal vez la discusión con Collingwood sugiere una respuesta a mi pregunta retórica, es decir, que las respuestas emocionales son pasivas cuando son provocadas en el público por fórmulas rutinarias; pero esto parece erróneo.

Cuando me enfado porque alguien me ha insultado de manera gratuita, esto es una respuesta activa en el habla común. Al mismo tiempo, es cierto que la provocación de la ira exige que se cumplan ciertas condiciones genéricas. Por ejemplo, para estar airado debo creer que se me ha causado algún daño. Cuando hablamos de fórmulas para provocar la ira en el público, esto supone trazar una situación ficticia que atraiga la atención del público hacia los rasgos de tal situación que cumplen las condiciones genéricas del estado emocional de la ira. Se nos muestran personajes por los que nos preocupamos debido a los malos tratos, y satisfacemos condiciones genéricas de ira que pueden referirse a asuntos en que se me perjudique a mí o a mis

cosas⁷⁰. Lo que llamamos formulario en esta explicación es la construcción que ilustra las condiciones genéricas para activar el estado emocional del público. Sin embargo, ya que la existencia de condiciones genéricas para despertar respuestas emocionales, en general, no impide calificar tales respuestas de activas en el habla ordinaria, no veo razón alguna, *mutatis mutandis*, por la que debiéramos hablar de modo diferente sobre respuestas emotivas al arte de masas estimuladas de manera formularia. Una consideración de lo formulario en el arte de masas no justifica reabrir el caso del argumento de la pasividad.

El argumento de la libertad, el argumento de la susceptibilidad y el argumento del condicionamiento

Los tres argumentos que se discuten en esta sección se han destilado de los escritos de T. W. Adorno y Max Horkheimer⁷¹. Estos argumentos enfatizan una dirección diferente en el caso de la filosofía contra el arte de masas de los que hasta ahora hemos examinado. Mientras que en el análisis de los argumentos de MacDonald, Greenberg y Collingwood, hemos tratado de lo que podríamos considerar cuestiones estéticas primarias —como la cuestión de si el arte de masas es o no arte propiamente dicho—, la discusión con Adorno y Horkheimer implica argumentos de naturaleza social contra el arte de masas, argumentos que lo describen como un problema social. Sin embargo, estos argumentos aún son filosóficos, ya que tratan de mostrar que los problemas sociales que precipita el arte de masas lo son en función de su naturaleza.

Por supuesto, Collingwood, Greenberg y MacDonald predicen desagradables consecuencias sociales de lo que denominan cultura de masas, *kitsch* y arte de entretenimiento, respectivamente. Adorno y Horkheimer discuten tanto los problemas estéticos como sociales del arte de masas o, tal como la llaman, la industria cultural. Sin embargo, los argumentos, a los que prestaré mayor atención, son aquéllos de mayor contenido político, aunque, desde luego, la distinción entre lo estético y lo político resulta algo artificial aquí, ya que, en cierto modo, como veremos en seguida, Adorno y Horkheimer creen que ciertos defectos estéticos derivan de problemas políticos.

Como es bien sabido, Adorno y Horkheimer son representantes de una forma de marxismo que se llamó Teoría Crítica y floreció en Alemania tras la II Guerra Mundial. Con el nazismo, emigraron a los Estados Unidos, donde sus escritos influyeron, sin duda, a intelectuales como MacDonald y, tal vez, Greenberg. La Teoría Crítica, en opinión de Adorno y Horkheimer, era una nueva forma de sociología,

⁷⁰ Véase el capítulo 4 de este libro para una explicación más detallada de la relación entre las emociones del público y las obras de arte de masas.

⁷¹ En especial, T. W. Adorno y Max Horkheimer, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception» en su libro *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Trotta, 1994; y T. W. Adorno, «Culture Industry Reconsidered», *New German Critique*, 6, 1975, pp. 12-19. Muchos escritos sobre el arte de masas de Adorno han sido recopilados en la antología *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, editado por J. M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991. Para una excelente visión de la filosofía del arte de Adorno, de la que yo he sacado gran provecho, véase Lambert Zuidervart, *Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, MIT Press, 1991.

crítica y explícitamente antipositivista; mientras que la sociología positivista estaría pendiente de lo que es —«sólo los hechos, señora», diría Sgt Friday—, defendieron que la sociología había de ser crítica.

El positivismo, según ellos (y ciertas tendencias del marxismo), está íntimamente conectado con la razón instrumental, es decir, con el razonamiento dedicado a la deliberación sobre los medios para conseguir ciertos efectos. De acuerdo con Adorno y Horkheimer, en el positivismo se cree que la razón es sólo un asunto de cálculo de medios. Sin embargo, consideran que ésta es una concepción de la razón limitada y, al fin, represiva, y arguyen que la razón no es sólo instrumental, ya que el dominio de la razón comprende tanto fines como medios. Así, mano a mano con su oposición al positivismo, tenemos una oposición a la razón instrumental concebida como el único tipo de razón que hay.

La antipatía por la razón instrumental, en este sentido, resulta importante en la base de la crítica de Adorno y Horkheimer de la industria cultural (que es su denominación para lo que llamamos arte de masas). A su juicio, la industria cultural es otro ejemplo de la tendencia positivista a convertir en fetiche la razón instrumental, ya que no es sino otro campo en el que el pensamiento se dedica a cumplir ciertos efectos, en especial, efectos sobre el público. La industria cultural es en sí misma un ejercicio de la razón instrumental, porque trata al público como un objetivo, como un asunto de cálculo que se manipula de manera especificable.

En general, para críticos teóricos como Adorno y Horkheimer, es importante articular la posibilidad de un espacio fuera del reino del mercado o del valor de cambio y de la razón instrumental en que el mercado está implicado. La razón respecto a los fines, que es la razón crítica, ha de aislarse tanto de los negocios como de la razón instrumental, si ha de desarrollarse con su propia perspectiva.

Adorno afirma que el arte genuino proporciona tal espacio. El arte genuino, con su aspiración a la autonomía estética, representa el intento de revelarse contra las garras del valor de cambio y de la razón instrumental. La autonomía estética es un gesto que pretende afirmar que hay una posibilidad social de vivir al margen del nexo del valor de cambio y de la preocupación por lo instrumental. El arte genuino es el intento de liberarse de la condición social en que se encuentra. Sin embargo, dice Adorno, aunque trata de apartarse de la sociedad, como la sociedad está dominada por el valor de cambio y la razón instrumental, el arte genuino no puede triunfar realmente en su aspiración, en la medida en que es imposible, como supone el marxismo, trascender por completo las condiciones materiales de la existencia social. Así, fracasa inevitablemente al tratar de liberarse de las condiciones de la existencia social burguesa. Sin embargo, al tratar de liberarse de la cultura del valor de cambio y la razón instrumental, la obra de arte genuina nos proporciona, al menos, un cuadro de la lucha central de la sociedad capitalista: la lucha entre el aumento del valor de cambio y la razón instrumental en las grietas de la existencia social, y la resistencia a tal aumento del espíritu de autonomía.

El arte genuino es una mónada de la sociedad, un microcosmos que representa una verdad sobre el todo social, al ejemplificar la conciencia de la posibilidad de oponerse al imperialismo del valor de cambio y la razón instrumental. Funciona como una especie de símbolo que ilumina la naturaleza de la totalidad social, en particular en los términos de la lucha entre el valor de cambio y otros valores.

Aquí es importante insistir en que el significado del arte genuino no consiste para Adorno en que escapa a los lazos del capitalismo, sino en que refleja y, por tanto, otorga un valor cognitivo a la lucha entre el dominio capitalista y la autonomía. El arte genuino no ha de ser concebido, según Adorno, como autónomo. Lo que es importante para él es que aspira a la autonomía, aunque tal aspiración nunca se lleva a cabo.

Este concepto complica el contraste entre arte genuino y arte de masas mucho más de lo que a menudo advierten los defensores de la cultura popular; éstos suelen suponer que Adorno afirma que el arte genuino es autónomo, mientras que el arte de masas no lo es, lo que les lleva a criticarlos señalando que no ha llegado a tener en cuenta que el llamado arte genuino no es realmente arte autónomo. Pero esto es refutar a un Adorno de paja. No es que la obra de arte genuina sea autónoma y la obra de arte de masas no lo sea; ninguna de las dos consigue escapar al dominio capitalista. Sin embargo, *ex hypothesi*, la genuina resiste el dominio del capitalismo al tratar de garantizar lo que Kant llamaría una finalidad sin fin, y al hacerlo así, reflejaría un rasgo central de la moderna dialéctica social. Por otra parte, el arte de masas ni siquiera trata de resistir a las formas relevantes de la dominación social y, por tanto, no revela nada de la verdadera naturaleza de la totalidad social. En efecto, el objeto del arte de masas es cómplice del dominio social y usa la capacidad de la razón instrumental para acumular el beneficio y enmascarar la dominación social.

El objeto del arte de masas refuerza la ética instrumental de la sociedad, según Adorno y Horkheimer, ya que, de un modo que recuerda la discusión con Collingwood, dicen que no aspira a la falta de finalidad, sino que es, por su misma naturaleza, final. Es un recurso para manipular al público con el fin de asegurar resultados previstos. La obra de arte de masas trata al público como un objeto de cálculo que ha de ser formado por los técnicos de la industria cultural. Estos técnicos, como todo grupo de tecnócratas, se especializan en la aplicación de la razón instrumental. Como diría Collingwood, son como ingenieros.

Sin duda, los escritos de Adorno y Horkheimer resultan laberínticos. Saltan de discusiones extremadamente abstractas sobre la imaginación a discusiones concretas sobre la publicidad. Sin embargo, los cargos específicos que presentan contra el arte de masas son evidentes. Como Collingwood, critican el arte de masas por ser formulario, en especial por ser repetitivo. Como MacDonald, lo critican tanto por ser una mercancía como por haber sido impuesto a la gente por los técnicos, y por ser estandarizado; y, como Greenberg, condenan el arte de masas por no comprometer la capacidad imaginativa (o contemplativa) del público.

Sin embargo, en lugar de revisar el modo en que la crítica del arte de masas de Adorno y Horkheimer coincide en parte con las críticas anteriores, es más provechoso fijarse en los argumentos que ofrece y que no hemos encontrado con anterioridad. Como he indicado, tales argumentos son interesantes porque trasladan el caso de la filosofía contra el arte de masas del reino de la estética al reino de la política, aunque a una política que sitúa los efectos perniciosos del arte de masas en su peculiaridad estética.

Para señalar con precisión al menos uno de los principales problemas de Adorno respecto al arte de masas, podemos empezar tomando nota de una cita célebre en «Reconsideración de la industria cultural». Allí escribe: «[El arte de masas] impide el desarrollo de individuos autónomos e independientes que juzguen y decidan cons-

cientemente por sí mismos. Éstos, sin embargo, serían los requisitos de una sociedad democrática que necesita, para sostenerse y desarrollarse, seres adultos que lleguen a la mayoría de edad. En otras palabras, el arte de masas obstaculiza la libertad humana y la emancipación.

En sentido amplio, resulta claro que Adorno se preocupa por que el arte de masas sea un obstáculo para la libertad, cuando la libertad es una cuestión de autonomía, autonomía que consiste en la individualidad, e individualidad que es, a su vez, una función del ejercicio de la reflexión y la imaginación. La cuestión, pues, es: ¿por qué le asusta a Adorno que el arte de masas entre en conflicto con el desarrollo de individuos autónomos y libres?

Para llegar al fondo de esta particular preocupación, conviene dividir en dos partes los argumentos de Adorno. En primer lugar, hay una parte formal que pertenece a las condiciones necesarias del ejercicio de nuestra capacidad de reflexión e imaginación⁷². En segundo lugar, hay una parte de contenido que pertenece a las creencias que la gente obtendrá de la exposición al arte de masas.

A modo de presentación, digamos que, con respecto a sus preocupaciones formales, Adorno y Horkheimer se preocupan por que el arte de masas engendra una actitud mental que entra en conflicto con el ejercicio de nuestra capacidad imaginativa y reflexiva. Por el contrario, arguyen, el arte de masas automatiza y aletarga las facultades mentales. El arte de masas disminuye la capacidad mental. Ésta es, obviamente, la opinión que encontramos en Greenberg, aunque Adorno es muy explícito sobre lo que él considera las consecuencias políticas de la disposición pasiva del espectador⁷³.

De acuerdo con el análisis formal de Adorno, el arte de masas aletarga, automatiza y deja estupefacta nuestra capacidad mental, impidiendo su ejercicio libre y autónomo, con efectos políticos desastrosos. Además, no sólo el arte de masas interfiere en las condiciones formales de la libertad automatizando nuestras facultades mentales, sino que su contenido impide también el desarrollo del individuo autónomo porque llena nuestra reserva mental de creencias falsas y engañosas, creencias que contribuyen a que el sistema social nos domine y esclavice.

Por ejemplo, en «La industria cultural», Adorno y Horkheimer escriben: «Las masas engañadas están aún más cautivadas por el mito del éxito que los que lo alcanzan. De manera inamovible, insisten en la misma ideología que las esclaviza»⁷⁴. El público del arte de masas está esclavizado por la creencia de que cualquiera puede tener éxito si se lo propone. Esto es falso, por lo general, según la estructura de la sociedad capitalista, pero la creencia sirve para animar a la gente a trabajar duro y a conformarse. El arte de masas imparte creencias e ideas falsas a la gente y, por tanto, impide el desarrollo de personas autónomas al sobrecargarnos con ideas falsas, debilitadoras, que sirven para atraparnos y nos conducen a los roles sociales y a las actitudes conformistas que la sociedad ordena.

⁷² Adorno, «Culture Industry Reconsidered», 19.

⁷³ Llamo «formal» a esta parte porque pertenece a las formas del arte de masas.

⁷⁴ Vale la pena advertir que la concepción de Adorno del espectador con respecto al arte de masas es opuesta a la recomendable noción de la disposición distraída del espectador que encontraremos en la discusión con Benjamin del capítulo siguiente.

⁷⁵ Adorno y Horkheimer, «The Culture Industry», pp. 133-4.

FRASES CLAVES

EL ARTE DE MASAS
DIFICULTA LA EMANCIPACION
A.M. CONTRA LA LIBERTAD
LIB=AUTONOMIA INDIVIDUALIDAD
2. RAZONES:
1) FORMAL: IMAGINACION REFLEXION
2) CONTENIDO: VERGUE

Adorno añade:

Los conceptos de orden con los que [la industria cultural] golpea a los seres humanos son siempre los del *statu quo*. Resultan incuestionables, no analizados y supuestos de modo no dialéctico, aun cuando no tengan sustancia alguna para quien los acepta. En contraste con el kantiano, el imperativo categórico de la industria cultural ya no tiene nada en común con la libertad. Proclama: confórmate, sin saber por qué; confórmate con lo que existe y con lo que todos consideran el reflejo de su poder y omnipotencia. Es tal el poder de la ideología de la industria cultural, que la conformidad ha reemplazado a la conciencia. El orden que surge de ella nunca se confronta con lo que pretende ser o con los intereses reales de los seres humanos⁷⁶.

¿Cuál es exactamente este concepto engañoso de *orden* que la industria cultural promueve y que nos hace conformistas? Adorno dice:

Mientras [la industria cultural] dice conducir a los confusos, les engaña con falsos conflictos que han de intercambiar con los suyos propios. Sólo resuelve conflictos en apariencia, de tal modo que no puede aplicarse a la vida real. En los productos de la industria cultural, los seres humanos se ven en aprietos sólo cuando pueden ser rescatados indemnes, por lo general, por los representantes de una colectividad benevolente; luego, en la armonía vacía, se reconcilian con los demás, cuya exigencia consideran al principio irreconciliable con sus intereses. A propósito, la industria cultural ha desarrollado fórmulas que incluso comprenden áreas no conceptuales, como la diversión de la música ligera. Aquí puede uno estar «en apuros», por problemas rítmicos que al instante se desenredan con el triunfo de un ritmo básico⁷⁷.

Nos tomamos tan a pecho las fórmulas de la industria cultural (como al pensar que, cuando una persona está en apuros, será rescatada) como una reflexión sobre la realidad. La industria cultural nos engaña con falsos conflictos que transferimos, en detrimento nuestro, al propio pensamiento sobre los conflictos del mundo verdadero.

Hay un modo en que, con los recursos del arte de masas, el aletargamiento de nuestra capacidad mental –la atrofia de nuestra capacidad de imaginación y reflexión– aumenta la aceptación del contenido engañoso que la industria del arte de masas proyecta sin cesar sobre nosotros, haciéndonos incluso más susceptibles a las zalamerías ideológicas que nos esclavizan.

Resumiendo lo que hemos dicho hasta ahora, tenemos, al menos, tres tesis relacionadas con la línea principal del argumento que Adorno y Horkheimer desarrollan contra el arte de masas: en primer lugar, la acusación formal que afirma que impide el ejercicio de la imaginación y la reflexión; en segundo lugar, la acusación de que su contenido engañoso nos esclaviza por medio de ideas falsas; y, en tercer lugar, la coordinación o integración de las dos primeras acusaciones, que sugiere (a) que las tendencias formales del arte de masas nos hacen susceptibles a su contenido engañoso, como mínimo, embotando nuestra capacidad imaginativa y reflexiva, y (b) que su contenido –en especial, en los términos de su incesante identidad– socava recíprocamente el libre ejercicio de nuestra capacidad imaginativa y reflexiva al mecanizarla.

⁷⁶ Adorno, «Culture Industry Reconsidered», p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*

Según esta idea, nuestras facultades de reflexión e imaginación están amortiguadas por el arte de masas, y esto nos hace más receptivos a su contenido ideacional de lo que podríamos ser, mientras que, al mismo tiempo, la repetición incesante de sus mensajes contribuye, en parte, a disminuir nuestra capacidad de reflexión e imaginación, y tal atrofia tiene a su vez penosas consecuencias en la perspectiva de la autonomía moral y política.

Parte de este argumento recuerda a las preocupaciones de Greenberg por el modo en que nuestra capacidad mental, en efecto, se repliega frente al arte de masas. Adorno y Horkheimer escriben:

El hombre ocioso ha de aceptar lo que la industria de manufacturas culturales le ofrece. El formalismo de Kant aún esperaba una contribución del individuo, que habría de relacionar las variadas experiencias de los sentidos con los conceptos fundamentales; sin embargo, la industria roba al individuo tal función. Su primer servicio al cliente consiste en hacer su esquematización por él. Kant dijo que había un secreto mecanismo en el alma que preparaba la intuición directa de tal modo que resultara adecuada en el sistema de la razón pura. Hoy el secreto ha sido descifrado. Mientras que el mecanismo ha sido planeado aparentemente por aquéllos que sirven los datos de la experiencia, es decir, por la industria cultural, de hecho, obedece al poder de la sociedad, que sigue siendo irracional, aunque tratemos de racionalizarlo; y esta fuerza inevitable ha sido procesada por las agencias comerciales de tal modo que dan la impresión artificial de estar al mando. Nada le queda al consumidor por clasificar. Los productores lo han hecho todo por él. El arte para las masas ha destruido el sueño, pero aún se conforma a los principios de aquel idealismo soñador al que el idealismo se resistió. Todo deriva de la conciencia: para Malebranche y Berkeley, de la conciencia de Dios; en el arte de masas, de la conciencia de los productores⁷⁸.

Y añaden:

La vida real se hace indistinguible de las películas. La película sonora, superando el teatro de la ilusión, no deja espacio para la imaginación o reflexión del público, que es incapaz de responder a su estructura, aunque prescindiera de los detalles, sin perder el hilo de la historia; de ahí que el cine obligue a sus víctimas a equipararlo con la realidad. La atrofia de la espontaneidad y del poder de imaginación del consumidor de los medios de comunicación de masas no ha de retrotraerse a mecanismo psicológico alguno; debe adscribir la pérdida de tales atributos a la naturaleza objetiva de los productos mismos, en especial al más característico, la película sonora. Están concebidos de tal modo que, para su aprehensión, resultan necesarias la rapidez y la capacidad de observación y experiencia; con todo, el pensamiento sostenido es imposible si el espectador no ha de perder el ímpetu imparable de los hechos. Aunque el esfuerzo requerido para su respuesta sea semiautomático, no queda lugar para la imaginación. Los que están tan absorbidos por el mundo del cine, por sus imágenes, gestos y palabras, que no pueden dar una explicación de él, no tienen que fijarse en aspectos particulares del mecanismo durante la proyección. Las otras películas y productos de la industria del entretenimiento que conocen les han mostrado lo que pueden esperar: reaccionan automáticamente [es decir, sin reflexión e imaginación]⁷⁹.

⁷⁸ Adorno y Horkheimer, «The Culture Industry», pp. 124-5.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 126-7. Adorno y Horkheimer defienden que el movimiento arrojado de la película narrativa y sonora impide la operación de la imaginación. Supuestamente, el espectador no tiene tiempo

La obra de arte de masas impide la contribución del juego de la imaginación y reflexión por parte del espectador individual a la obra e incita a la atrofia de sus facultades. Un modo en que el arte de masas produce este resultado consiste en la función de su esquematización previa, efecto reforzado a través del interminable reciclaje de viejas fórmulas. Esto lleva al público a poner en su mente el piloto automático, antes que a implicarse en el libre juego de la reflexión e imaginación. Adorno y Horkheimer advirtieron: «Tan pronto como la película empieza, resulta claro cómo acabará, y quién será recompensado, castigado y olvidado»⁸⁰. El público no tiene nada en que pensar; todo se sirve ya convenientemente digerido.

La enervante monotonía del contenido, junto a otros factores, como la velocidad de la información (en las películas), pone al consumidor en el papel del espectador pasivo. Este comercio de efectos predeterminados es la antítesis de la autonomía del espectador individual. Aniquila la posibilidad de una respuesta creativa e individual y la sustituye por una respuesta que ha sido concebida por un equipo de producción que trabaja en nombre de la industria cultural. Nuestras facultades de imaginación y reflexión no se aplican a un proceso de juego espontáneo, como el de completar la obra de arte. Por el contrario, nuestras facultades, que operan a un nivel casi reflexivo o automático, resultan tiranizadas en respuesta a las maneras rutinarias que se han descrito.

Para Adorno y Horkheimer, no se trata sólo de una observación de procesos cognitivos; tiene también gran importancia política. Esto puede sorprender a los lectores como un salto en la lógica. ¿Cómo se pasa de la represión de la capacidad imaginativa en respuesta a las obras de arte a una conclusión sobre las consecuencias políticas?

Tal vez Adorno y Horkheimer no son tan claros al respecto como podrían serlo. Sin embargo, creo que podemos plantear una hipótesis sobre lo que pensaban si recordamos los influentes escritos de Friedrich Schiller, sobre todo sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*⁸¹. Según Schiller, no sólo nuestra respuesta al arte implica el libre juego de la imaginación. Schiller cree también que nuestra capacidad para el juego –alimentado con las primeras experiencias estéticas– tiene repercusiones importantes en la moralidad y en la política. Al ejercitar la capacidad del juego imaginativo, por el que se da forma a la naturaleza, los seres humanos se liberan de la naturaleza de tal modo que se ponen en el camino de la autonomía moral.

Nuestra imaginación nos permite reconocer que la humanidad no es sólo una parte de la naturaleza cuya realidad ha de ser aceptada tal cual es. Los hombres, con el ejercicio de la imaginación, se dan cuenta por sí mismos de que son libres, de que, de hecho, pueden imponer una forma a la realidad. La libertad del juego estético es una condición de la autonomía moral y, en consecuencia, para Schiller, la educación estética por el conocimiento de las obras de arte es un ingrediente del desarrollo de

de pensar cuando la historia avanza. Sin embargo, siempre me ha parecido incongruente que Adorno y Horkheimer no hicieran la misma observación sobre la música, ya que la música, incluida la que Adorno clasificaría como arte genuino, tiene, a mi juicio, el mismo movimiento propulsivo, distribuido a gran velocidad, que aquí se atribuye al cine.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 125.

⁸¹ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*, trad. por Elizabeth M. Wilkenson y L. A. Willoughby, Oxford Clarendon Press, 1967. [Trad. cast.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthopos, 1990.]

la capacidad moral y la libertad política. La libertad estética es una libertad de primer orden; es un requisito de todo tipo de libertad, porque la libertad de la realidad tal como es, que nace de nuestras experiencias artísticas, es una especie de libertad original, una experiencia de la libertad que nos prepara para la plena adquisición de la autonomía moral y política. Sin la experiencia original de la libertad, la perspectiva de un desarrollo posterior en la dirección de la autonomía moral y política resulta arriesgada, si no imposible.

Mi propuesta es que supongamos que Adorno y Horkheimer afirman algo *similar* a la idea de Schiller sobre la relación de la experiencia estética con la educación moral y política. Esta suposición no es caprichosa, ya que las ideas de Schiller eran conocidas por la generación de alemanes ilustrados de Adorno y Horkheimer. Tal vez esta idea era tan conocida para el público al que Adorno y Horkheimer se dirigían, que no se sintieron obligados a hacer explícitos los supuestos del entorno de una idea como la de Schiller, según la cual el arte y la educación estética se consideran parte integral de la educación moral y política.

Según Schiller, la educación estética cumple virtualmente el papel de una etapa evolutiva con la perspectiva de lo que llamamos ahora epistemología genética. Si Adorno y Horkheimer comparten esta idea del papel de la educación estética, es fácil comprender por qué les asusta tanto el arte de masas: creen que proporciona una educación estética errónea. Temen que no sea adecuado al desarrollo de ciudadanos autónomos, porque, en virtud de su monotonía automática, sofoca y aun suprime el juego de la imaginación y estandariza el gusto. El arte de masas frena el desarrollo del juego cognitivo de la imaginación y paraliza la capacidad reflexiva, privándonos de una condición necesaria para la autonomía, no sólo como agentes estéticos, sino también como agentes políticos. El arte de masas, que suprime la capacidad de imaginación y reflexión, socava un «requisito de la sociedad democrática» al interferir literalmente en los procesos de maduración cognitiva de la futura ciudadanía⁸².

En especial, Adorno teme que la represión de la imaginación por la exposición al arte de masas lleve al público a creer que las situaciones, sobre todo las de la realidad social, no pueden ser sino como son. La imaginación es una facultad que nos permite pensar que la realidad puede ser de otro modo. Por esto, Schiller pensaba que el desarrollo de la imaginación era crucial para la moralidad y la política; porque, a través del ejercicio de la imaginación, podemos imaginar alternativas a lo que hay, en especial alternativas mejores a lo que hay, desde un punto de vista moral o político. Entendida así, la imaginación es lo que hace posible el cambio, el cambio de circunstancias morales y políticas. La imaginación nos permite concebir un mundo mejor y, por tanto, es un requisito para transformarlo moral y políticamente.

Adorno teme que, cuando la imaginación haya sido aniquilada por la operación del arte de masas, quedemos poseídos por la convicción de que las situaciones (las situaciones en particular y la realidad social en general) no pueden cambiar. Esta preocupación –que la gente quedará hipnotizada por la impresión de que la realidad social no puede ser de otro modo– es un tema recurrente entre los teóricos radicales, desde Brecht a Barthes y los semiólogos marxistas contemporáneos, que afirman que una función principal de la ideología es convencer a la gente de que la forma de

⁸² Adorno, «Culture Industry Reconsidered», p. 19.

la realidad social está dada, es inevitable o «natural», para eliminar así una condición necesaria de la actividad revolucionaria: la fe en la posibilidad de que las cosas puedan cambiar. En Adorno, el debilitamiento de nuestra capacidad de imaginación contribuye a este efecto ideológico, al impedir que la capacidad cognitiva plantee la posibilidad de que las cosas sean diferentes de como son.

Adorno y Horkheimer afirman que este proceso de parálisis de la imaginación nos lleva a aceptar la representación de la realidad social que proporciona el arte de masas. Eliminada la posibilidad de alternativas, supuestamente consideramos fiable el cuadro de la realidad que nos presenta. La capacidad de imaginación y reflexión nos procura el espacio que necesitamos para liberarnos de la garra de la realidad social existente, abrigando la posibilidad de que la realidad puede ser de otra manera⁸³.

Los críticos teóricos hablan a menudo en el lenguaje de la negación. Podría decirse que son creyentes del poder positivo de la negación. En este contexto, la «negación» se aplica a la negación de la realidad social existente. El cambio social exige que la gente posea la capacidad de negar lo que es y que la capacidad imaginativa sea una condición necesaria de todo gesto sustancial de negación. Sin embargo, en la medida en que nuestra capacidad de imaginación y reflexión no se ejercita y en que se permite que se atrofie por su exposición al arte de masas, seremos capaces de aceptar el mundo tal como lo encontramos inevitablemente, incluso aceptando como inevitable el mundo que nos presentan los productos de la industria cultural. La dependencia del arte de masas de la repetición y el estereotipo refuerza este efecto, y la monotonía de sus fórmulas confirma la impresión de la inmutabilidad de las circunstancias sociales existentes. Así, Adorno y Horkheimer escriben:

Aquél que dude del poder de la monotonía es un loco. La industria cultural refuta tanto la objeción que se presenta ante ella, como la que se presenta ante el mundo que duplica imparcialmente. La única elección consiste en unirse a ella o quedarse atrás. Seguir unido a ella se alega como justificación de la ciega persistencia del sistema, e incluso de su inmutabilidad. Lo que se repite a sí mismo es saludable, como el ciclo natural o industrial. Los mismos niños sonreirán eternamente en las revistas; la máquina del jazz sonará siempre. A pesar de los progresos en las técnicas de reproducción, en los controles y en las especialidades, y a pesar de la industria infatigable, el pan que ofrece al hombre la industria cultural es la piedra del estereotipo. Se inspira en el ciclo de la vida, en el asombro dichoso con que las madres, a pesar de todo, aún siguen dando a luz a los niños, y con que las ruedas giran sin parar. Esto sirve para confirmar la inmutabilidad de las circunstancias⁸⁴.

De este revoltijo de acusaciones contra la industria cultural, creo que es posible extraer, al menos, tres argumentos, que llamaré el argumento de la libertad, el argu-

⁸³ Es interesante advertir que esta preocupación por el arte de masas parece contradecir otra queja habitual sobre él: que es escapista. El argumento escapista afirma que el arte de masas se aparta de la realidad hacia la fantasía y que el antídoto al escapismo es más realismo. No obstante, la petición de realismo, de describir las cosas tal como son, parece la prescripción opuesta a lo que Adorno exige.

Para una discusión del escapismo en general, véase D. W. Harding, «The Notion of Escape in Fiction and Entertainment», *Oxford Review*, 4, 1967, pp. 23-32. En *The Origins of Totalitarianism*, Nueva York, Harcourt Brace and World, Inc., 1999, Hannah Arendt discute la operación escapista de la propaganda totalitarista en las pp. 352-4. [Trad. cast.: *Los orígenes del Totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.]

⁸⁴ Adorno y Horkheimer, «The Culture Industry», pp. 148-9.

mento de la susceptibilidad y el argumento del condicionamiento, respectivamente. Los examinaremos uno por uno.

El argumento de la libertad adopta la forma siguiente:

1. Si no hay autonomía estética, no habrá autonomía moral y/o política. (No habrá libertad.)
2. Donde hay autonomía estética, se da el juego de la imaginación y de nuestra capacidad de reflexión.
3. Respecto al arte de masas, no hay juego de la imaginación y de nuestra capacidad de reflexión.
4. Por tanto, no hay autonomía estética en el arte de masas.
5. Por tanto, no habrá autonomía moral y/o política en el arte de masas.

En la sociedad contemporánea, el arte de masas es la única materia estética disponible para la mayoría de la gente. La mayoría, en la sociedad contemporánea, estará privada de los recursos para desarrollar la autonomía moral y/o política. Esto supondrá, seguramente, una crisis de proporciones terribles.

Sin embargo, no estoy persuadido de que hayamos de tomar en serio ninguna premisa del argumento de la libertad. Al considerar la primera premisa, me veo obligado a preguntar si la autonomía estética es realmente necesaria para la autonomía moral y/o política. Lo que Adorno y Horkheimer parecen considerar relevante para la autonomía moral y política es la capacidad de ver o imaginar que las cosas puedan ser de otro modo. Esto es razonable. Sin embargo, ¿es plausible suponer que tal capacidad sólo se relaciona con la actividad estética o artística? Tal vez sea innata. Pero, en todo caso, es innegable que la capacidad de imaginar que las cosas puedan ser de otro modo está tan íntimamente relacionada con la actividad práctica como con la estética. A la postre, si quiero fabricar una silla mejor o conseguir un trabajo diferente, tendré que ser capaz de imaginarme las cosas diferentes de como son.

La actividad práctica, a mi juicio, tiene, al menos, tanto derecho a ser considerada el origen de nuestra capacidad de imaginar cambios en el mundo como la actividad estética, si no más. Sea como fuere, afirmo que podemos fácilmente concebir que haya personas que posean autonomía moral y política y tengan poco o ningún trato con el arte, pero que tengan un sentido robusto del modo en que la realidad puede ser transformada por la actividad práctica. Por tanto, si lo que está en juego en este argumento es la capacidad de imaginar el mundo de manera diferente, entonces la experiencia estética no es, en el sentido incuestionable del término, una condición necesaria de la libertad moral y política, ya que la sugerencia relevante de la alteración de la realidad puede derivarse de otra parte. Podría derivarse de la actividad práctica, e incluso podría ser un don innato.

La segunda premisa del argumento es algo más difícil de valorar, ya que, hasta cierto punto, parece como si fuera sólo definidora. Que la premisa sea convincente dependerá, en gran medida, del modo en que entendamos la libertad que está supuestamente implicada en el juego de la imaginación. ¿Implica que la imaginación debe estar por completo libre de guía respecto al objeto de nuestra atención? Si hemos de entenderlo así, entonces debemos rechazar la premisa, ya que, con tal concepto de la libertad, no estaríamos hablando de autonomía estética, sino de fantasía estética. Por otra parte, si por libertad de la imaginación tenemos en mente el tipo de disposición activa del espectador discutido con anterioridad, entonces la premisa

RESP de
CARROIA
LA IMAG

pero el arte de
masas tiene
un alcance
importante

dos parece inobjetable; pero, al mismo tiempo, si el argumento previo fue persuasivo, entonces la autonomía estética no supondrá una objeción de principio al arte de masas.

Esta cuestión se une explícitamente a la tercera premisa del argumento de la libertad, que afirma que en el arte de masas no hay juego de la imaginación. No obstante, si hemos de entender como ejemplos del juego de la imaginación la actividad del espectador, tanto en la interpretación como en la inferencia de metáforas y situaciones dramáticas, el arte de masas brinda la oportunidad de ejercitar la imaginación, por no mencionar otras respuestas activas e imaginativas del público que mencionamos en la discusión con Greenberg. El espectador de la producción de Busby Berkeley está comprometido del mismo modo en que Kant se habría referido al éxtasis en la apreciación estética del paisaje, lo que equivale, según él, al libre juego de la imaginación y el entendimiento.

Estrategias genéricas similares se basan en el estímulo de la imaginación. Muchos creadores de historias de terror han preferido dejar a sus monstruos sin describir o fuera de pantalla. Crean que es mejor proceder por sugerencias y dicen que el público puede imaginar cosas más horribles de las que ellos podrían retratar. A veces esto es cierto; pero esta estrategia depende del uso que el público hace de su imaginación. En ocasiones, la técnica funciona. Se emplea a menudo en la serie de televisión *Expediente X*. Estrategias que suponen la activación de la imaginación en los miembros del público pueden encontrarse en otros géneros del arte de masas. Las preocupaciones de Adorno y Horkheimer respecto a la aniquilación del escaso poder de imaginación del arte de masas están empíricamente infundadas.

Adorno y Horkheimer consideran que la velocidad de avance del cine (y, por extensión, de la televisión) es tan grande que no deja oportunidad para que intervenga la imaginación. Esto resulta cuando menos controvertido. Teóricos del cine, como V. I. Pudovkin, han analizado el montaje en términos de actividad constructiva del espectador. No está claro que Pudovkin se equivoque en el amplio contorno de su teoría, aun cuando algunas de sus hipótesis suenen a hueco. Pero, ¿no cuenta el significado que dan los espectadores al montaje como ejemplo de la actividad de la capacidad de imaginación? ¿Por qué no?

En resumen, se diría que hay gran parte de actividad del público implicada en la respuesta al arte de masas o, al menos, a un buen número de obras de arte de masas. Por ejemplo, al final de la película *Cadena perpetua*, al caer en su lugar los detalles de la huida y sus consecuencias, el público se ve llevado a un agradable proceso de retrospectiva, recordando el modo en que se rectifican y adecuan con justicia los desequilibrios morales de los acontecimientos anteriores (en el sentido de que cada cual tiene su merecido). De igual modo, al final de *Sospechosos habituales*, el público ha de rehacer la historia inicial. Ciertos ejemplos suponen el compromiso cognitivo que Adorno y Horkheimer ponen bajo la rúbrica de la imaginación y la reflexión. Por tanto, la tercera premisa del argumento de la libertad parece falsa, como todo el argumento. No sirve decir que Adorno y Horkheimer entendían que *cierto* arte de masas perjudica la imaginación, ya que, en la medida en que hay obras que no lo hacen, no se encuentran ya en posición de rechazar el arte de masas o, como ellos dicen, la industria cultural.

Un segundo argumento contra el arte de masas que se distingue en los escritos de Adorno y Horkheimer es el que llamo argumento de la susceptibilidad:

1. Si no somos capaces de movilizar la capacidad imaginativa y reflexiva, entonces nos vemos llevados a aceptar las situaciones como inalterables y a aceptar la representación de situaciones que muestran que las cosas son inalterables.

2. En el caso del arte de masas, somos incapaces de movilizar la capacidad imaginativa y reflexiva.

3. Por tanto, en el arte de masas nos vemos llevados a aceptar la representación de situaciones que muestran que las cosas son inalterables.

Con una comprensión liberal de lo que tiene que ver con la movilización de la capacidad imaginativa y reflexiva, parecería que la primera premisa es aceptable. Sin embargo, la segunda premisa es dudosa, ya que, una vez más, todo depende de lo que signifique movilizar la capacidad imaginativa y reflexiva. ¿Pueden interpretarse tales conceptos de tal modo que pueda decirse que el arte de masas o, al menos, parte de él, impide la movilización de la imaginación y la reflexión, mientras que, al mismo tiempo, tales conceptos, imaginación y reflexión, son lo bastante amplios para afirmar la primera premisa? Porque, si consideramos estos conceptos en sentido amplio en la primera premisa, pero en sentido estricto en la segunda, el argumento resultará una falacia de la equivocidad.

Es obvio que mi intención en este capítulo ha sido afirmar que, con una concepción amplia, no forzada, de nuestra capacidad mental, debe admitirse que las obras de arte de masas —no sólo ejemplos especiales, como *Ciudadano Kane*, sino otros más mundanos, como las novelas rosa—, pueden afectar a la capacidad imaginativa y reflexiva. Consideremos la reflexión moral que tantas obras de arte de masas suponen como condición previa para resultar nuevamente inteligibles al público. Puede que esto no les parezca a Adorno y Horkheimer un ejercicio especialmente vigoroso de la capacidad imaginativa y reflexiva; pero entonces, hacerse a la idea de que las cosas podrían ser de otro modo, en general, o en los términos de una reforma social, en particular, no parecería requerir un vigoroso ejercicio de la capacidad imaginativa y reflexiva.

Por otro lado, si se quiere definir la capacidad imaginativa y reflexiva de modo que resulte plausible que el arte de masas no comprometa tales facultades, entonces debe hacerse de manera coherente con las definiciones de tales conceptos en la primera premisa del argumento; y esto me parece muy difícil.

Si se introduce una concepción estricta, o especialmente exigente, de la capacidad imaginativa, entonces la primera premisa empieza a parecer falsa, aun cuando la segunda resulte verdadera. Pero si prevalece una concepción amplia de la capacidad imaginativa y reflexiva, la primera premisa será verdadera, mientras que la segunda será falsa, a la vista de las pruebas que hemos recogido en este capítulo. El argumento de la susceptibilidad se enfrenta así a un dilema: sea cual sea la concepción de la capacidad imaginativa y reflexiva que acepte el teórico crítico, el argumento falla, ya que contiene, al menos, una premisa falsa.

El último argumento de los escritos de Adorno y Horkheimer que discutiré es el del condicionamiento. Dice así:

1. Si ciertos estereotipos e historias se repiten incesantemente, proyectarán la imagen de que las circunstancias (la realidad social) son inmutables.

2. El arte de masas repite incesantemente sus estereotipos e historias.

3. Por tanto, el arte de masas proyecta la imagen de que las circunstancias (la realidad social) son inmutables.

Mientras que el argumento de la susceptibilidad se centra en la inanición de la facultad de imaginación y reflexión, el argumento del condicionamiento nos da una idea del mecanismo que provoca la inanición por medio de la repetición monótona de estereotipos e historias.

Se supone que la capacidad de imaginación y reflexión queda desbordada por la repetición calculada de las representaciones rutinarias, de modo que tales representaciones se apoderan de nuestra mente hasta el punto de que no podemos concebir nada, salvo en términos de tales historias y estereotipos. Éstos nos suministran la manera de ver el mundo. Fuera de los modelos suministrados por tales historias y estereotipos, nada parece comprensible. Nos proporcionan los límites de la inteligibilidad y dan forma a la experiencia de manera tan implacable como las formas kantianas de la intuición: el tiempo y el espacio.

Tales modelos estructuran el mundo y parecen tan inmutables como las leyes de la naturaleza. Esto se logra por un condicionamiento incesante, por la monótona repetición de las mismas historias y estereotipos, una y otra vez. Somos como las víctimas de un proceso de adoctrinamiento ideológico, del llamado lavado de cerebro, por el que se nos repiten sin cesar sencillos eslóganes, hasta que nuestra mente está tan dominada por ellos que no podemos ver el mundo sino bajo su égida; no podemos ver el mundo, en especial la realidad social, de manera diferente a como estas historias y estereotipos nos obligan a verlo, y esta manera de ver hace que el mundo nos parezca inmutable.

Aunque este argumento parece abstracto, deja de serlo cuando se consideran sus afirmaciones concretas. La primera premisa dice que si los estereotipos e historias se reciclan monótonamente, el resultado será la impresión de que la realidad social no puede transformarse. Se inculcan de tal modo los estereotipos que el *status quo* que representan parecerá inmutable. Sin embargo, si esto es persuasivo, será porque se supone, que las historias y estereotipos que se repiten son las que retratan el *status quo* como inmutable, natural o necesario. Pero, ¿qué ocurre si las historias o estereotipos tratan del cambio de la realidad social variable? ¿Por qué habrían de dejar la impresión de que la realidad social es inmutable?

Muchas historias y estereotipos del arte de masas tratan de la posibilidad de cambio social. Los episodios de *Star Trek* tratan de la posibilidad de cambio cultural. Hay una directriz de la federación por la que el capitán Kirk *et al.* han de abstenerse de interferir en los planetas en los que se encuentran. Con todo, en muchos episodios se esquivo tal directriz o se la desestima, aunque con pesadumbre. En un episodio tras otro de *Star Trek* se muestra continua, monótonamente, que las fuerzas de la opresión pueden ser vencidas por la afirmación liberal y democrática. La serie aborda semanalmente problemas como el racismo y la tiranía, e implica que pueden ser superados por la gente de buena voluntad y sentido común⁸⁵.

⁸⁵ Podría decirse que Adorno y Horkheimer nunca aceptarían que un episodio de *Star Trek* tratara del cambio social radical. Pero, ¿qué ejemplo de cambio social sería entonces aceptable para Adorno y Horkheimer? Como nunca lo dicen, su falta plantea una cuestión sobre el valor empírico, o de cambio, de su teoría. Por otra parte, si esta cuestión se responde de tal modo que ninguna afirmación revolucionaria del arte de masas se considera ejemplo de cambio social radical, entonces sospechamos inevitablemente que el «cambio social radical» está definido de manera implícita, pero cuestionable.

Éste no es un rasgo idiosincrásico de *Star Trek*, sino algo que el programa de televisión heredó de la ciencia ficción, de la literatura de quiosco, el cómic, el cine y otras cosas. La posibilidad de revolución social es uno de los principales temas de la ciencia ficción en los medios de comunicación de masas. Acordémonos de Buck Rogers y Flash Gordon. Es también el tema de la serie *El planeta de los simios*, por no mencionar *La guerra de las galaxias*.

La posibilidad de cambio social no se limita a la ciencia ficción. La épica de la Biblia, como en *Los diez mandamientos*, *Ben Hur* y *La túnica sagrada*, retrata a judíos y/o cristianos librando revueltas victoriosas contra varios agentes de la tiranía antigua, como Egipto y Roma; y en las películas del oeste se presenta a los colonos resistiendo con éxito la extorsión de los cuatreros y sus pistoleros a sueldo.

Hay también cine de evasión, en que los vigilantes sádicos y venales que representan un sistema social injusto se ven burlados por honestos convictos, como en el caso de *Cadena perpetua*; y, aunque no escape Cool Hand Luke, su esfuerzo se considera heroico y quiere simbolizar el apoyo de la inquebrantable aspiración humana a la libertad. *Horizontes perdidos* de James Hilton, el primer libro de masas publicado en rústica, proporcionó un plan de cambio social, uno utópico de hecho.

Incluso las series cómicas de televisión presentan escenarios de personajes que sufren cambios que a menudo se sobreponen a tendencias socialmente opresivas; por ejemplo, en un episodio del programa *Roc*, el padre ha de aceptar el matrimonio homosexual de su hermano; ¿y qué hay del mensaje social en películas como *Las uvas de la ira*, *Adivina quién viene a cenar esta noche* o *Filadelfia*? Estas películas se escribieron con el sentimiento de que la sociedad debería cambiar y sugieren que puede ser transformada.

Parece falso, por tanto, afirmar que la repetición de historias y estereotipos imparte siempre *simpliciter* la impresión de que *status quo* es inmutable, ya que las historias y estereotipos que se repiten implican la mutabilidad de la variedad social. Además, muchas historias y estereotipos reciclados son de tal tipo. No parece plausible afirmar que la repetición de historias de mutabilidad social debería derivar en la convicción de la inmutabilidad social. Si el defensor del argumento del condicionamiento dice que, por poco plausible que suene, sin embargo ocurre así, entonces tiene mucho que explicar antes de que retiremos la sospecha relativa a su hipótesis.

Una táctica que el amigo del argumento de condicionamiento podría intentar al respecto consiste en decir que los anteriores ejemplos hacen parecer demasiado fácil la posibilidad de cambio social y que, en consecuencia, la gente se mostrará complaciente con el cambio social. Pensará tal vez que tendrá lugar con poco o ningún esfuerzo. Pero advirtamos que así se admite que no es la mera repetición de estereotipos e historias la que detiene el cambio social. La versión más sólida del argumento del condicionamiento es falsa; el carácter repetitivo del arte de masas no impide el cambio social. A lo sumo, la diferencia, si es que la hay, estriba en el contenido de lo que se repite, y el problema no estaría en el sentido literal de historias como *Star Trek*, sino sólo en la impresión que deja de que el cambio social progresivo no es difícil de alcanzar. Para un vulcaniano resulta tan fácil como mover las orejas.

No estoy seguro de que la obra de arte de masas insinúe siempre o necesariamente que el cambio social es fácil. Con frecuencia lo presenta como algo difícil y exigente; éste es, al menos, su contenido manifiesto. El problema de tal ficción no puede ser que el cambio social parezca imposible. Lo estimulante para el defensor

del argumento del condicionamiento es que la sociedad reconozca que es susceptible de cambios. Es cierto que hay obras de arte de masas que presentan el cambio social como factible. Tal vez parece en ellas más fácil de lograr de lo que es. Sin embargo, no tenemos que explicar esto por el propósito de crear complacencia. Más bien podría explicarse como un recurso retórico concebido para animar a la gente a ser lo bastante optimista como para alcanzar una meta; y, seguramente, éste no es un motivo que hayan de denigrar los que esperan un cambio social, ya que hay pruebas de que las historias y estereotipos del arte de masas han inspirado, de hecho, ciertos cambios sociales⁸⁶.

En todo caso, la primera premisa del argumento del condicionamiento es una conjetura empírica. Depende de una correlación constante entre la repetición de historias y estereotipos y cierto fatalismo sobre la perspectiva de cambio social. Se trata de una hipótesis sobre los efectos de la repetición y el condicionamiento, al margen del contenido de la variable independiente. Sin embargo, resulta un condicionamiento extraño, ya que parece admitir que, aun cuando el estímulo repetido sea tal que refuerce la convicción de la perspectiva de cambio social, el resultado será aún la creencia de que nada puede cambiar.

Además, la segunda premisa del argumento del condicionamiento parece hiperbólica. Todo arte implica hasta cierto punto la repetición de estereotipos e historias y, al respecto, el arte de masas no es diferente. Así como la variación contra un fondo de repetición es posible en otras formas de arte, también es posible la variación en el arte de masas. El arte de masas no sólo repite las mismas historias y estereotipos. A veces juega con variaciones de estrategias repetidas, como en el caso de *Psicosis* de Alfred Hitchcock, en que la expectativa del público se subvierte por el efecto del asesinato de la supuesta heroína en el «primer acto»⁸⁷. El arte de masas es, en gran medida, un asunto de género, pero, dentro de la estructura de género, sus obras pueden desplegar sutiles variaciones que a menudo son apreciadas por espectadores, lectores y oyentes corrientes. Si depende más de la repetición que otras formas de arte, en sentido histórico, es una pregunta que no estoy seguro de saber responder. Sin embargo, aunque sea más formulario, las fórmulas promueven la posibilidad de variación sobre un fondo genérico, y tal posibilidad ha servido de base a la reputación de grandes maestros del arte de masas, como Chaplin. Por tanto, la segunda premisa del condicionamiento es demasiado fuerte y no puede ser aceptada sin calificación, aunque, desde luego, el requisito de calificación la hace inútil como premisa de un argumento filosófico sobre la naturaleza esencial del arte de masas.

Los seis principales argumentos de la filosofía contra el arte de masas que hemos considerado —el argumento de la masificación, el argumento de la pasividad, el argumento de la fórmula, el argumento de la libertad, el argumento de la susceptibilidad y el argumento del condicionamiento— han fracasado. Con todo, frente a tantos argumentos, es natural que nos preguntemos por qué la filosofía siente una antipatía tan obsesiva hacia el arte de masas. ¿Se trata sólo de un pecadillo de los teóricos que hemos elegido, o hay motivos más profundos, conceptuales, para la reiterada resistencia de la filosofía al arte de masas?

⁸⁶ Véase Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.

⁸⁷ Efecto que ha sido imitado a menudo, como en el reciente *Scream* de Wes Craven.

Hay numerosos temas que recorren los seis argumentos anteriores contra el arte de masas: que la obra del arte de masas es formularia, no única; que es una mercancía y, por tanto, no está al margen de la sociedad y sus asuntos prácticos ni es desinteresada; que el arte de masas no estimula la respuesta imaginativa ni activa en el espectador; y que las respuestas que provoca están «enlatadas» (es decir, son genéricas) y no únicas. No todos los argumentos que hemos considerado se refieren a todos estos temas; a veces se refieren sólo a algunos. De igual modo, los diferentes argumentos ponen diverso énfasis en los factores de los que hacen uso. Sin embargo, tales factores suelen reaparecer, aunque a menudo de manera diversa, en el pensamiento que hay tras los argumentos que hemos revisado. Así, es de suponer que este particular conjunto de asuntos nos diga algo sobre la resistencia de la filosofía al arte de masas o, al menos, sobre el tipo de resistencia filosófica que hemos encontrado.

A fin de hallar un pretexto para esta resistencia, la primera cuestión consiste en identificar la fuente del conjunto de asuntos que hemos detallado. Creo que la respuesta a esta cuestión es muy evidente, porque tales asuntos y su interrelación sistemática derivan de la teoría estética de Immanuel Kant, en particular, del libro I, «La analítica de lo bello», de su *Crítica del Juicio*⁸⁸. En efecto, a este texto o, de manera más exacta, a la mala interpretación de este texto, atribuiría la principal y perdurable fuente de la resistencia de la filosofía al arte de masas. ¿Cuál es la base de esta conjetura?

Puesto que no había televisión por cable en Königsberg, no hay que decir que Kant no tenía una teoría del arte de masas; de hecho, no tenía ninguna teoría del arte. La parte relevante de su tercera crítica no trata del arte, sino de los juicios sobre la belleza y lo sublime. Sin embargo, con la evolución de la filosofía del arte en los siglos XIX y XX, hay partes de la teoría de Kant, en especial de su análisis de la belleza, que han sido forzadas, a mi juicio incorrectamente, por varias concepciones de la naturaleza del arte⁸⁹. A menudo la teoría de la respuesta estética de Kant se ha convertido en una teoría del arte —llamada, a veces, la teoría estética del arte⁹⁰— por medio de un presupuesto funcionalista: que las obras de arte son cosas que han sido concebidas con el propósito de despertar respuestas estéticas del tipo que Kant caracteriza en la teoría de la belleza (libre)⁹¹. Por ejemplo, alguien que se vea atrapado por este modo de pensar, podría imaginar que una obra de arte, por definición, es un tipo de cosa que nos separa de los asuntos prácticos.

Este tipo de extrapolación de la teoría de la belleza de Kant es un error, pero un error que subyace en la tradición filosófica, y que tal vez empieza con Schopenhauer.

⁸⁸ Immanuel Kant, *Critic of Judgement*, trad. por Werner S. Pluhar, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1987. [Trad. cast.: *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.]

⁸⁹ Véase más información sobre este punto en Noël Carroll, «Beauty and the Genealogy of Art Theory», *Philosophical Forum*, 22/4, 1991.

⁹⁰ Como ejemplo de tal teoría, véase Monroe Beardsley, «An Aesthetic Definition of Art» en *What is Art?*, Nueva York, Haven Publications, Inc., 1983, pp. 15-32.

⁹¹ Para Kant, la teoría de la belleza libre no es una teoría del arte y, sin embargo, yo afirmo que muchos teóricos posteriores, incluidos los mencionados en este capítulo, han tratado de convertirla en tal, al suponer que la función de una auténtica obra de arte consiste en engendrar la experiencia de la belleza libre (o de partes de ella) en el público.

ERRORES
→ mala comprensión de Kant

El resultado de este error en la teorización del arte es que, en la medida en que los filósofos tratan de comprender el arte de masas en los términos de teorías que han tergiversado la teoría de la belleza de Kant, están destinados a interpretar mal, a ignorar y/o a ser hostiles al arte de masas por el hecho de emplear una estructura conceptual por completo extraña a la tarea. Están, tal vez sin saberlo, tratando de imponer una estructura para el análisis de la belleza libre en la discusión sobre la naturaleza del arte de masas. En lo que sigue, trataré de mostrar cómo muchas premisas fundamentales de los argumentos de Greenberg, Collingwood, MacDonald y Adorno derivan de una mala comprensión de Kant, mientras que, al mismo tiempo, trataré de indicar por qué una mala interpretación compromete en profundidad todo intento de entender filosóficamente el arte de masas desde el principio.

HIPÓTESIS

Mi hipótesis central es que gran parte de la resistencia filosófica al arte de masas que hemos discutido es el resultado de la aplicación errónea de los términos de la teoría de la belleza libre de Kant. Equipados con tal estructura conceptual, los teóricos no ven el modo de considerar el arte de masas como arte auténtico, o, como suele ocurrir, el teórico como MacDonald, Greenberg, Collingwood, Adorno o Horkheimer, ve el arte de masas como una forma de arte esencialmente extravagante, tal vez degradada, pero, en todo caso, sucedánea.

H2

Esta hipótesis central, a su vez, presupone otra hipótesis que he defendido por extenso en otro lugar: que una de las principales tendencias en la evolución de la moderna filosofía del arte ha implicado la transformación equivocada de la teoría de la belleza libre de Kant en una teoría del arte⁹². Esta evolución ha distorsionado el desarrollo de la filosofía del arte de varios modos, incluida la predisposición al formalismo.

Lo que me gustaría hacer, en lo que queda de este capítulo, es indicar los modos en que la tergiversación de ciertos fragmentos de la teoría de la belleza libre de Kant ha distorsionado también la respuesta filosófica al arte de masas. Para fundamentar esta alegación, consideraré, una vez más, ciertos argumentos de Greenberg, Collingwood, MacDonald, Adorno y Horkheimer. Pero ahora me preocuparé menos por la verdad de tales argumentos, puesto que ya la he cuestionado en las secciones anteriores, y me centraré en el modo en que las premisas centrales de estos teóricos implican una tergiversación de la teoría de la belleza libre de Kant. Con todo, antes de discutir el kantismo latente en tales teorías, es útil recordar brevemente la teoría kantiana de la belleza de la que dependen.

KANT

Como ya he indicado, la teoría de Kant, al margen del arte de masas, no es una teoría del arte. El problema en que se ocupa Kant en la «Analítica de lo bello» es el análisis de los juicios de la belleza libre (en lugar de «adherente»), por ejemplo, de los juicios de cosas como el atardecer, juicios que tienen la forma de «Este atardecer es bello». Kant quiere ofrecer una explicación del modo en que tales juicios pueden ser universales y necesarios aun cuando estén basados sólo en el sentimiento subjetivo del placer que experimentamos al ver algo como una asombrosa puesta de sol. En otras palabras, quiere explicar cómo, con la única base de la experiencia subjetiva, puedo esperar justificadamente que cualquiera asienta a mi juicio de «Este atardecer es hermoso».

⁹² Noël Carroll, «Beauty and the Genealogy of Art Theory», *Philosophical Forum*, 22/4, 1991.

A este propósito, Kant desarrolla una elaborada teoría de los auténticos juicios de gusto. Enunciada esquemáticamente, dice así: respecto a los juicios de la belleza libre, «X es bello» es un auténtico juicio de gusto (o, sencillamente un juicio estético), si y sólo si es un juicio subjetivo (1), desinteresado (2), universal (3), necesario (4) y singular (5), respecto al placer contemplativo (6) que cada uno debería extraer del juego libre de la imaginación y el entendimiento (7) en relación con las formas de la finalidad (8).

La gente se pasa la vida tratando de desenredar esta teoría. Es claro que yo no puedo ofrecer aquí una explicación en profundidad. Permítaseme, no obstante, hacer una serie de observaciones que resultarán relevantes en la discusión sobre el arte de masas.

Los juicios estéticos pueden ser universales, es decir, exigir el asentimiento de todos, según Kant, porque, aunque estén basados sólo en la experiencia subjetiva, se hacen sobre la base de lo que tenemos en común con todos los demás, a saber: la facultad cognitiva e imaginativa con ánimo desinteresado. Se considera que el hecho de que nuestro ánimo sea desinteresado –al margen de las consecuencias prácticas, ventajas, desventajas y contenido del objeto de atención–, es un factor aparte del interés por el objeto que nos hace juzgarlo de manera diferente. El juicio se hace sobre la base de lo que todos tenemos en común –la facultad cognitiva y perceptiva, el entendimiento y la imaginación– sin la interferencia del interés idiosincrásico (como la utilidad práctica o política, la perspectiva de ganancia personal, etc.) que podría desvirtuarlo.

El blanco de nuestra atención es la forma –como el dibujo de un copo de nieve– antes que el contenido. La idea es que las facultades comunes, tales como el conocimiento y la percepción, el entendimiento y la imaginación, dirigidas a las formas, al margen del contenido, con ánimo desinteresado, me proporcionarán el mismo sentimiento que cualquiera tendría si usara sus facultades básicas sin el obstáculo de las particularidades individuales del interés y el contenido. En ausencia del interés y el contenido, *ex hypothesi*, las facultades humanas comunes obrarán de igual modo. Si estoy seguro de tener un ánimo desinteresado, que es lo más probable en el caso de que mi respuesta tenga una forma pura, no tematizada, entonces estoy justificado al pensar que cualquiera que posea las mismas facultades básicas será estimulado, como yo, por un dato relevante. Si a mí me agrada, entonces también deberá agradaarle a cualquiera. Por esto, Kant cree que estoy justificado al exigir el asentimiento de todos cuando digo «Este atardecer es bello», ya que el juicio es desinteresado y se refiere al placer que surge del libre juego de la imaginación y el entendimiento.

No comentaré la teoría de Kant excepto para decir que no es por completo extravagante cuando aquello en que se piensa es, por ejemplo, en la respuesta al color de las hojas en otoño. Sin embargo, varios elementos de la teoría han sido extrapolados en las teorías del arte. Muchos teóricos creen que la obra de arte es la que nos lleva a un ánimo desinteresado, la que nos libera de la preocupación por los asuntos y propósitos prácticos; y ciertos teóricos han transformado la idea kantiana del desinterés en la idea de que la obra de arte es autónoma, es decir, independiente de ulteriores fines cognitivos y/o utilitarios. Estas dos ideas, desde luego, pueden relacionarse al sugerir que la ausencia de aspectos utilitarios del objeto conduce a una respuesta desinteresada.

Tal interpretación parece recibir también cierto apoyo correlativo del énfasis que la teoría pone en la naturaleza del objeto del juicio estético, en las llamadas formas de la finalidad (de la finalidad sin fin). Según Kant, el sentido de la belleza se despierta por el sentido de la finalidad de un objeto –su apariencia de fin–, antes que por el fin real por el que el objeto podría haberse concebido.

Por ejemplo, cuando apreciamos el aspecto de un pájaro, contemplamos su configuración como si fuera final o diseñada, al margen del hecho de que no fue diseñada y de que podemos no conocer el fin al que sirve. La noción de finalidad, a su vez, ha sido transformada por los teóricos del arte en la suposición de que el arte no tiene un propósito ulterior o, para decirlo en jerga, que es autónomo.

Un rasgo de esta teoría de la belleza que aún no he señalado, pero que resulta central para las teorías del arte que han sido construidas (o impuestas, a mi juicio) sobre la base de la especulación sobre la belleza de Kant, es que el juicio estético es singular. Lo que Kant quiere decir con esto es que cuando decimos «X es bello» no estamos aplicando un concepto determinado al objeto de nuestra atención. No hay fórmulas o criterios para la belleza. Sólo podemos decir que algo es bello al mirarlo. Si miramos y, en consecuencia, sentimos un placer desinteresado, debido al libre juego de la imaginación y el entendimiento, entonces es bello. Según esto, se supone que no hay reglas generales para lo que es bello. La prueba del budín consiste en probarlo. Si decimos que algo es bello, tal juicio se apoya en una experiencia única, placentera, y no se deduce de una regla general.

Si se extrapola la teoría de la belleza libre a la teoría del arte, este aspecto de la teoría de Kant se convierte en la idea de que no hay reglas o fórmulas en el arte. Cada obra de arte, como cada cosa bella, es única. No se puede subsumir en un concepto, como no se puede subsumir en un propósito. Según la propia teoría kantiana del genio como originalidad ejemplar⁹³, el teórico estético del arte siente la tentación de afirmar que el arte propiamente dicho debe ser único y original y forjarse una regla propia, antes que verse atado por reglas, propósitos o conceptos determinados. No hace falta decir que una teoría como ésta, tan inclinada a la originalidad, no puede simpatizar con la estrategia formularia del arte de masas.

Por último, para nuestro propósito, según Kant, la respuesta que damos a un objeto que provoca un juicio estético es notablemente activa y libre. Es libre porque no está influida por los intereses ni constreñida por determinados conceptos y/o propósitos; también lo es porque no está conducida por deseos utilitarios. Es contemplativa porque es abierta y lúdica. En efecto, la noción de Kant del libre juego de las facultades es, probablemente, el origen de la teoría del arte como juego, de Schiller en adelante. Se trata del libre juego cognitivo y perceptivo, que implica la operación de la imaginación y el entendimiento, por así decirlo, de un modo exploratorio. Esto conlleva el ejercicio activo de las facultades mentales. El juicio de la belleza no se forja de manera pasiva. Es participativo y está comprometido intelectualmente.

Transformar este rasgo del juicio estético en una capacidad de la obra de arte supone aseverar que el auténtico objeto de arte se concibe de tal modo que promueve la participación contemplativa e intelectualmente comprometida. Según la estricta idea formalista, esto puede interpretarse advirtiendo los detalles y la interre-

⁹³ Kant, *Crítica del Juicio*, Libro II, § 49.

lación entre las partes de la obra; pero también podría extenderse fácilmente a la idea de que la obra ha sido concebida para comprometer activamente al público en la creación de significados, inferencias e interpretaciones.

De nuevo hay que decir que Kant no nos ofrece una teoría del arte. Trata de analizar juicios estéticos, en particular con la intención de explicar como podrían ser al mismo tiempo universales y subjetivos. Sin embargo, al intentar tal explicación desarrolla una idea de lo estético que se convierte gradualmente en la fuente de varias teorías del arte. El modo general en que se idearon tales teorías implica una nueva concepción de ciertos rasgos de la afirmación estética de Kant, como el desinterés o el activo juego cognitivo, en el sentido del resultado intencionado de una capacidad que el arte genuino había de promover.

Provistos de teorías como éstas, que tienden a considerar fragmentos distorsionados de la teoría estética kantiana, los teóricos que han tratado del arte de masas del siglo veinte han concluido que este viola su concepción del arte, ya que no es desinteresado o autónomo al modo en que suponen que debería serlo, ni promueve la contemplación activa, ni es independiente del deseo. Kant, desde luego, no es responsable del mal uso de su teoría; los responsables son los teóricos Greenberg, Collingwood, MacDonald, Adorno y Horkheimer.

Son muy acentuados los residuos de Kant en la teoría del arte de Greenberg. Su suposición más llamativa –que la naturaleza del arte es reflexiva, que concierne al arte la crítica de las condiciones que hacen posible las formas del arte, como la pintura y la escultura– es, obviamente, un supuesto kantiano en la forma, aunque no en el contenido. Este supuesto, desde luego, parece deber más a la epistemología que a la estética kantiana. Sin embargo, los elementos estéticos kantianos, en una variación distorsionada, hacen su aparición en premisas subsidiarias de la teoría de Greenberg, en especial en su discusión del arte de masas. Dos nociones que destacan son la autonomía o desinterés del objeto de arte genuino y la disposición activa del espectador en el público.

En contraposición al arte de masas o *kitsch*, Greenberg mantiene que la vanguardia es el representante del arte genuino. Una razón por la que el arte vanguardista es capaz de desempeñar este rol es que es abstracto, antes que representacional. Esto, según Greenberg, constituye una renuncia al «mundo de la experiencia común extrovertida». La noción de Greenberg –que halla eco en otros adversarios formalistas del arte de masas, como Ortega y Gasset⁹⁴ y Clive Bell⁹⁵–, de que el arte de masas no representacional separa la obra de la experiencia ordinaria, parece servir como código a la convicción de que el arte genuino es desinteresado, está separado del mundo de los asuntos prácticos y es, por tanto, autónomo.

El razonamiento no resulta sólido, pero es ilustrativo. Greenberg trata de afirmar que el arte abstracto y vanguardista, en virtud de sus exploraciones no representacionales, está literalmente divorciado de la realidad diaria, mientras sugiere que el arte –como el arte de masas– que trafica con la representación está atascado en lo diario, es decir, en los asuntos, intereses, deseos y propósitos prácticos. Pero la representación no supone una preocupación por la realidad diaria o práctica, del mismo

⁹⁴ José Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Austral, 1925.

⁹⁵ Clive Bell, *Art*, Nueva York, Capricorn Books, 1958.

modo que la ausencia de representación no supone desinterés. Greenberg invoca la autoridad de Kant al enfatizar la importancia del desinterés, pero luego trata de situar la noción de desinterés en una homología que no resulta plausible: desinterés/no representación, interés/representación. Esta homología, aparte de ser una generalización imposible de manejar, contradice a Kant, ya que en principio no hay razón por la que el espectador no pueda, según el esquema kantiano, tener una respuesta desinteresada, estética, ante una representación, como la acuarela de un paisaje.

Al hablar de *respuesta* desinteresada aparece otro problema del uso del idioma kantiano de Greenberg; porque, en el esquema de Kant, lo que resulta desinteresado es la respuesta al objeto, no el objeto mismo. A lo largo de la historia, los teóricos —no sólo Greenberg— transfieren la noción de desinterés del espectador al objeto del arte⁹⁶. Esta distorsión de la teoría estética kantiana supone una diferencia importante. Si concebimos el desinterés como la atención del espectador hacia un objeto por sí mismo, no hay razón para sospechar que un espectador del arte de masas no sea desinteresado, que no esté atendiendo a la obra de arte por sí misma, sino por una ganancia personal o por el propósito de medrar en su credo moral, político o financiero. El interés del objeto no impide que se trate de una ocasión para la atención desinteresada, o que el placer que se deriva de él tenga otro fin que el goce de atender al objeto como un fin en sí mismo.

No es mi intención aceptar la noción de interés definida por Kant. De hecho, en cierto modo, no comparto el concepto de desinterés. Sin embargo, la cuestión que deseo plantear aquí es lógica. Si suponemos la noción de desinterés por la causa del argumento y advertimos que el origen de la supuesta afirmación de desinterés es el público, no el objeto que da pie a la afirmación, entonces creo que resulta claro que no hay razón para creer que el espectador de una obra de arte de masas no pueda obtener el llamado placer desinteresado de una obra de arte de masas.

Podría preguntarse a un entusiasta de *Expediente X*: «¿Por qué te gusta el episodio titulado *Hielo?*». «Porque es divertido», podría responder. Si insistiera y le preguntase «¿Divertido con qué fin?», entonces no se puede negar que puede responder, de manera inteligible: «Con ninguno; verlo es agradable por sí mismo». Por tanto, si se admite que las cosas pueden ser valiosas por sí mismas (cuestión controvertida, sobre la que a menudo me declaro escéptico), entonces, sin embargo, no parece haber razón, *pace* Greenberg y Adorno, para negar que la afirmación puede ser una respuesta apropiada al arte de masas. Aunque Greenberg invoca la autoridad de la noción kantiana de desinterés en su argumento, ha pervertido la idea de Kant al usarla para promover el arte vanguardista y devaluar el arte de masas.

Podría responderse a la acusación que el hecho de que Greenberg haya cambiado el objeto del desinterés no es importante, si lo que dice es cierto. No me parece, no obstante, que lo que Greenberg afirma pueda rescatarse así. Por una parte, la correlación que establece entre obras de arte vanguardistas desinteresadas *versus* obras de arte de masas interesadas parece históricamente falsa, cuando se tienen en cuenta las obras del constructivismo soviético (obras vanguardistas políticamente interesadas); por otra parte, Greenberg no ha advertido que incluso las obras que

⁹⁶ En la discusión hemos visto que también Adorno incurre en esto. Podrían añadirse a esta lista otros autores, como Schopenhauer en el siglo diecinueve y Peter Bürger en el veinte.

considera interesadas pueden dar lugar a la respuesta desinteresada que atribuye al valor genuino de la cultura, socavando las conclusiones que formula contra el arte de masas y el *kitsch*.

Greenberg, como Adorno, usa lo que cree arte genuino para contar una alegoría sobre cómo el arte genuino, convertido por hipóstasis en agente histórico, resiste el crecimiento del valor mercantil. El arte de masas, por otra parte, es cómplice de éste. No obstante, por varios motivos, desconfío de este tipo de alegoría histórica. En primer lugar, encubre demasiados hechos históricos. En segundo lugar, es difícil imaginar todo arte —todo arte auténtico— comprometido en un sencillo proyecto histórico, en especial en uno tan específico como la resistencia al valor utilitario. Me parece sentimental —un intento de convertir las obras de arte en objetos esencialmente buenos— creer que todo lo que llamamos legítimamente arte es redentor. No todo el arte genuino está dedicado a salvar el mundo, y la correlación arte/bueno y comercio/malo huele a racionalización por parte de artistas y teóricos que temen que su nivel social se vea amenazado por otros elementos de la cultura. Por último, hay buenas razones para creer que la historia no es una alegoría, sino que tales alegorías, llamadas a menudo «metanarrativas», nos informan más sobre los que las cuentan que sobre procesos históricos reales.

Junto al concepto de desinterés, Greenberg parece confiar en la noción kantiana de que la disposición activa del espectador es un ingrediente esencial en la respuesta estética genuina. A la concepción de Kant, sin embargo, Greenberg, como otros teóricos, añade que sólo las obras de arte que han sido concebidas para provocar tales respuestas son arte auténtico. Recordemos el contraste que establece entre Repin y Picasso. Creo que Greenberg revela aquí una versión revisionista de Kant, al identificar el valor del arte genuino con su capacidad de provocar una reflexión en el espectador.

Apartándose de nuevo de Kant, Greenberg correlaciona el arte genuino con el arte difícil, por el motivo de que lo que es difícil provoca la disposición activa del espectador. Ya que el arte de masas o *kitsch* se disfruta sin esfuerzo, o con poco esfuerzo, Greenberg duda de su *status* como arte; dice que implica el «goce irreflexivo». Supone que incita a la recepción pasiva, mientras que la recepción que considera normativamente apropiada al arte genuino, tal vez según su comprensión de Kant, es activa.

La insistencia en la reflexión del espectador culto sobre la impresión inmediata que dejan los valores plásticos de las obras de arte, nos recuerda el énfasis kantiano en la contemplación a propósito de la respuesta estética. Es natural suponer que el reconocimiento del que habla Greenberg surge del juego de las facultades cognitiva y perceptiva del espectador cuando contempla la superficie del cuadro. Pero, según él, esta especie de interacción activa y contemplativa es imposible por definición en el caso del arte de masas y *kitsch*.

Sin embargo, si Kant creía que el juego libre de las facultades es un elemento constitutivo de la respuesta estética, Greenberg ha subido la apuesta en su análisis del arte genuino. El arte genuino, según explica, no sólo provoca la contemplación activa, sino que lo hace porque resulta difícil. El arte genuino es necesariamente difícil; la disposición participativa del espectador que ha de activar es exigente. Ésta es una expansión enérgica de un tema kantiano, que no sólo reclama el compromiso activo de nuestras facultades mentales, sino que lo reclama para hacer el trabajo duro.

Sin embargo, en Kant no hay sugerencia alguna de que el compromiso activo de las facultades implique esfuerzo, ni de que el objeto de la contemplación estética sea difícil. De hecho, más bien se trata de lo contrario. El paradigma de una respuesta estética podría ser la apreciación del cielo estrellado. Para Kant, hallarse en un estado estético es tan fácil como beber un vaso de agua y, además, resulta común a todos. En ningún caso sugiere que la auténtica respuesta estética exija esfuerzo, ni que su objeto sea difícil de asimilar. Greenberg ha puesto a trabajar la respuesta a los estímulos estéticos combinando una particular obsesión americana con la contemplación estética; pero no hay motivos teóricos para ello. La disposición activa del espectador que Kant tiene en mente cuando habla del juego de la imaginación y el entendimiento no ha de ser ardua. Así, no podría comprenderse que fuera un fracaso del arte de masas que, ya que no requiere esfuerzo, no comprometa, en consecuencia, la disposición activa del espectador.

La especial variación de Greenberg sobre el tema de la disposición activa del espectador deriva, de manera incuestionable y algo perversa, de una forzada y, por así decirlo, errónea aplicación de un principio central de la *Crítica del juicio*. No obstante, al comprender la respuesta activa del espectador en términos de esfuerzo y dificultad, Greenberg pierde de vista el modo en que Kant pensaba que el placer estético, arraigado en el libre juego de las facultades innatas, estaba disponible para todos, con escasa formación y, por lo general, sin esfuerzo; Kant no habría negado que una obra de arte pueda provocar placer estético sin esfuerzo. Ni tampoco nosotros, a menos que nos sintamos obligados, como Greenberg, a poner en escena la ética protestante del trabajo.

Es una cuestión empírica saber si el arte de masas incita o no a la disposición activa del espectador. Como he argumentado, hay muchos ejemplos de arte de masas, como *Ciudadano Kane*, que provocan una respuesta participativa antes que pasiva en la justa comprensión de tales conceptos. Sin embargo, al mismo tiempo, también es cierto, probablemente, que gran parte del arte de masas —con el que me refiero al arte popular concebido y producido para el consumo de masas y distribuido por los medios de comunicación de masas— se asimila sin esfuerzo. La función del arte de masas, seguramente, es resultar accesible al mayor público con el mínimo esfuerzo; pero esto no es incompatible con lo que Kant imaginaba como una respuesta estética activa. Así, la extrapolación de Greenberg de Kant es problemática en la medida en que no ofrece una defensa del emparejamiento erróneo de una teoría —que pertenecería a ciertas actividades artísticas, como el modernismo, y a la respuesta estética subsiguiente— con fenómenos radicalmente diferentes, como las obras de arte de masas.

En efecto, sospechamos que el error de Greenberg puede atribuirse a su adaptación de la noción kantiana de la disposición activa del espectador al propósito del modernismo vanguardista. El modernismo vanguardista puede implicar que la respuesta del espectador sea esforzada y que su actividad sea exigente, pero es exagerado suponer que la disposición activa del espectador sugerida por Kant sea de este tipo.

En resumen, el argumento de Greenberg contra el arte de masas depende, a mi juicio, de una suposición, derivada de Kant, de la condición central de la contemplación activa en el juicio estético. Pero hay, al menos, tres problemas que plantea el uso que hace Greenberg de la herencia kantiana. En primer lugar, no está claro que

su versión de la disposición activa del espectador se corresponda con la de Kant. En segundo lugar, a diferencia de Kant, parece hablar de la estructura que se requiere para provocar una respuesta activa, pero Kant habla de la cualidad de la experiencia del perceptor, no del objeto que la provoca. Sin duda, Kant habría aborrecido toda generalización sobre la estructura de tales objetos, ya que ello supondría la posibilidad de generalizar (y, por tanto, de emitir reglas) sobre el estímulo que provoca la experiencia de la belleza libre; y, por último, aun cuando Greenberg pudiera, que no puede, presentar una teoría kantiana del modernismo, no hay razón para pensar que tal teoría fuera relevante en el terreno del arte de masas.

La única base disponible para defender la idea de Greenberg del arte genuino, una vez se le retira la autoridad de Kant, parece ser la suposición de que el arte que requiere esfuerzo es *prima facie* mejor que el arte que no lo requiere. Pero esto es falso. Tal vez el arte arduo no sea mejor. El arte fácil puede ser superior al arte intencionadamente difícil. La afirmación de que el arte en el que hay que esforzarse es el mejor arte puede ser, para algunos, como un reclamo moralmente edificante, pero no considero que sea prometedor establecer que la cualidad del arte varía en proporción a su dificultad.

En esta discusión con Greenberg, creo que resulta evidente que sólo confía en extrapolar, tal vez sin saberlo, fragmentos de la teoría estética de Kant. No moviliza el todo arquitectónico, sino sólo ciertas partes, las cuales, en realidad, distorsiona. De manera similar, Collingwood, MacDonald, Adorno y Horkheimer despliegan también sólo elementos escogidos de lo que puede entenderse como una teoría kantiana para desestimar el arte de masas.

Collingwood ha lanzado una serie de acusaciones contra el arte de masas. Por una parte, se preocupa por que el arte de masas pueda desviar energías que se gastan de manera más apropiada en la vida real⁹⁷, recordando tal vez el espíritu, si no la letra, de las críticas del teatro de Agustín y Rousseau⁹⁸; en referencia al cine y la radio, Collingwood teme que el arte de entretenimiento en tiempo de ocio se convierta en la versión moderna de *panem et circenses*⁹⁹, y recicla una de las preocupaciones más recurrentes sobre la cultura de masas de la tradición occidental¹⁰⁰. Sin embargo, la afirmación central de Collingwood contra el arte de masas parece apoyarse en ciertas influencias no reconocidas y derivadas de Kant.

El elemento de la teoría de la belleza de Kant más relevante, tanto para Collingwood como para MacDonald, es la noción de que no hay reglas para engendrar la experiencia estética. Según Collingwood (y MacDonald), esta idea resulta en una concepción de la obra de arte como singular, que no se subsume en un concepto determinado y crea su propia ley estética, antes que acatar otras leyes o fórmulas fijas. Tal prejuicio le lleva a aislar el oficio del arte auténtico y, en consecuencia, a desestimar el arte de masas como pseudoarte; porque el arte de entretenimiento, en

⁹⁷ Collingwood, *Principles of Art*, p. 99.

⁹⁸ Véanse San Agustín, *Confesiones*, t. 2, obra completa, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999; y Jean-Jacques Rousseau, «De inégalité» en *Oeuvres complètes*, vol. III, editado por Bernard Gagnebin y Marcel Raymon, París, 1964, p. 216.

⁹⁹ Collingwood, *Principles of Art*, p. 102.

¹⁰⁰ Para una historia de este motivo en nuestra cultura, véase Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1983.

la medida en que se estructura como un plan predeterminado, como las fórmulas, se subsume en un concepto determinado (por ejemplo, el *thriller*) con un propósito determinado (por ejemplo, el «sobresalto»). La distinción de Collingwood entre arte y oficio es, en realidad, un disfraz para expresar la intuición kantiana de que las obras de arte son únicas; y cuando se acepta tal intuición, el arte de masas, que se inclina a lo formulario, sólo parece extravagante o pseudoarte.

Aquí, sin embargo, es importante indicar lo extraño que resulta a la inspiración kantiana este modo de pensar. He insistido en que la teoría de Kant concierne a la experiencia de la belleza libre. La belleza libre implica la aprehensión de un estímulo, como el de la hierba ondulante, que no se subsume en un concepto. Sin embargo, éste no es el la única experiencia de la belleza que Kant sanciona; también está la belleza adherente. Una experiencia de la belleza dependiente tiene lugar cuando reconocemos que algo lleva a cabo plenamente su concepto. Las imágenes, por ejemplo, se conciben para parecerse a su referente y, cuando encontramos un cuadro que muestra su referente con sorprendente similitud, lo juzgamos bello, en el sentido de la belleza adherente, porque satisface el concepto de representación pictórica en grado excepcional. El juicio de la belleza adherente se refiere a un concepto. El juicio de que esto y aquello es bueno por su especie es un juicio de este tipo. Kant consiente en que los conceptos y las reglas tienen importancia cuando se hacen ciertos juicios de belleza.

Kant arguye también que hay juicios de belleza libre –juicios sin conceptos–, junto a los juicios de belleza adherente. Los juicios de la belleza natural son a menudo de este tipo, ya que algo como un hermoso atardecer no pertenece a un género. En tal caso, sólo tenemos que seguir a nuestro placer desinteresado. Sin embargo, Kant no supone que el juicio de belleza adherente sea defectuoso; sólo es diferente del juicio de belleza libre.

Parece razonable decir que Kant pensaba que muchos de los típicos juicios que hacemos sobre las obras de arte suponen juicios de belleza adherente, ajustados al tipo o género al que pertenece. Kant no cree que, si experimentamos algo a la luz de la belleza adherente, el objeto en cuestión no será arte. De hecho, cree que, respecto a las obras de arte, tenemos, por lo general, una experiencia según el género al que pertenecen y los conceptos apropiados a tal género. Kant no se aferra al eslogan: «Arte sí, fórmula no» y no hace de la experiencia de la belleza libre la prueba de tor nasal del arte. Piensa que, en ciertos aspectos, una obra puede permitir una experiencia de la belleza libre, –por ejemplo, por el juego de la línea y el color–, pero la misma obra puede también valorarse según su género y concepto, es decir, según la noción de la belleza adherente.

Así, la apropiación de Collingwood (y MacDonald) de las ideas de Kant implica varios errores. En primer lugar, aplican la teoría de la belleza libre como criterio del *status* del arte. Kant no tiene nada que decir explícitamente sobre un modo u otro, pero, probablemente, no simpatizaría con la idea, ya que considera que las obras de arte de géneros específicos tienen conceptos y pueden ser apreciadas en virtud de la satisfacción de tales conceptos (en virtud de la belleza adherente). En segundo lugar, cuando Kant habla de la belleza libre, se refiere al juicio de quien la percibe, no al objeto. Dice que, en el caso de la belleza libre, el preceptor no usa una regla en la que pueda subsumir su juicio. Esto no añade nada a si el objeto fue creado por medio de una regla. Y en tercer lugar, Kant está de acuerdo en que hay géne-

ros y fórmulas artísticas y, por tanto, no excluiría a una obra del potencial *status* del arte por el hecho de que pertenezca a un género con fórmulas y reglas. Sobre la base de la teoría que nos ha legado, no negaría el *status* de arte a las obras de arte de masas porque sean formularias. Collingwood y MacDonald sí lo hacen, pero sólo por la distorsión de la herencia kantiana.

Collingwood también invoca implícitamente a Kant al catalogar el arte de masas como utilitario, como MacDonald, al condenarlo por ser una mercancía. Aquí, la noción kantiana del desinterés es la autoridad relevante. En apariencia, si la obra de arte es utilitaria, entonces posee cierto valor extrínseco, mientras que la noción de desinterés indica lo que valoramos como objeto legítimo de la contemplación estética, intrínsecamente o por sí mismo. No obstante, se dice que el objeto del arte de masas no se valora por sí mismo, sino por el entretenimiento o beneficio. Sin embargo, como hemos visto, aquí hay un *non sequitur*, ya que es incoherente suponer que una obra que ha sido hecha con un propósito utilitario no pueda comprenderse y apreciarse por sí misma.

Collingwood también comparte con Greenberg la preocupación por que los productos de arte de masas evocan una disposición del espectador estéticamente pasiva antes que activa. Esto es evidente en su invocación del modelo de estímulo/respuesta al describir nuestra respuesta al arte de entretenimiento. Escribe que «el gramófono, el cine y la radio son útiles como vehículos de entretenimiento o de propaganda, porque la función del público es aquí *sólo receptiva* y no concreativa»¹⁰¹. Según Collingwood, no sólo debería considerarse el arte de masas como pseudoarte por ser un oficio formulario con propósito utilitario, sino también porque no engendra el tipo de creatividad de la respuesta estética a la que la idea kantiana adjudica supuestamente tal premio. Sin embargo, puede ser que su estimación de aquello que implica una creatividad relevante, como en el caso de Greenberg, hinche en exceso las ideas de Kant sobre la creatividad.

Como en Greenberg, de nuevo, la teoría de Collingwood está al servicio de una forma de arte vanguardista, modernista. Su teoría está concebida para acomodarse a lo que hay de especial en la poética de Pound, Stein y Joyce. Tal vez esto proporciona un motivo oculto en la base de su expansión de la noción kantiana de libre juego, en la suposición de que la apreciación estética implica una respuesta notablemente creativa a un desafío artístico (como la obra de arte modernista). Collingwood convierte la respuesta estética kantiana en la respuesta preferida a la obra de arte modernista, como parte esencial de su defensa implícita de la poética vanguardista.

Collingwood revela también su compromiso con la estética modernista en el aborrecimiento de lo formulario, ya que el ideal del modernismo es que la obra constituya un género por sí misma y sea en todos los aspectos un logro sin precedentes. El artista vanguardista aspira a lograr algo completamente original. Su rechazo de lo formulario es una variación del imperativo modernista de la «novedad».

Como Collingwood, Adorno, otro ardiente defensor del arte vanguardista, se opone a la naturaleza formularia y repetitiva del arte de masas. En efecto, caracteriza metafóricamente a los creadores del arte de masas como la «industria cultural». Lo que para el primero era oficio ha experimentado una automatización. Los objetos

¹⁰¹ Collingwood, *Principles of Art*, p. 323.

del arte de masas se manufacturan según un plan¹⁰². Tales objetos son eternamente los mismos¹⁰³. Esto ofende el prejuicio «kantiano» de Adorno en nombre de lo único y singular. Escribe: «La cultura es la protesta perenne de lo particular contra lo general»¹⁰⁴. El argumento central de Adorno contra el arte de masas deriva de la noción de innegable inspiración kantiana de que el arte genuino es autónomo o, al menos, aspira con valor la meta de la autonomía y la libertad. Su concepción de la autonomía o la libertad del arte, a mi juicio, incluye dos elementos que pueden atribuirse a distorsiones mediadoras de Kant.

Hay dos lugares en que la noción de libertad participa en la caracterización de Kant del juicio estético. Se supone que tal juicio es desinteresado y está exento de propósitos prácticos y racionales. Cuando se convierte la teoría de Kant en una teoría del arte, esta noción se transforma en la idea de que el reino del arte está separado de los otros reinos de la actividad humana, incluidos el práctico, el social, el utilitario y el cognitivo. El reino estético está exento de intereses.

El segundo lugar en que la libertad participa en el cuadro de Kant de la apreciación estética es la caracterización del libre juego de las facultades en respuesta a los estímulos bellos. Cuando se transforma en una teoría del arte, esto se convierte en la expectativa de que la obra de arte despertará este juego activo y libre.

Ambos temas kantianos cumplen un papel en esta caracterización del arte autónomo y en su correlativo desprecio del arte de masas. El arte es autónomo, en primer lugar, en la medida en que «se disocia de la realidad empírica y del complejo funcional que es la sociedad»¹⁰⁵. En efecto, para Adorno, el arte no se disocia de la sociedad, sino que, de manera específica, resiste a la sociedad¹⁰⁶. Política la cuestión lógica que Kant trataba de establecer en la supuesta distinción entre el reino estético y el práctico.

Aunque Adorno critica a Kant explícitamente en detalles de su concepción del desinterés¹⁰⁷, sin embargo, su ideal de arte autónomo depende de él en gran medida. En concreto, es esta noción de arte autónomo la que le proporciona su crítica fundamental de la cultura industrial; porque los objetos del arte de masas están incrustados en el complejo funcional de la sociedad de manera diferente, aunque interrelacionada: son mercancías, ocupan el ocio de los consumidores, desarrollan el gusto de las masas, incluido el gusto por los ritmos rutinarios que se sincronizan con los ritmos del trabajo y, lo más importante, vuelven conformistas a los consumidores.

Esta última consecuencia del arte de masas, en efecto, nos devuelve al segundo sentido en que el arte de masas entra en conflicto con la autonomía. Según Kant, el juicio estético implica el libre juego de las facultades, libre juego que, como vimos, Schiller menciona como condición previa de la autonomía moral. El arte de masas, con su identidad formularia, desafía el libre juego y estandariza el gusto. Si el arte autónomo desempeña un papel en la evolución de los individuos autónomos, el arte

¹⁰² Adorno, «Culture Industry Reconsidered», p. 12.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴ Adorno, «Kultur und Verwaltung», en *Soziologische Schriften 1*, Frankfurt am Main, 1972, p. 128, según la traducción de Andreas Huyssen en *New German Critique*, 6, 1975, p. 6.

¹⁰⁵ Adorno, *Aesthetic Theory*, editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Nueva York, Routledge, 1984, p. 358. [Trad. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.]

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 320-2.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

de masas, al subvertir la respuesta estética libre a favor del gusto estandarizado, produce individuos conformistas, antes que autónomos y libres.

Sin embargo, como hemos observado, hay aquí un problema con la invocación del libre juego de las facultades. Kant piensa que, en el juicio de la belleza libre, respondemos con el libre juego de las facultades en el sentido de que el juicio particular no se subsume en conceptos generales. No obstante, tal juicio no es el principal modelo en la apreciación estética de obras de arte, la cual, según Kant (y la mayoría de nosotros) implica, por lo general, juzgar obras de cierto tipo o género y, por tanto, subsumir juicios particulares en conceptos. Ningún adversario del arte de masas explica por qué debe ser paradigmático el juicio de la belleza libre, antes que el de la belleza dependiente, en la respuesta estética a las obras de arte, incluidas tanto las obras del arte elevado como las del arte de masas; Adorno tampoco explica por qué —si el problema del arte de masas es que estimula el juicio de la belleza adherente, antes que el de la belleza libre— la concepción del juicio de la belleza adherente debe ser un impedimento en el desarrollo de individuos autónomos.

Adorno, y otros teóricos como él, pueden pensar que no hay necesidad de explicaciones porque Kant ya ha establecido la condición central del libre juego de la imaginación y el entendimiento en la respuesta estética a las obras de arte; pero ésta es sólo una mala interpretación del papel que desempeña este tipo de libertad en la teoría del gusto de Kant, y la personificación del desinterés estético en la eterna resistencia del arte a la sociedad va más allá del límite epistemológico de Kant, hasta la creación de una mitología del arte (¿modernista?).

Que Adorno pueda responder o no a la crítica de su apropiación de los temas de Kant no importa tanto a la cuestión que quiero plantear; a saber: que los sentidos entrelazados de la autonomía y la libertad que resultan fundamentales en su teoría del arte genuino y en su desprecio del arte de masas, son fragmentos, aunque distorsionados, de la teoría estética kantiana. Adorno ejemplifica una tendencia de otros filósofos críticos del arte de masas, como Greenberg, MacDonald y Collingwood. Cada uno usa diversos fragmentos de la teoría kantiana de la belleza libre para presuponer una teoría del arte auténtico. Cuando esta teoría, o partes de ella, se clasifican como una estructura para analizar el arte de masas, éste se considera problemático en virtud de su misma naturaleza: su tendencia a lo formulario, su compromiso con el entretenimiento, con determinados efectos y con un consumo fácil y accesible.

Una fuente principal, por tanto, de la resistencia de la filosofía al arte de masas ha sido el resultado de la tendencia en la estética occidental a interpretar mal el análisis de la belleza libre de Kant como una teoría del arte. Entre otras cosas, esta supuesta teoría identifica la experiencia de la belleza libre con la respuesta activa a un fenómeno por sí mismo. Para Kant, la respuesta estética es un asunto libre, espontáneo, cognitivamente comprometido, que evita toda regla y fórmula y aprecia los estímulos como únicos y particulares, al margen de la moralidad y la inclinación.

Kant escribía sobre la belleza, en especial sobre la apreciación de la belleza natural (como los cerezos en flor y el plumaje del pavo real). Pero lo que parece haber ocurrido en la estética europea posterior, es que la explicación de la belleza libre de Kant —por extraño que parezca, antes que su teoría de la belleza adherente— fue considerada como la propuesta de una teoría del arte y de la apreciación del arte. Esto,

de hecho, es irónico, ya que la explicación de Kant de la belleza adherente parecía ofrecer una explicación del arte tal como lo concebimos, mientras que la explicación de la belleza libre funciona mejor a la hora de seguir la pista a las típicas respuestas a la naturaleza.

La forma que la confusión adoptó sobre la herencia kantiana fue la de considerar las obras de arte como objetos e interpretaciones concebidos para causar una experiencia estética en el espectador, mientras que la experiencia estética, a su vez, se caracteriza al modo en que Kant caracteriza la experiencia de la belleza libre. La auténtica obra de arte se caracteriza por la capacidad de engendrar en el público una experiencia de apreciación activa y cognitiva, marcada por la libertad, respecto a objetos que no pueden subsumirse en fórmulas, reglas, conceptos o propósitos y que producen placer por sí mismos, al margen de factores morales o prácticos.

No me he extendido sobre lo inadecuado de esta teoría del arte. Deseo enfatizar que, si los filósofos del arte abrigan algo similar a una idea del arte auténtico —aunque sólo sea de manera subconsciente—, entonces no podrán aceptar el arte de masas en absoluto. Observarán con aparente justicia que el arte de masas es formulario; que, en ciertos aspectos pertinentes, la respuesta al arte de masas es fácil; que no es autónomo; que las obras de arte de masas no suelen sorprendernos por su carácter único y particular, y que el arte de masas no provoca necesariamente el kantiano libre juego de las facultades (en el sentido estricto y técnico del concepto), ni se aproxima a ningún otro reino de la libertad.

En consecuencia, equipados con esta mala comprensión de Kant y con las observaciones anteriores, el filósofo del arte es capaz de concluir que el arte de masas no es arte en absoluto. O el arte de masas cae fuera de la esfera del filósofo, o, si el arte de masas se convierte en objeto de la teoría, lo hace sólo en la medida en que el filósofo del arte se propone explicar por qué el arte de masas no es sino pseudoarte.

Mi conjetura histórica es que la tergiversación de la teoría de la belleza libre explica por qué tantos filósofos del arte —Collingwood, Adorno, Horkheimer, Greenberg, Ortega y Gasset, Bell, MacDonald y otros— han ignorado el arte de masas o lo han degradado al *status* de pseudoarte. Algunos de los autores mencionados dirían que se han apartado explícitamente de Kant en sus escritos. En respuesta a ello, afirmo que sus argumentos respecto al arte de masas revierten implícitamente en la tergiversación de la teoría de Kant que he esbozado. Que filósofos y teóricos de tradiciones tan diversas (de la fenomenología al marxismo) coincidan en el mismo error, no debería sorprendernos, ya que Kant es, probablemente, el último filósofo que las diversas tradiciones de la filosofía occidental tienen en común.

Si mi diagnóstico es correcto, entonces una fuente principal del amplio fracaso de la estética filosófica respecto al arte de masas implica la asunción frecuente de una estructura —llamémosla teoría kantiana sucedánea— que no sólo es una teoría del arte controvertida (diría que desacreditada), sino que, sobre todo, resulta categóricamente inhospitalaria con el arte de masas. La teoría kantiana sucedánea impide desde el principio la posibilidad de que el arte de masas sea arte y que, por tanto, se convierta en objeto de atención para la filosofía del arte. La teoría kantiana sucedánea, cuando trata del arte de masas, lleva un parche o anteojerías; carece de los recursos conceptuales para caracterizar la naturaleza del arte de masas tal como es, por-

que su estructura conceptual filosófica y subconsciente fue concebida para seguir la pista de otra cosa: la experiencia de la belleza libre.

Mi diagnóstico de la resistencia de la filosofía al arte de masas sugiere al menos una crítica adicional de la tradición filosófica que hemos examinado: que insiste en usar la herramienta equivocada al analizar el arte de masas. La teoría estética kantiana no era una teoría del arte, elevado o vulgar. Es, en primer lugar, una teoría de la belleza libre y de lo sublime, de la respuesta a las flores, a las cascadas y al cielo estrellado. La teoría estética kantiana tiene, sin duda, un número de aplicaciones limitado a ciertos aspectos de nuestro trato con el arte; y, como teoría de la belleza y de lo sublime tal vez resulta plausible en parte, aunque ha sido discutida calurosamente y puede ser falsa, aunque no insensata.

Al extrapolarse como teoría general del arte, se ha vuelto cada vez menos plausible, si bien resulta seductora, no obstante, para aquéllos que anhelan distinguir el arte de todo lo demás. La tergiversación de esta teoría o, por ser más exactos, de fragmentos de esta teoría, ha influido en la formación de varios movimientos artísticos que deben comprenderse, en parte, por la influencia que tal teoría ha tenido sobre ellos. Pero la teoría no basta para caracterizar el arte en general, por la razón obvia de que el arte, tal como lo conocemos, no está separado del resto de la sociedad.

Hay un tema secundario en el diagnóstico de la resistencia de la filosofía al arte de masas, ya que no sólo adversarios revisados en este capítulo se vinculan, tal vez de manera subconsciente, con fragmentos de la teoría estética kantiana, sino que todos ellos defienden también movimientos vanguardistas o modernistas. En efecto, combinan la estética modernista con fragmentos distorsionados de la teoría estética kantiana por la valoración del concepto de la disposición exigente y participativa del espectador. Así, han transformado los criterios de satisfacción modernista en un paradigma del arte auténtico. Autores como Greenberg, Collingwood y Adorno, colapsan o confunden deseos apropiados a la disposición modernista del espectador con la noción, menos ardua, de la disposición del espectador sugerida por Kant y ampliamente aceptada por la tradición. Con ello, adaptan (o distorsionan) a Kant con propósito modernista; en otras palabras, han adoquinado, tal vez de manera subconsciente, una teoría kantiana de la vanguardia que, a su vez, confunden con una teoría del arte auténtico. En consecuencia, se puede leer su ataque teórico al arte de masas como una reflexión de la política del arte mundial por la que los artistas vanguardistas y modernistas consideran la aparición del arte de masas como una amenaza a su propia existencia. Autores como Greenberg, MacDonald, Adorno y Horkheimer tratan de hacer desaparecer esta amenaza, por así decirlo, prohibiendo el arte de masas en el mundo del arte. Para conseguirlo, entretejen fragmentos de la teoría estética de Kant con diversas versiones de la teoría estética del arte. Por desgracia, fracasan como teorías universales del arte, tal vez porque se ocupan implícitamente en la valoración de la vanguardia modernista.

Además, si, por una parte, las teorías estéticas del arte derivadas de Kant no se adecuan al análisis del arte en general, por otra, son insensibles al hecho del arte de masas en particular. Rasgos definidores fundamentales del arte de masas, como que sus objetos han de resultar fácilmente accesibles, se convierten en defectos con la dispensación neokantiana (provanguardista). No obstante, tanto peor para el

neokantismo. Que no logre adecuarse a los hechos estéticos del arte de masas no es un motivo para prohibirlo¹⁰⁸.

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 masas¹⁰⁹.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ 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.

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 masas¹.

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 maestros². 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-

¹ 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.

² 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.