



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

TESIS DOCTORAL:

**LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA
ÉPOCA DE LA ESTETIZACIÓN DIFUSA:
SU TRAMA TEMPORAL, PAPEL
IDEOLÓGICO, CONSUMO Y
PERCEPCIÓN.**

Presentada por
STEFANO MORABITO
para optar al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
SIXTO JOSÉ CASTRO RODRÍGUEZ

Agradecimientos

Llegados al final de un trabajo que ha ocupado un puñado de años, es menester reconocer la ayuda y las aportaciones de cuantos han hecho posible que este trayecto llegara a su fin. Debo agradecer a Sixto Castro Rodríguez los consejos que me ha ofrecido en el desempeño de su dirección de la tesis, sin dejar de mencionar su disponibilidad en ayudarme a resolver una serie de dudas y cuestiones prácticas, que en ocasiones se me hicieron engorrosas debido a la distancia desde la que realicé gran parte del trabajo. Asimismo, la tesis que aquí se presenta no habría llegado a buen puerto sin la ayuda insustituible de María de los Ángeles Ferrer Plaza, quien leyó el trabajo según iba saliendo y me sugirió cambios y correcciones sin las cuales el texto que sigue delataría de manera sin duda aún más evidente lo defectuoso de mi redacción en castellano. Cabe agradecer, además, los consejos y la disponibilidad de Giuseppe Giordano, director del *Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne* de la Universidad de Messina, quien fue el responsable de la estancia en ese centro dispensándome toda facilidad para encontrar textos y recibir asesoría de otros docentes.

Los profesores Pedro González Arroyo-España y Enrique Cámara de Landa no me han hecho faltar en ningún momento su apoyo y sus consejos, tanto sobre cuestiones prácticas como debatiendo conmigo algunas cuestiones de fondo: su ayuda ha sido preciosa, más preciosa aún es su amistad.

Un agradecido recuerdo va dirigido, además, al resto de los profesores del Departamento de Filosofía de la Universidad de Valladolid. Con ellos estudié durante una etapa de mi carrera y, una vez licenciado en mi país de origen, en los cursos de doctorado. Mi vinculación con esta Universidad, que, de una manera u otra, dura desde hace dos décadas, se debe sin duda a los gratos recuerdos que me vinculan a sus profesores. Uno vuelve siempre –dice la canción– a los viejos sitios donde amó la vida. Valladolid es, para mí, uno de esos viejos sitios adonde siempre termino por volver.

Las imprecisiones y debilidades que seguramente el lector encontrará en las páginas siguientes son de achacarse al que escribe estas líneas de gratitud hacia quienes han hecho que esta tesis, además de defectos, pudiera tener alguna fortaleza.

Justo a los pocos meses de empezar la fase de redacción de esta tesis, estando yo en Valladolid, me llegó la noticia del fallecimiento de Vincenzo Curatola, mi antiguo profesor de Estética durante los primeros años de estudio universitario, y quien, además, dirigió mi trabajo de

fin de carrera. Esta tesis contiene algunas ideas y referencias a autores que se quedaron grabadas en mi memoria durante sus clases: está, por estos y mil otros motivos, dedicada a él.

Índice

Introducción	9
Introduzione [Italiano]	24
Capítulo 1	39
1.1. Una primera aproximación a la estetización y sus problemas	39
1.2. La moderna concentración de lo estético.....	48
1.3. La ambigüedad original del término “arte”. Y la desambiguación moderna	56
1.3.1. Larry Shiner: la gran división en el seno de la creatividad	58
1.3.2. Robin Collingwood y la definición de lo auténticamente artístico	61
1.4. Artesano vs. Artista.....	69
1.4.1. La oposición artesano-artista como metáfora para el moderno concepto de individualidad	76
1.5. El museo y la crítica y el marco del cuadro como dispositivos de “concentración” de lo estético	83
1.5.1. El museo.....	83
1.5.2. El marco del cuadro.....	93
Capítulo 2	106
2.1. La estética en el marco de la ideología.....	106
2.1.1. El ciudadano y el artista, dos figuras contradictorias de lo moderno.....	112
2.2. El carácter ambivalente de la ideología (estética).....	119
2.2.1. Lo estético como modelo de emancipación humana y sus límites	127
2.2.2. La dinámica de la modernidad viene de la mano de Heráclito: la lectura de Marshall Berman	132
2.3. Ideología y hegemonía.....	139
2.3.1. De la necesidad de un concepto plurívoco y matizado de ideología	139
2.3.2. Las seis caras de la ideología	142
2.3.3. No todo es ideología ni la ideología lo es todo	146
2.3.4. Ideología y praxis histórica: el punto de vista de Hobsbawm.....	149
2.3.5. Estética e ideología: un origen histórico común en el campo de los conceptos modernos.....	152

2.3.6. <i>El juicio estético kantiano: modelo para el funcionamiento de las proposiciones ideológicas</i>	155
2.4. <i>Estética y Cultura en la modernidad burguesa: ¿dos ámbitos casi solapados?</i>	163
2.4.1. <i>Gustavo Bueno: la Cultura como mito</i>	172
2.5. <i>¿Qué posibilidades para el cambio caben en lo cultural?</i>	177
2.5.1. <i>Falsedad epistémica, genética y funcional de las proposiciones ideológicas</i>	187
2.5.2. <i>El carácter “vacío” de las estructuras ideológicas</i>	192
2.6. <i>De la insuficiencia del concepto de ideología y su superación por el de hegemonía</i>	197
2.6.1. <i>¿Con qué medios se construye la hegemonía?</i>	204
2.7. <i>Tradiciones culturales (y artísticas) vivas, residuales, emergentes</i>	207
Capítulo 3	225
3.1. <i>Las nuevas y cambiantes relaciones entre arte y mundo</i>	225
3.2. <i>Las vanguardias: el arte como autonomía respecto al goce</i>	235
3.3. <i>Miseria y esplendor de la época de vanguardias</i>	250
Capítulo 4	271
4.1. <i>La problemática democratización de la cultura</i>	271
4.2. <i>Arte de masas, arte popular y sus intentos de reivindicación</i>	278
4.3. <i>El regreso a una estética de la experiencia</i>	291
4.4. <i>La vuelta a los sentidos: sensibilidad, apariencia y aparecer</i>	300
4.5. <i>La estética atmosférica de Gernot Böhme</i>	309
4.6. <i>Ventajas y límites de la “ampliación” de la estética</i>	316
Capítulo 5	323
5.1. <i>El irresistible objeto del deseo: en torno a la economía estética</i>	323
5.2. <i>La innovación estética en la producción masiva</i>	331
5.3. <i>Jean Baudrillard y la crítica de la economía política del signo</i>	336
5.4. <i>Diseño de entornos, trabajo estético y valor de escenificación</i>	346
5.5. <i>Temporalidad del juego y estética</i>	358
5.6. <i>Fundamentos evolutivos de las aptitudes estéticas. La aportación de la estética darwinista</i>	366
5.7. <i>El desarrollo de las aptitudes estéticas en el hombre: su origen en la selección sexual y sus reflejos sociales</i>	374
5.8. <i>La estética del exceso y la estética como exceso</i>	386
5.9. <i>Recapitulación</i>	393
5.9.1. <i>Ideología y evolución</i>	393
5.9.2. <i>Juego y evolución</i>	395

5.9.3. Vanguardias y evolución.....	399
Capítulo 6.....	409
6.1. El tiempo de “plenitud” en la estetización tardo capitalista y las contradicciones de la felicidad	409
Conclusiones.....	427
Conclusioni [Italiano].....	439
Bibliografía.....	452

Introducción

La tesis que queremos sostener es que existe una dimensión estética, uno de cuyos atractivos más relevantes es la peculiar vivencia del tiempo que nos brinda, y que la experiencia que se da en su marco no se produce únicamente en nuestro contacto con el arte, sino que opera en el consumo, el entretenimiento, los juegos y, más en general, puede aparecer en todo contexto de nuestro ámbito vital. La experiencia del arte, por lo tanto, sea en su vertiente de la creación sea en la de la recepción, sería sólo un ámbito o subconjunto de esa dimensión más general, aunque, probablemente, el más prestigioso, el que proporciona en ocasiones experiencias más intensas, y el más rico en posibilidades.

Sin embargo, hablar de la dimensión estética y de la experiencia del arte como subconjunto de la misma es, de alguna manera, insuficiente. Además, podría dar lugar a una confusión que es fruto precisamente de la asimilación de lo estético a lo artístico. A saber, la experiencia estética sería, en este caso, por lo menos como experiencia “legítima”, la que se realiza ante los objetos artísticos en cuanto conjunto de objetos selectos, separados cuidadosamente de los objetos triviales, y dotados de características distintivas y definidoras. Si llegáramos a poder afirmar que hay razones para considerar legítima también la experiencia de objetos no pertenecientes al arte elevado, este sería sin duda un avance y nos permitiría legitimar como experiencia estética la de una serie de objetos que efectivamente poseen determinadas propiedades de elaboración formal, y así describirla y comprenderla. Pese a ello, nuestra intención es la de obrar una distinción entre experiencia estética y arte que se apoye en el reconocimiento de que la primera consiste en una específica dimensión atencional, mientras que el segundo ámbito apela a una dimensión especial del hacer humano¹. Vista así, la experiencia estética puede darse, entonces, tanto en el contacto con los objetos y acontecimientos más comunes como en el trato con los objetos del arte: al enfocarse como un concepto relacional, no deriva de las cualidades ontológicas del objeto que la propicie.

¹ Lo anterior, naturalmente, no impide reconocer que determinadas elaboraciones “estéticas” hacen que ciertos objetos o acontecimientos propicien la activación de una modalidad atencional que llamaremos estética.

Entre las razones que nos han movido a buscar esta vía y a rastrear sus fundamentos en las reflexiones de distintos autores está sin duda la observación del conocido fenómeno de la estetización difusa, el enorme proceso de cosmética de lo existente, frente al cual, en una oposición aparentemente paradójica, la producción artística muestra, en cambio, una suerte de desdén hacia la belleza y se centra más bien en la provocación, en lo sorprendente y hasta en lo desagradable. Nuestro objetivo es argumentar la necesidad de desvincular la experiencia estética de las teorías del arte que se han sucedido, para así dar cuenta tanto del atractivo de lo artístico como del llamado fenómeno de la estetización difusa que caracteriza de manera crecientemente relevante nuestra experiencia contemporánea. Es precisamente este último fenómeno el que nos insta a replantear la vinculación biunívoca entre experiencia estética y arte elevado, que fue el resultado de un riguroso proceso de selección cuyo efecto fue el de expulsar del ámbito de lo legítimo una gran cantidad de objetos, procedimientos y comportamientos que no podían ajustarse al concepto de arte que se fraguó especialmente a partir del siglo diecinueve.

El hecho de que todo un dominio de objetos y acontecimientos quedase fuera del ámbito de legitimidad, pese a representar sin duda ocasiones para lo que, en términos del lenguaje ordinario, se define como una experiencia estética, ha representado el impulso inicial para intentar “rescatar” fenómenos como el arte de masas, el sistema de los objetos crecientemente estetizado, etc., con el fin de comprenderlos más allá de las apresuradas sentencias condenatorias que se les dirigió y que, en extrema síntesis, se fundaban en la separación ontológica entre arte y no arte, en que el primero de estos dos polos monopolizaba todos los atributos del valor. Sin embargo, este impulso inicial nos ha llevado a ir más allá de ese primer objetivo, para postular la experiencia estética como una experiencia fundamental dotada de una profunda raigambre antropológica y que no tiene su origen en las características de los objetos, sino que es eminentemente relacional. Se trata, según un estudio de Schaeffer que acaba de traducirse al español, y cuyos resultados compartimos, no de una experiencia “especial”, separada tajantemente de nuestra experiencia común, sino de una modulación específica de esta última, imbricada con la atencionalidad, con aspectos cognitivos, emotivos y hedonísticos, por lo que “todo, absolutamente todo es susceptible de ser investido estéticamente [...] mediante la inflexión específica de la atención”².

Como es notorio, sostener la hipótesis de la existencia de una experiencia estética entendida como fenómeno relacional no cuenta con el favor de la corriente mayoritaria en el campo de la estética filosófica, aunque, como se verá a lo largo del estudio que presentamos, en las últimas

² J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, La marca editora, Buenos Aires, 2018, p. 33. Para la explicación del concepto de “experiencia” con sus distintos matices, véanse, en la misma obra, las pp. 28-33 y, en cuanto a las características del concepto de “estética” empleado por Schaeffer, las pp. 33-37.

décadas se han multiplicado las obras que apuntan en esta dirección y se registra asimismo un nuevo interés ante obras menos recientes que, en su momento, no tuvieron muchos seguidores, como puede ser el caso de las reflexiones estéticas de Dewey. Esto se debe a que, históricamente, la propia disciplina de la Estética se vio pronto vinculada con la Teoría del arte, llegando estos dos ámbitos a solaparse y a coincidir. Es más, la teoría del arte a la que quedó vinculada la experiencia estética se centraba en el concepto de *autonomía* que, en la práctica, acabó definiendo un conjunto selecto de objetos, cerrado en sí mismo y separado de los objetos propios de la vida ordinaria.

Hemos considerado necesario, por tanto, empezar por reconstruir la trayectoria de la emergencia de lo estético, con el fin de someter a debate su vinculación exclusiva con los dominios del arte elevado, lo que constituye el contenido del primer capítulo de esta tesis. Una primera reflexión ha vertido en torno al reconocimiento de que, si la estética moderna se construye en torno al concepto de la autonomía, es necesario asimismo considerar que, al amparo de dicha teoría, se ha llevado a cabo una vasta labor de asimilación de obras de arte procedentes de épocas anteriores en que, precisamente, el arte poseía relevantes reflejos funcionales. A partir de ese momento, dichos objetos son incorporados al concepto de “patrimonio artístico”, lo que indica que también la funcionalidad es un elemento relacional (relativo al contexto en que la obra está inmersa), más que una derivación de las propiedades objetuales. Dicho en otras palabras, hay una primera (y prolongada) fase en que el arte es sometido a distintas tutelas (desde la religiosa a la política), es decir, es funcional, dentro de aquel contexto. Pese a ello, la nueva mirada artística dieciochesca y decimonónica consigue aprovechar sus productos para el mero deleite estético, arrojando sobre ese conjunto de objetos una luz nueva, la de la autonomía estética, en que el arte es separado prácticamente de toda finalidad “externa”, ya sea religiosa, moral, política o cognoscitiva.

Esta observación de carácter histórico, sin embargo, autoriza a plantear algunas preguntas, a saber: ¿Tal asimilación es posible porque la función estética (autónoma) prevalece en el arte de todas las épocas, pese a que en algunas de ellas ha sido acompañada por otras funciones? ¿O bien, por el contrario, deberíamos avanzar la hipótesis de que la funcionalidad del arte no excluye su “funcionamiento estético”, sino que más bien se apoya en él para ser más efectiva? Nos decantamos por la segunda opción, conscientes de que plantear esta última pregunta lleva a una respuesta que aboga por que la falta de finalidad del arte no ha de postularse en función de sus productos, es decir para las obras, sino para la actitud con que nos relacionamos con ellas. Enfocada de este modo, la falta de finalidad es conceptualizada como un elemento que le corresponde tanto a la creación artística como a su recepción e incluso a la experiencia estética en general.

Como distintos autores han notado (véase, por ejemplo, Noël Carroll), el primer planteamiento es desmentido por la historia, ya que nada indica que la función estética (en el sentido de la autonomía) haya prevalecido sobre otras funciones, piénsese en el arte religioso o en el arte monumental (en que el papel de testimonio del pasado para orientar el presente es primordial), sin que la presencia de estas últimas autorice a excluir el disfrute estético (que puede, por ejemplo, verse reforzado por la adecuación de la obra a su fin).

En cuanto a la segunda hipótesis, sería conveniente replantear el moderno concepto de arte, reconsiderando la contradicción excluyente entre arte y función, tal y como nos la ha legado la modernidad. Apoyándonos en la obra de Shiner, *La invención del arte*³, presentaremos el concepto en el que se fundamenta la «gran división» entre arte y artesanía. Esto nos permitirá ver cómo la separación entre lo libre y lo útil, lo artístico y lo artesanal, el gusto “refinado” y el placer da lugar a distinciones que han sido utilizadas para la definición del concepto de arte en un preciso momento de la historia del arte y del desarrollo del pensamiento estético.

Por lo tanto, si el olvido de este origen histórico ha permitido que el binomio estética-arte diera lugar a un concepto aparentemente universal, entonces será preciso volver a insistir en la raigambre histórica de estos conceptos para deshacer ese vínculo y avanzar la hipótesis de que la experiencia estética apunta a un dominio más amplio que el arte y a la vez más próximo a nuestra experiencia ordinaria, experimentable también como dimensión que se entrecruza con ésta y que puede darse, por tanto, también fuera del contacto con un dominio rigurosamente separado de objetos selectos.

Algunos autores como Shiner, Schusterman, Carmagnola, por citar sólo algunos, avanzan la hipótesis de que, tras una primera y prolongada fase de supeditación del arte a tuteladas religiosas y políticas, y después de una segunda, eminentemente moderna, que es la de la autonomía del arte, podríamos estar a punto de acceder a una tercera y distinta fase sobre cuya fisonomía ni Shiner ni Schusterman se aventuran a decir mucho, manteniéndola como una posibilidad abierta. En cambio, Carmagnola sostiene que podría tratarse de una época definida por la supeditación del arte al consumo. Este fenómeno ha sido también el objeto de las investigaciones de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, quienes han acuñado la expresión «capitalismo artístico» para describir precisamente una condición en que las barreras entre economía y estética se vienen abajo y ambos campos estrechan una inédita alianza.

³ L. Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona 2004.

Esta mirada retrospectiva dirigida a la emergencia histórica de lo estético tiene como hilo conductor el intento de demostrar el carácter abstracto del concepto de autonomía dentro del cual la modernidad ha enmarcado una serie de objetos que en realidad procedían de contextos funcionales. Por tanto, sostenemos que el concepto de autonomía no puede derivar de cualidades ontológicas de los objetos, sino que caracteriza, en cambio, uno de los tipos de relación que podamos establecer con ellos.

Sin embargo, hay otro concepto de “funcionalidad” que rebasa los términos descriptivos que hemos adoptado hasta ahora. Nos referimos a que el propio concepto de autonomía o, si se quiere, el propio concepto de arte autónomo ha sido sometido a un “uso” funcional, aunque se trate de una función de carácter más general. A lo largo del segundo capítulo procuraremos defender que el propio arte autónomo de la modernidad posee una función de carácter ideológico además de la de distinción: ambas funciones, paradójicamente, se basan precisamente en su declarada “autonomía”.

Intentaremos ver cómo hay un paso de la función desempeñada por el arte dentro del “rito cultural” del pasado a la que lo artístico va a adquirir dentro del nuevo “rito cultural moderno”. Desde este punto de vista, en la estela de los estudios de Eagleton (con los que el presente trabajo contrae una deuda especial), podríamos suponer que la autonomía de lo estético y del arte, postulada en la época moderna, es funcionalizada a la constitución del marco cultural legitimador de la clase burguesa en ascenso. El artefacto artístico se convierte en el modelo para el nuevo concepto de subjetividad que ha de fundamentar la sociedad burguesa, reuniendo en sí mismo la creatividad individual y la norma, lo subjetivo y lo universal. La autonomía que la modernidad pone como fundamento del concepto de arte es, además, un concepto “flexible” que permite introducir la novedad sin renunciar a aprovechar ciertas formas culturales del pasado. Así, puede verse, al mismo tiempo, como una forma de apropiación del desapego aristocrático, que garantiza la legitimación cultural, por un lado, y un homenaje al nuevo valor de la individualidad soberana que la nueva época pugna por afirmar, por otro.

Sin embargo, la reflexión sobre las relaciones entre estética e ideología muestra que el propio concepto de autonomía (que, del lado del objeto artístico, indica la ausencia de finalidad externa y, del lado del sujeto burgués, la obediencia a una norma sentida como propia) puede resultar ambivalente. En su función más directamente “ideológica”, dicha autonomía refuerza el poder yendo en busca del consentimiento “espontáneo” de los individuos a leyes universales estructuradoras del todo social que, de otro modo, serían percibidas como demasiado distantes, o bien funciona como “consuelo” espiritual por la creciente mercantilización impulsada por la

actividad económica. Por otro lado, ese mismo concepto de autonomía puede derivar hacia una función “contraideológica”, al apelar a un concepto de pleno y autónomo desarrollo de la persona humana, que amenaza con socavar la adhesión al sistema. Además, el proceso de vinculación del arte con funciones ideológicas tiene un paralelo histórico con la formación del concepto de cultura, con el que se entrelaza para dar lugar al *milieu* propio de la época burguesa.

Visto a través de la lente de los conceptos tradicionales de ideología, sin embargo, este fenómeno revela especialmente su vinculación con las clases dominantes, es decir, es esquematizado como un proceso dirigido de arriba abajo, en que las relaciones concretas entre lo dominante y lo dominado a menudo se ven insertadas en moldes simplificadores y reduccionistas. Por lo tanto, consideramos oportuno acudir al concepto de hegemonía en tanto representante de una visión “dinámica” del proceso ideológico, que, a la vez que relativiza el papel de las ideas para el apuntalamiento de la dominación –la cual se mantiene también por otros medios: económicos, sociales etc.–, puede dar cuenta de los necesarios ajustes y cambios que se producen en el propio nivel de la ideología con el fin de conservar la primacía de ciertas estructuras culturales y de asimilar posibles contenidos alternativos. A la luz de este concepto, procuraremos realizar una lectura de los cambios que se han producido en el mismo concepto de canon artístico (que, de la mano de las transformaciones sociales, registra una tendencia hacia la ampliación de lo admitido en su seno, así como hacia la pluralización de los propios cánones) y de la posible emergencia del cambio en ámbito social y cultural.

Mediante el extenso análisis que este trabajo les dedica a las relaciones entre estética e ideología, creemos que se profundiza en el conocimiento de las relaciones entre el concepto de estética, de arte y la sociedad, esclareciendo las razones profundas de esa vinculación entre estética y arte que se ha sometido a debate a lo largo del primer capítulo. En este sentido, dicha vinculación no es conceptualizada como un proceso que se gesta únicamente dentro del contexto de lo artístico, como si se llevara a cabo aisladamente, sino que se pone en relación con las exigencias generales de la época, que hacen sentir su presión sobre este mismo contexto. Así, el hecho de que la modernidad acuda al arte y al nuevo concepto de cultura (a su vez modelado sobre el ejemplo de las artes) responde, en general, al imperativo de rescatar el ámbito de la sensibilidad y de los sentimientos en una época en que, caídas las tutelas religiosas organizadoras de la existencia y de su sentido, la fuerza motriz de la sociedad es la racionalidad utilitaria de la actividad económica.

Sin embargo, la propia dinámica de la producción artística, ya en las postrimerías del siglo XIX, empieza a exhibir, con las vanguardias, rasgos cada vez más alejados precisamente de la sensibilidad y las emociones. Si bien el arte vanguardista se inscribe de lleno en el concepto de

autonomía, consideramos que este rechazo de la fruición sensible que tantas obras de vanguardia defienden puede representar una contradicción respecto a la función ideológica de lo artístico que acabamos de reseñar. ¿Cómo se compatibiliza el rechazo de las propiedades sensibles por parte de la vanguardia con esa función del arte de representar el último reducto de calor y sensibilidad humanas que constituiría tanta parte de su función ideológica, en una época que sumerge todo, como dijo Marx, en las gélidas aguas del interés? Por ello, el capítulo tercero estará dedicado a describir las nuevas relaciones entre arte y mundo, en que las vanguardias se ven compitiendo con los extraordinarios avances tecnológicos de la época, con especial hincapié en la que Ortega definió como «deshumanización». Así, el problema queda planteado, aunque no resuelto. La cuestión esencial ha sido ilustrada en el segundo capítulo, donde, al hablar del funcionamiento hegemónico, se puso de relieve el hecho de que las ideologías, si bien producidas por los estratos dominantes, no son simplemente impuestas, sino que necesitan apoyarse en cierta medida en exigencias concretas de las personas o grupos sociales a los que apelan para que les den su consentimiento. De ello debería derivarse que, si la estética *es* ideología, entonces debe responder a necesidades “estéticas” efectivamente presentes en el hombre. El retrato de las características del arte de vanguardia que emerge del capítulo tercero no hace más que aumentar las dudas en torno a cómo un arte que rechaza precisamente su faceta “estética” pueda responder a dichas exigencias.

El panorama gana, además, en complejidad al afrontar una de las problemáticas que más relieve ha cobrado en la reflexión estética: la irrupción del arte de masas y la difusión de propiedades estéticas en el mundo de los objetos cotidianos, fenómenos en los que se centra el cuarto capítulo de la tesis que presentamos aquí, cuyo interés es dar cuenta de la “democratización estética” y sus efectos. Dicha emergencia plantea una serie de cuestiones, la primera y la más general de las cuales es si la producción “industrial” en el ámbito de la cultura y de los objetos ha tomado acaso el relevo de la función que otrora desempeñara el arte. Pero, como decíamos, hay otras. De entrada, de la confrontación entre arte elevado y arte de masas surge una vez más la cuestión de la relación entre arte e ideología, que suele adoptar, por lo general, la vertiente de la denuncia de la clara función ideológica del arte de masas, instrumento ideológico de manipulación por obra de la “clase dirigente”, o del sistema económico. A esta visión le corresponde, a menudo, la idea de que el arte elevado, precisamente por girar en torno al eje del desinterés (hasta llegar al rechazo del contenido, de la figuración, del disfrute estético, etc.), es una posible vacuna contra esta tendencia manipuladora. Es paradigmática, a este respecto, la posición de Adorno y de la Escuela de Fráncfort, según la cual la autonomía del arte, en las formas que éste adquiere en el modernismo, es una respuesta a la mercantilización propia de la economía y cultura burguesa, lo que, por tanto, significa que tiene una finalidad, aunque sea “negativa”: la de no dejarse

“comercializar”. Además, no hay evidencias de que el arte elevado (pese a sus pretensiones) se sustraiga de tener una función ideológica, ni tampoco de una comercial. La historia del último siglo de producción artística apunta precisamente a todo lo contrario: se intensifican las “transacciones” bidireccionales entre el arte elevado y el pop, entre la vanguardia y el *kitsch*, entre el dominio de lo artístico y el de los objetos cotidianos. Es más, la observación de los fenómenos procedentes del mundo del arte, en esta última centuria, indica que los esfuerzos de las vanguardias por sustraerse de la comercialización han fracasado.

Sin embargo, si aceptamos lo dicho anteriormente para el arte elevado de la modernidad, es decir, que éste tampoco carece de finalidad, entonces ¿por qué no intentar rehabilitar el valor para la experiencia estética de todo ese amplísimo ámbito que, con arreglo a las teorías estéticas “tradicionales”, se veía irremediamente expulsado del recinto de lo artístico y, por ende, era considerado no merecedor de consideración filosófica –vista la casi perfecta coincidencia entre estética y teoría del arte, tal y como se conformó en su versión “clásica”– ?

Distintos autores han llevado a cabo este intento durante las últimas décadas: entre ellos, Noël Carroll, quien, en su obra *Una filosofía del arte de masas*⁴, ha hecho hincapié en el valor cognoscitivo del mismo, ciertamente debilitado para permitir la accesibilidad que la caracteriza, pero no ausente, tanto que no sólo el arte de masas puede ser visto como un tipo de consumo no contradictorio respecto al disfrute del arte elevado, sino que, desde cierto punto de vista, puede considerarse propedéutico a esta experiencia. En el mismo orden de ideas, Calinescu llega a sostener que incluso el *kitsch* puede ser un primer paso hacia el refinamiento del gusto apropiado al arte elevado.

En este sentido, la democratización estética, lejos de ser un fenómeno que merece únicamente ser denostado por empobrecedor, es vista en su función de “alfabetización” cultural, perceptual y emotiva que no está necesariamente reñida con un deseado disfrute de formas más altas de arte y cultura. Se trata de un intento de derribar barreras elitistas que había caracterizado ya las reflexiones de filósofos como Dewey, para quien la experiencia del arte nos permite ahondar en el conocimiento de nuestra propia percepción y descubrir el carácter esencialmente unitario, integrador y emotivo de nuestra experiencia, por lo que no hay ninguna separación ontológica entre experiencia común y experiencia estética, ni mucho menos entre arte y objetos comunes, sino que la experiencia estética es enfocada como un enriquecimiento e intensificación de elementos ya disponibles dentro de nuestra experiencia ordinaria. Dicha conexión con la experiencia común está en la base también de aquellas corrientes, relativamente recientes, que

⁴ N. Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, A. Machado Libros, Madrid, 2000.

apuntan a un nuevo enfoque de la estética no ya como teoría del arte, sino como teoría de la percepción, de las sensaciones y de las apariencias, como dominio de las vivencias fenomenológicas de entornos y atmósferas, hasta las propuestas de la llamada *atmosferología*.

Desde luego, los entornos hacia los que dirigir una atención estética pueden ser conscientemente planeados y elaborados. Cada vez más, nuestro propio entorno de ciudadanos contemporáneos puede ser definido como un entorno sumamente estetizado, producto de una inmensa e incesante labor de embellecimiento de cualquier resquicio de nuestra experiencia: imágenes, objetos, todo pretende ser bello, de todos los lados se hacen guiños que capturen nuestra atención. Si dicho esfuerzo titánico respondiese únicamente al intento de hacer más habitable y más placentera nuestra permanencia mundana no podríamos más que alegrarnos. Sin embargo, el hecho de que este proceso, ya desde sus orígenes, haya ido de la mano del interés económico y responda, de alguna manera, a una exigencia fundamental de la economía del consumo, planeada con meticulosidad creciente, plantea una serie de contradicciones que obligan a volver a analizar las raíces materiales del mismo, a retomar los conceptos de ideología y manipulación. Desde luego, el panorama estético contemporáneo nos muestra que se derrumban las barreras netas entre lo alto y lo bajo, dando lugar a un panorama de la fruición estética en que, de alguna manera, todo vale. Es indudable, de todas formas, que, en la actual situación, la mayoría de las experiencias estéticas, tengan las características o la calidad que tengan, procede de nuestro contacto con los productos del sistema industrial antes que del arte.

Por ello, el quinto capítulo estará dedicado a analizar, desde el punto de vista del funcionamiento estético, el sistema de las mercancías, intentando poner en relación el aspecto de la elaboración estética con las necesidades fundantes del sistema económico. Incluso en el mundo de los objetos, que según la teoría del arte autónomo constituía precisamente el campo del desvalor (lo utilitario, lo mecánico, lo desprovisto de creatividad individual, en fin, lo feo), resuena, por tanto, esa promesa que tradicionalmente se consideró proceder nada menos que de la belleza. Pero ¿está sólo en la superficie finamente estilizada de los objetos esa promesa? ¿Consiste solo en que las formas cautivan nuestros sentidos con sus juegos, con las propiedades o los colores que exhiben? ¿Ha sido realmente sólo esto lo que ha convertido esa promesa en un llamamiento simbólicamente tan poderoso?

Como sabemos, tras la promesa de la belleza se ha dejado entrever, bajo formas alternativamente distintas, siempre alguna forma de alteridad deseada: ora el acceso a una verdad superior, o a otra dimensión, ora el destello de la utopía. ¿Qué formas y funciones adquiere, por tanto, esa promesa de la belleza, dentro del sistema de las mercancías (donde, a todas luces, es

imposible entrever nada que se parezca a un acceso a la verdad, a la alteridad ni, mucho menos, a la utopía)? Llegados a este punto, será conveniente reformular la pregunta de una manera suficientemente amplia para que abarque también otro importante aspecto del problema. A saber, ¿si la fascinación de esa promesa de la belleza reside sólo en el disfrute estético de las propiedades de un objeto⁵, cómo podemos hablar de experiencia estética ante los objetos ricamente embellecidos de la producción para el consumo y de las obras de arte contemporáneo que programáticamente se niegan al disfrute? Hemos planteado, es cierto, la existencia de una experiencia estética como elemento eminentemente relacional, ligado a una actividad atencional regulada por su índice de satisfacción interno, pero hasta ahora parece que dicha atención se centra en lo que aparece de los objetos o de determinados acontecimientos o entornos. Esta visión mantiene todavía como problemática la consideración del funcionamiento de la experiencia estética en el caso de obras de arte que apenas exhiben poco más que nada, que juegan con el carácter irreconocible y casi con la desaparición de lo que debería atraer la atención del observador, aunque pueda considerarse parcialmente satisfactoria en el caso de objetos que presenten de manera más explícita algo a la mirada o al oído.

¿Deberíamos tal vez resignarnos a afirmar que el arte contemporáneo, por lo menos en numerosas de sus manifestaciones, no da lugar a ninguna experiencia estética? ¿No hay, allí, disfrute alguno? Consideramos que la respuesta a esta pregunta aparentemente tan desalentadora puede venir de convocar dos elementos que, como se intentará defender a lo largo de la argumentación de nuestro trabajo, resultan compatibles entre sí, a saber, por un lado, el hecho de que, como defiende la llamada estética darwinista, nuestro pasado evolutivo nos ha legado una serie de preferencias estéticas que todavía orientan nuestras actividades atencionales y nuestra apreciación: unos universales “estéticos”, gustos y preferencias que se han formado en la evolución de la especie humana y que pueden dar cuenta, de manera más o menos directa, de los comportamientos, predilecciones y tendencias que podemos ver incluso hoy en día. Para Schaeffer, por ejemplo, el comportamiento estético surge de la aparición de respuestas postergadas (no inmediatas) al entorno, lo que está relacionado con la exigencia cognitiva de hacer predicciones, proyecciones y pronósticos. Hay, por lo tanto, en la relación estética, un elemento atencional-cognitivo insoslayable, como ya había visto Dewey.

El otro elemento al que acudiremos es la específica vivencia temporal que nos depara la experiencia estética, la de un tiempo “cualitativo” que se abre paso en el transcurso anodino y en

⁵ A efecto del discurso que estamos llevando a cabo, al hablar de propiedades estéticas de un objeto debemos entender que éstas se refieren no solo a lo perceptible en su “superficie”, sino también en la elaboración de un contenido que puede ser objeto de disfrute.

ocasiones angustioso de los instantes que caracterizan nuestra experiencia pragmática, en que, a menudo, oscilamos entre el tedio y la ansiedad, inmersos en la sensación, poco placentera, de un tiempo que no pasa o de un tiempo que siempre se nos escapa. Acudir a estos elementos, además, permite dar cuenta de algunas de los callejones sin salida que derivan de la clásica oposición entre forma y contenido, ya que nos permite enfocar la experiencia estética como el resultado de una particular forma de atención que se dirige a distintos aspectos y niveles y que puede dar lugar a distintas combinatorias, todas, sin embargo, caracterizadas por la común referencia a un índice de satisfacción interna (llamémosle, con lenguaje más llano, “disfrute”) vinculado con dicha experiencia.

Por esta vía, esperamos demostrar que es posible reconocer la existencia del elemento del disfrute incluso en aquel arte que, programáticamente, lo rechazaba, tal y como ocurrió con buena parte de la producción de las vanguardias, si consideramos que incluso en esos casos estaríamos ante una forma de disfrute de carácter intelectual, un disfrute (elitista, si queremos) accesible a quienes conozcan las reglas del “mundo del arte” y posean la caja de herramientas intelectuales y culturales para aceptarlo.

En efecto, dirigir la mirada al arte contemporáneo nos permite ver que, a partir por lo menos de las vanguardias, el arte se ha decantado por presentarse más como un juego intelectual que se hace realmente posible entre comunidades restringidas (intelectualizadas o cultas), que como algo capaz de proporcionar una experiencia de deleite estético. Esto ha llevado a muchos autores a considerar que la estética no es una faceta capaz de explicar el arte. Nuestra intención es dar cuenta del funcionamiento “estético” del arte “desestetizado” a través de un concepto de experiencia estética que radica en el de juego y en la idea de una específica experiencia del tiempo que llamaremos “cualitativo”. Así, la satisfacción producida por el arte contemporáneo se da al realizarse la adecuación de nuestra interpretación de la obra que estamos observando con las “reglas del juego” del arte contemporáneo, cuando dicho resultado es asumido como una suerte de reto o desafío: sin reconocer los códigos del mismo, sin aceptar la provocación intelectual que éste supone, es imposible entrar en contacto con ese tipo de arte.

El concepto de juego, sin embargo, no agota su principal significación estética en los rasgos que parece compartir con la que hemos definido como “dimensión estética”, es decir, su carácter autotélico, su normatividad autónoma y su libertad intrínseca, sino en un hecho aparentemente trivial: cuando jugamos, el tiempo fluye de manera distinta respecto a como lo hace en las actividades prácticas. Es este de la temporalidad, por tanto, un elemento que hay que considerar junto a otros como los que hemos reseñado hasta ahora, tales como la fascinación por

las apariencias o incluso el bagaje de preferencias evolutivas sobre el que ha llamado la atención la estética darwinista, la cual no para de recordar que determinadas fórmulas, comportamientos, formas sensibles, agradan porque corresponden a preferencias evolutivas. Entre estos elementos, deberíamos incluir también la peculiar experiencia del tiempo que nos brindan las actividades placenteras (y entre ellas tanto el arte elevado como el popular, el de masas, y una serie de actividades como los festejos, juegos y deportes, no artísticos, pero sí “estéticos”) que pueblan el perímetro de la dimensión estética.

Muchos autores han sostenido que el arte nos introduce en una experiencia de “plenitud” temporal que marca una importante diferencia con el tiempo “práctico” de nuestros quehaceres cotidianos. Esto reproduce, de cierta manera, aquella división entre lo sensible (o sensual) y lo racional que ha estado en la base de tanta reflexión estética. Creemos que analizar las transformaciones de la experiencia estética a la luz de la distinción entre experiencia temporal “plena” y tiempo de la praxis puede dar cuenta, junto a otros elementos, de algunos de los fenómenos que se pueden notar en la actualidad.

Si hay una experiencia estética que se produce tanto en el momento de la tutela sobre el arte como en el de la autonomía de la misma, y si, asimismo, tal experiencia se da ante la naturaleza (lo que en época pre moderna era absolutamente “legítimo”) como hoy en la fantasmagoría de objetos de consumo y de entretenimiento en que nos encontramos sumidos, y que ha de funcionar, incluso, frente al arte desestetizado como placer intelectual para las clases cultas, entonces habrá que investigar los motivos de esta experiencia.

Para ello, nos parece sugerente el planteamiento de Schaeffer, quien considera que la actitud estética reside en una actitud cognitiva libre y cargada afectivamente, es decir que se valora por el placer que nos puede deparar, que es el producto de los esfuerzos adaptativos de la especie humana. Consideramos que dicho concepto está vinculado al de juego y a las funciones adaptativas que a este se le atribuyen; asimismo, creemos que un componente de tal placer puede ser una peculiar experiencia o percepción de la temporalidad que se da en las actividades autotélicas. Claramente, no se entra aquí en ninguna caracterización metafísica del tiempo, sino que nos atenemos a su “percepción”, al tiempo tal y como es “vivido” por el sujeto, lo que permite incluir las modificaciones, históricamente determinadas, de la sensibilidad de individuos y colectivos. Así, nuestra caracterización del tiempo echa mano de distinciones como las de Ortega y Gasset entre actividades *trabajosas* y actividades *felicitarias* y de Gadamer, cuando habla del concepto de juego y de fiesta como fundamentos del arte, en tanto modelos antropológicos vinculados con

la experiencia del arte que nos brinda el acceso a un tiempo lleno que suspende la temporalidad eminentemente vacía y cuantitativa propia de la dimensión pragmática.

Por otro lado, podríamos encontrar una correspondencia entre la experiencia del tiempo como “plenitud” que se da en lo estético, y aquella percepción de “involucración total con la vida” que el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi denomina “flujo” y que éste pone en la base del sentido de felicidad. Así, por ejemplo, esto permitiría reconocer en el *kitsch* y en el arte de masas no sólo un elemento de manipulación desde arriba, sino entender en qué elementos hace hincapié tal manipulación para que sea efectiva, además de aquellos elementos que ya han puesto de manifiesto los estudios de la llamada estética darwinista.

A través de aportaciones muy distintas, consideramos que es posible intentar dar cuenta de un panorama, como el de la estética, que mal se presta a reduccionismos y que, casi por un impulso interno, privilegia la dispersión y la multiplicidad de facetas a la categorización. Sin embargo, queda por confrontar esa “plenitud temporal” propia de la experiencia estética, su demorarse en el presente de las apariencias que casi hemos trazado como un simulacro de lo que podríamos llamar “felicidad”, con la experiencia real de los consumos estéticos de la actualidad, en que no parece precisamente que campen a sus anchas ni la “plenitud” ni la morosidad.

Por un lado, podemos observar que la facilidad de acceso propia del arte de masas (y la extensión masiva de propiedades estéticas a los objetos de uso cotidiano) tiene que ver con ese proceso de aceleración generalizada que distintos autores han reconocido en la vida contemporánea (entre los más recientes, el sociólogo alemán Hartmut Rosa), ya que la oferta de productos estéticos ha de corresponderse con los ritmos de una clase media que dispone de cada vez menos tiempo y que por ello está cada vez más sensible a la continua novedad. Asimismo, a exigencias parecidas responde la enorme difusión de “empresas de contenidos” que aspiran directamente a llenar tendencialmente todos los resquicios de tiempo “vacío” para dar una sensación de evasión de la monotonía de la experiencia temporal de la praxis. Parece, por tanto, que esa autotelicidad de la estética modelizada sobre el concepto de juego, poco encaje con el sistema de vida contemporáneo. No por casualidad, hemos decidido dedicar el sexto y último capítulo de esta tesis a realizar una cala en las contradicciones de la felicidad en la época tardo capitalista. En este caso, podemos reconocer la permanente tensión entre tendencias aparentemente opuestas: la desresponsabilización individualista, que ha hecho hablar de infantilización de los estilos de vida avanza codo a codo con un afán eficientista que ancla a los hombres aún más firmemente a las tareas productivas: el deseo de diversión se paga con tiempo sustraído al esparcimiento; la disponibilidad, para capas cada vez más extendidas de población, de

comodidades y bienes otrora monopolio de un sultán, no parecen redundar en un aumento general de los índices de satisfacción, ni mucho menos de felicidad. Con todo, lo estético no deja de ejercer su atracción ni de permitir entrever posibilidades más plenas y más deseables para nuestra existencia. El arte mismo, pese al fracaso de sus planteamientos revolucionarios, sigue gozando de altísimo predicamento, no sólo entre los gobiernos que no dejan de subvencionarlo, sino entre la población que, pese a no dar el asalto a los museos –cuyo número, sin embargo, no para de multiplicarse– (aunque sí a ciertos museos-monumento y a ciertas exposiciones-evento), sigue considerando el Arte como un bien indiscutible (aunque discuta y malentienda a menudo las obras de arte).

¿Debe ser considerado, entonces, lo estético como la representación de un mundo deseable que debería orientar la edificación de un mundo más habitable y de una existencia –posiblemente para todos– más rica de experiencias y más placentera? Es sin duda un planteamiento digno del mayor empeño, aunque nos damos cuenta de que tiene más que ver con una instancia moral o política que con el cometido descriptivo y explicativo de la Estética. Posiblemente, sería más conveniente acercarnos al arte sin considerarlo como portador de una misión trascendental. Como cualquier actividad humana, ha de ser reconducida a sus concretas determinaciones históricas y su concepto ha de ser examinado como profundamente influenciado por la sociedad, las exigencias, los valores de cada época. Por otro lado, esto no debe conducir a una reducción vulgarmente determinista: el arte no es sólo reflejo de una época. Si el arte ha cautivado la atención y merecido a menudo una admiración especial entre las demás prácticas humanas, en distintos tiempos y sociedades (con énfasis y bajo formas variables, por supuesto), ello se debe a que se inserta en una dimensión más amplia, a saber, la de los comportamientos y actitudes estéticas, que representan un elemento antropológico esencial y un ámbito especialmente valorado que, a nivel transcultural y transhistórico, siempre ha convocado al hombre con su promesa de disfrute y de plenitud experiencial. Así, el arte, en tanto subconjunto altamente especializado de la dimensión estética, puede, en algunos casos, sugerir, proyectar y hacer entrever de manera especialmente intensa y significativa⁶ mundos posibles distintos a la realidad en que ésta echa sus raíces, ya que se basa en el elemento creador de la fantasía y la imaginación. Sin embargo, representar un campo de valores no implica poseer la capacidad de llevar a la práctica social aquellas transformaciones que sean necesarias para que se puedan generalizar en la vida de todos. Hay que aceptar, tal vez, que se le encomendaron al arte, en un momento histórico determinado, funciones que no podía realmente

⁶ Si la hipótesis de la no coincidencia de la estética con el solo arte es aceptada, deberíamos asignarle, ya sea de manera más general, esas mismas características a lo estético.

llevar a cabo por sí solo, y que la transformación de la sociedad es principalmente responsabilidad de las fuerzas sociales, políticas y económicas.

A la luz de todo ello, analizar la peculiar experiencia temporal que nos brinda lo estético podría ayudarnos a comprender mejor las razones de la gran eficacia de los procesos que observamos hoy en día, tales como la enorme difusión del arte de masas y la llamada estetización difusa. Asimismo, podría ayudarnos a considerar como un valor humano que proteger y promover el placentero ámbito de libertad y plenitud que las actividades “felicitarias” nos brindan como modelo para una sociedad y una vida más humanizada y menos supeditada a los imperativos de la aceleración productiva. Todo ello, a sabiendas de que el rol de la dimensión estética es al mismo tiempo fundamental y limitado, y que atribuirle a ésta funciones de realización del cambio social y económico, más allá de la capacidad de orientar hacia las metas deseadas y señalarlas o facilitar procesos sociales ya en marcha, no sería más que una práctica escapista que le pertenecería con más propiedad a lo ficcional que a lo práctico en el sentido marxiano.

Introduzione [Italiano]

La tesi che ci proponiamo di sostenere è quella dell'esistenza di una dimensione estetica, della quale una delle attrattive fra le più rilevanti è la particolare esperienza del tempo che ci offre: l'esperienza che si realizza nel quadro della prima non scaturisce solo dal nostro contatto con l'arte, ma opera nel consumo, nell'intrattenimento, nei giochi e, più in generale, può sorgere in qualsiasi contesto del nostro ambito vitale. Pertanto, l'esperienza dell'arte, sia per l'aspetto produttivo che per quello della fruizione, sarebbe solo un ambito o sottoinsieme di questa dimensione più ampia, sebbene, probabilmente, il più prestigioso e quello che offre a volte le esperienze più intense e il più ricco di possibilità.

Tuttavia, parlare della dimensione estetica e dell'esperienza dell'arte come sottoinsieme della stessa è, in un certo qual modo, insufficiente. Inoltre, potrebbe dare adito a una confusione che è frutto proprio dell'assimilazione dell'estetico all'artistico. Secondo tale prospettiva, l'esperienza estetica (come esperienza "legittima") sarebbe quella che si realizza di fronte agli oggetti artistici in quanto insieme di oggetti attentamente separati da quelli quotidiani, selezionati e dotati di caratteristiche distintive e specifiche. Se riuscissimo ad affermare che vi sono motivi per considerare legittima anche l'esperienza di oggetti non appartenenti all'arte elevata, si tratterebbe indubbiamente di un passo avanti che ci consentirebbe di legittimare come esperienza estetica quella di una serie di oggetti che effettivamente possiedono determinate proprietà di elaborazione formale e pertanto anche di descriverla e comprenderla. Tuttavia, la nostra intenzione è di operare una distinzione fra esperienza estetica ed arte che si fondi sulla consapevolezza che la prima consiste in una specifica dimensione attenzionale, mentre il secondo ambito fa appello a una dimensione speciale del fare umano⁷. Vista così, l'esperienza estetica può avvenire, quindi, sia nel contatto con gli oggetti e avvenimenti più comuni sia nel rapporto con gli oggetti d'arte: se la si intende come un concetto relazionale, non deriva dalle qualità ontologiche dell'oggetto che ne sono la causa circostanziale.

⁷ Affermare ciò, naturalmente, non impedisce di riconoscere che determinate elaborazioni "estetiche" fanno sì che certi oggetti o avvenimenti propizino più di altri l'attivazione di una modalità attenzionale che chiameremo estetica.

Fra le ragioni che ci hanno spinto a seguire questo cammino e a ricercarne i fondamenti nelle riflessioni di diversi autori c'è, indubbiamente, l'osservazione del noto fenomeno dell'estetizzazione diffusa, l'enorme processo di cosmesi dell'esistente, davanti al quale, in un contrasto apparentemente paradossale, la produzione artistica esibisce, in cambio, una sorta di disdegno nei confronti della bellezza e si concentra, piuttosto, sulla provocazione, sulla ricerca di effetti sorprendenti e persino su quelli sgradevoli. Il nostro obiettivo è quello di argomentare la necessità di svincolare l'esperienza estetica dalle teorie dell'arte che si sono avvicinate, per potere, in tal modo, comprendere sia le attrattive dell'arte sia quelle del cosiddetto fenomeno dell'estetizzazione diffusa che caratterizza in modo sempre più rilevante la nostra esperienza contemporanea. È proprio quest'ultimo fenomeno a spronarci a rivedere il legame biunivoco fra l'esperienza estetica e l'arte elevata, che è il risultato di un rigido processo di selezione il cui effetto è stato l'espulsione dal perimetro della legittimità di una gran quantità di oggetti, procedimenti e comportamenti che non potevano attagliarsi al concetto di arte forgiato specialmente a partire dal diciannovesimo secolo.

Il fatto che un intero ambito di oggetti e esperienze rimanesse escluso dall'ambito della legittimità, nonostante rappresentassero indubbiamente occasioni per vivere quella che, nei termini del linguaggio comune, si definisce come un'esperienza estetica, ha rappresentato l'impulso iniziale per provare a "riscattare" fenomeni come l'arte di massa, il sistema degli oggetti progressivamente estetizzato, etc., allo scopo di comprenderli al di là delle affrettate sentenze di condanna delle quali sono stati destinatari e che, in estrema sintesi, si fondavano sulla separazione ontologica fra arte e non arte, con il primo di questi due poli che acquisiva il monopolio di tutti gli attributi di valore. Tuttavia, questa spinta iniziale ci ha portati ad andare oltre questo primo obiettivo, per proporre di considerare l'esperienza estetica come un'esperienza fondamentale dotata di profonde radici antropologiche che non ha le proprie origini nelle caratteristiche degli oggetti, ma è essenzialmente relazionale. Si tratta, secondo uno studio di Schaeffer appena tradotto in lingua spagnola, i cui risultati condividiamo, non di una esperienza "speciale", nettamente separata dalla nostra esperienza ordinaria, ma di una specifica modulazione di quest'ultima, intrecciata con l'attenzione, con aspetti cognitivi, emotivi ed edonistici, per cui "ogni cosa, assolutamente tutto, è suscettibile di essere investito esteticamente [...] mediante la specifica inflessione dell'attenzione"⁸.

⁸ J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, cit., p. 33 (traduzione nostra). Per la spiegazione del concetto di "esperienza" usato da Schaeffer, con le sue diverse sfumature, si vedano, nella stessa opera, le pp. 28-30 e, per quanto riguarda le caratteristiche del concetto di "estetica", le pp. 33-37.

Come è noto, sostenere l'ipotesi dell'esistenza di un'esperienza estetica intesa come fenomeno relazionale non gode dei favori della corrente maggioritaria della riflessione filosofica, sebbene negli ultimi decenni, come si vedrà nel corso dello studio che presentiamo, si siano moltiplicate le opere che vanno in tale direzione e si registri anche un nuovo interesse nei confronti di opere meno recenti che, in un primo momento, non avevano avuto molti seguaci, come nel caso delle riflessioni estetiche di Dewey. Ciò si deve al fatto che, storicamente, la disciplina dell'Estetica venne rapidamente vincolata alla Teoria dell'arte e che questi due ambiti arrivarono a sovrapporsi e a coincidere. C'è di più: la teoria dell'arte cui finì per essere legata l'esperienza estetica era incentrata sul concetto di *autonomia* che, nella pratica, finì per definire un sottoinsieme di oggetti selezionati, chiuso in sé e separato dagli oggetti propri della vita ordinaria.

Abbiamo ritenuto necessario, pertanto, iniziare da una ricostruzione del percorso storico dell'emergenza dell'estetico, per sottoporre ad analisi critica il suo legame esclusivo con i domini dell'arte elevata. Tale analisi costituisce il contenuto del primo capitolo di questa tesi. Una prima riflessione porta a riconoscere che, se l'estetica moderna si costruisce attorno al concetto di autonomia, è necessario anche considerare che, all'ombra di tale teoria, è stato portato a compimento un vasto lavoro di assimilazione di opere d'arte provenienti da epoche precedenti, nelle quali l'arte aveva, giustappunto, importanti caratteristiche funzionali. A partire da quel momento, tali oggetti sarebbero stati annessi al concetto di "patrimonio artistico", il che indica che anche la funzionalità è un elemento relazionale (relativo al contesto in cui l'opera è immersa), più che un elemento desumibile dalle proprietà oggettuali. Detto altrimenti, vi è una prima (prolungata) fase in cui l'arte è sottoposta a tutele di vario tipo (da quella religiosa a quella politica), ovvero è funzionale, all'interno di quel contesto. Nonostante ciò, il nuovo sguardo artistico ottocentesco e novecentesco riesce a sfruttarne i prodotti per la mera fruizione estetica, proiettando su questo insieme di oggetti una nuova luce, quella dell'autonomia estetica, in cui l'arte è separata praticamente da ogni finalità "esterna", sia essa religiosa, morale, politica o conoscitiva.

Questa osservazione di carattere storico autorizza, tuttavia, a formulare alcuni interrogativi: tale assimilazione è stata possibile perché la funzione estetica (autonoma) prevale nell'arte di ogni epoca, nonostante in determinati momenti sia stata affiancata da altre funzioni? Oppure, contro questa prima possibilità, dovremmo avanzare l'ipotesi che la funzionalità dell'arte non escluda il suo "funzionamento estetico", ma fa leva, piuttosto, su di esso per essere più efficace? Propendiamo per la seconda opzione, consapevoli che porre quest'ultima domanda conduce a una risposta che tende a sostenere che la mancanza di finalità dell'arte non deve essere postulata per i suoi prodotti, ossia le opere, ma per l'atteggiamento con il quale entriamo in relazione con esse.

Inquadrata così, la mancanza di finalità è concettualizzata come un elemento che riguarda tanto la creazione artistica quanto la sua ricezione e persino l'esperienza estetica in generale.

Come hanno notato diversi autori (si veda, ad esempio, Noël Carroll), la prima ipotesi è smentita dalla storia, dato che nulla indica che la funzione estetica (nel senso dell'autonomia) abbia prevalso su altre funzioni, si pensi all'arte religiosa o all'arte monumentale (in cui il ruolo di testimonianza del passato al fine di orientare il presente è primario), senza che la presenza di queste ultime autorizzi ad escludere il godimento estetico (che può, ad esempio, vedersi rafforzato dall'adeguazione dell'opera alla sua finalità).

Quanto alla seconda ipotesi, sarebbe opportuno rivedere il moderno concetto di arte, riconsiderando la contraddizione –reciprocamente esclusiva– fra arte e funzione, così come lasciataci in eredità dalla modernità. Avvalendoci dell'opera di Larry Shiner, *L'invenzione dell'arte*⁹, presenteremo il concetto su cui si fonda la *grande divisione* fra arte e artigianato. Questo ci consentirà di vedere come la separazione fra libertà e utilità, artistico e artigianale, gusto “raffinato” e piacere, dia luogo a distinzioni funzionali alla definizione del concetto di arte in un preciso momento della storia dell'arte e dello sviluppo del pensiero estetico.

Pertanto, se l'aver cancellato dalla memoria queste origini storiche ha permesso che il binomio estetica-arte producesse un concetto apparentemente universale, sarà allora necessario tornare ad insistere sulle radici storiche di tali concetti per sciogliere questo vincolo e avanzare l'ipotesi che l'esperienza estetica rimanda ad un dominio più vasto dell'arte e allo stesso tempo più prossimo alla nostra esperienza ordinaria, esperibile anche come dimensione che si intreccia con quest'ultima e che può realizzarsi, pertanto, anche fuori dal contatto con un dominio rigidamente separato di oggetti eletti.

Alcuni autori come Shiner, Schusterman, Carmagnola, per citarne solo alcuni, avanzano l'ipotesi che, dopo una prima e prolungata fase di subordinazione dell'arte alle tutele religiose e politiche, e dopo un secondo momento, essenzialmente moderno, caratterizzato dall'autonomia dell'arte, potremmo trovarci in procinto di accedere ad una terza e diversa fase, sulla cui fisionomia né Shiner né Schusterman si avventurano a dire molto, lasciandola come una possibilità aperta. Carmagnola, invece, sostiene che potrebbe trattarsi di un'epoca definita dalla subordinazione dell'arte al consumo. Questo fenomeno è stato anche oggetto delle ricerche di Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, che hanno coniato l'espressione «capitalismo artistico» per descrivere proprio una

⁹ L. Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2010 [per questa tesi si è utilizzata l'edizione spagnola: L. Shiner, ob. cit.].

condizione in cui le barriere fra economia ed estetica crollano ed entrambi i campi suggellano un'inedita alleanza.

Questo sguardo a ritroso rivolto all'emergere storico dell'estetico ha come filo conduttore il tentativo di dimostrare il carattere astratto del concetto di autonomia all'interno del quale la modernità ha "incorniciato" una serie di oggetti che in realtà provenivano da contesti funzionali. Pertanto, sosteniamo che il concetto di autonomia non può derivarsi da qualità ontologiche degli oggetti, ma caratterizza, invece, un tipo di relazione che possiamo stabilire con essi.

Tuttavia, vi è un altro modo di intendere la "funzionalità", che va oltre i termini descrittivi che abbiamo adottato sinora. Ci riferiamo al fatto che il concetto stesso di autonomia o, se si preferisce, il concetto di arte autonoma è stato piegato a un "uso" funzionale, sebbene si tratti di un tipo di funzionalità di carattere più ampio. Nel corso del secondo capitolo ci adopereremo per sostenere che la stessa arte autonoma della modernità possiede una funzione di carattere ideologico che si aggiunge a quella di distinzione: entrambe le funzioni, paradossalmente, si basano proprio sulla sua dichiarata "autonomia".

Tenteremo di mostrare come c'è solo un passo fra la funzione svolta dall'arte all'interno del "rito culturale" del passato e quella che l'arte acquisterà all'interno del nuovo "rito culturale moderno". Da questa prospettiva, sulla scia degli studi di Eagleton (con il quale questo lavoro contrae un debito speciale), potremmo supporre che l'autonomia dell'estetico e dell'arte, proposta in epoca moderna, è funzionalizzata alla costituzione della cornice culturale che dovrà legittimare la classe borghese in ascesa. L'artefatto artistico diventa l'esempio sul quale si configura il nuovo concetto di soggettività che dovrà fare da fondamento per la società borghese, riunendo in sé la creatività individuale e la norma, il soggettivo e l'universale. L'autonomia che la modernità pone a fondamento del concetto di arte è, inoltre, un concetto "flessibile" che consente di introdurre il nuovo senza rinunciare a sfruttare determinate forme culturali del passato. Pertanto, può essere vista, nello stesso tempo, come una forma di appropriazione del distacco aristocratico, garanzia di legittimazione culturale, da una parte, e come un omaggio al nuovo valore dell'individualità sovrana che la nuova epoca lotta per affermare, dall'altra.

Tuttavia, la riflessione sulle relazioni fra estetica e ideologia mostra che il concetto stesso di autonomia (che, per la parte riguardante l'oggetto artistico, indica l'assenza di finalità esterna e, per la parte riguardante il soggetto borghese, l'obbedienza a una norma che si sente come propria) può risultare ambivalente. Nella sua funzione più direttamente "ideologica", rafforza il potere andando alla ricerca del consenso "spontaneo" degli individui a leggi universali capaci di strutturare l'insieme sociale che, altrimenti, sarebbero percepite come eccessivamente distanti,

oppure funziona da “consolazione” spirituale per la crescente mercificazione provocata dall’attività economica. Da un altro punto di vista, questo medesimo concetto di autonomia può sfociare in una funzione “contro-ideologica”, dato che fa appello al concetto di pieno e autonomo sviluppo della persona umana, rischiando quindi di minare l’adesione al sistema. Inoltre, il processo di orientamento dell’arte a funzioni ideologiche trova un parallelismo storico nella formazione del concetto di cultura, con il quale si intreccia per dare luogo al *milieu* proprio dell’età della borghesia.

Osservato attraverso la lente delle concezioni tradizionali di ideologia, tuttavia, questo fenomeno evidenzia in modo particolare il proprio legame con le classi dominanti, cioè è schematizzato come un processo diretto dall’alto verso il basso, nel quale i rapporti concreti tra il livello dominante e quello dominato sono spesso ricondotti a forme di semplificazione e riduzionismo. Pertanto, riteniamo opportuno utilizzare il concetto di egemonia in quanto esponente di una visione “dinamica” del processo ideologico che, mentre da un lato relativizza il ruolo delle idee come strumento per puntellare la dominazione –che si mantiene anche grazie ad altri mezzi: economici, sociali etc.–, dall’altro può esplicitare i necessari aggiustamenti e i cambiamenti che si verificano all’interno stesso dell’ideologia al fine di conservare il primato di determinate strutture culturali e di assimilare eventuali contenuti alternativi. Alla luce di tale concetto, dunque, ci cimenteremo in una lettura dei cambiamenti che si sono prodotti all’interno del concetto stesso di canone artistico (che, al ritmo delle trasformazioni sociali, registra una tendenza ad ampliare il novero di quanto viene ammesso al suo interno, così come verso la crescente pluralità dei canoni stessi), nonché delle possibilità di emersione del cambiamento in campo sociale e culturale.

Mediante l’estesa analisi che il presente lavoro dedica ai rapporti fra estetica e ideologia, riteniamo di avere approfondito la conoscenza delle relazioni fra il concetto di estetica, di arte e di società, gettando luce sulle ragioni profonde del legame fra estetica e arte dibattuto nel corso del primo capitolo. In tal senso, questo legame non è stato concettualizzato come un processo generato unicamente all’interno del contesto dell’arte, ovvero come se si sviluppasse isolatamente, ma è posto in rapporto alle istanze generali dell’epoca, che esercitano la loro pressione su questo medesimo contesto. Così, il fatto che la modernità si rivolga all’arte e al nuovo concetto di cultura (a sua volta modellato sull’esempio delle arti) obbedisce, in generale, all’imperativo di recuperare il territorio della sensibilità e dei sentimenti in un’epoca in cui, cadute le tutele religiose che organizzavano l’esistenza e il senso della stessa, la forza motrice della società è ormai la razionalità utilitaria dell’attività economica.

Tuttavia, la dinamica stessa della produzione artistica, già sul finire del XIX secolo, inizia a mostrare, con le avanguardie, tratti sempre più lontani proprio rispetto alla sensibilità e alle emozioni. Sebbene l'arte d'avanguardia si iscriva pienamente all'interno del concetto di autonomia, riteniamo che tale rifiuto della fruizione sensibile di cui tante opere d'avanguardia sono portatrici possa rappresentare una contraddizione rispetto alla funzione ideologica dell'arte cui abbiamo appena fatto riferimento. Ebbene, come si coniuga il rifiuto delle proprietà sensibili da parte dell'avanguardia con la funzione dell'arte di rappresentare l'ultima oasi di calore e sensibilità umani che avrebbe costituito una parte così importante della sua funzione ideologica, in un'epoca che sommerge tutto, come affermò Marx, nelle gelide acque dell'interesse economico? Per tali ragioni, il terzo capitolo sarà dedicato a descrivere le nuove relazioni fra arte e mondo, in cui le avanguardie devono confrontarsi con la concorrenza degli straordinari progressi tecnologici dell'epoca, con particolare riferimento a quella che Ortega definì con il termine "disumanizzazione". Con ciò, il problema è ormai posto sul tappeto, sebbene non ancora risolto. La questione essenziale è stata illustrata nel secondo capitolo, laddove, nel parlare del funzionamento egemonico, è stato messo in rilievo il fatto che le ideologie, sebbene prodotte dalle classi dominanti, non sono semplicemente imposte, ma hanno bisogno di fondarsi in certa misura sulle esigenze concrete delle persone o dei gruppi sociali cui fanno appello per ottenere da essi il consenso. Da ciò dovrebbe derivare che, se l'estetica è ideologia, allora deve rispondere a esigenze "estetiche" effettivamente presenti nell'uomo. Il ritratto delle caratteristiche dell'arte di avanguardia che emerge dal terzo capitolo non fa che accrescere i dubbi su come un'arte che rifiuta proprio il suo lato "estetico" possa corrispondere a tali istanze.

Questo panorama guadagna, inoltre, complessità quando si affronta una delle problematiche che maggiore rilievo ha acquistato nella riflessione estetica: l'irruzione dell'arte di massa e la diffusione di proprietà estetiche nel mondo degli oggetti quotidiani, fenomeni sui quali si concentra il quarto capitolo della tesi che presentiamo qui, il cui obiettivo è analizzare la "democratizzazione estetica" e i suoi effetti. L'emergere di tale fenomeno pone una serie di questioni, la prima e la più generale delle quali è se la produzione "industriale" nell'ambito della cultura e degli oggetti abbia preso il testimone della funzione che in passato aveva svolto l'arte. Come dicevamo, però, ve ne sono altre. Innanzitutto, dal confronto fra arte elevata e arte di massa scaturisce, ancora una volta, la questione della relazione fra arte e ideologia, che suole adottare, generalmente, l'aspetto della denuncia della netta funzione ideologica dell'arte di massa, strumento ideologico di manipolazione ad opera della "classe dirigente" o del sistema economico. A tale visione corrisponde, frequentemente, l'idea che l'arte elevata, proprio perché verte attorno al concetto di disinteresse (spingendosi fino al rifiuto del contenuto, della figurazione, del

godimento estetico, etc.), possa essere un vaccino contro questa tendenza manipolatoria. A questo riguardo, è paradigmatica la posizione di Adorno e della Scuola di Francoforte, secondo la quale l'autonomia dell'arte, nelle forme che essa acquisisce con il modernismo, è una risposta alla mercificazione propria dell'economia e della cultura borghesi, il che significa, pertanto, che essa possiede una finalità, per quanto "negativa": quella di non lasciarsi "commercializzare". Non ci sono prove, inoltre, che l'arte elevata (nonostante le sue aspirazioni) si sottragga ad una funzione ideologica e neppure a quella commerciale. La storia dell'ultimo secolo di produzione artistica indica, semmai, il contrario: si intensificano le "transazioni" in entrambe le direzioni fra arte elevata e pop, fra avanguardia e *kitsch*, fra il dominio artistico e quello degli oggetti quotidiani. C'è di più: l'osservazione dei fenomeni provenienti dal mondo dell'arte, in questi ultimi cento anni, indica che gli sforzi delle avanguardie per sottrarsi alla commercializzazione sono stati vani.

Tuttavia, se ammettiamo quanto affermato in precedenza in merito all'arte elevata della modernità, ovvero che neppure questa è priva di finalità, allora perché non provare a riabilitare il valore dell'esperienza estetica di tutto quel vastissimo ambito che, secondo le teorie estetiche "tradizionali", era irrimediabilmente espulso dal recinto dell'arte e, di conseguenza, considerato non meritevole di considerazione filosofica –vista la quasi perfetta coincidenza fra estetica e teoria dell'arte, così come essa era venuta conformandosi nella sua versione "classica"–?

Diversi autori hanno fatto questo tentativo negli ultimi decenni: fra questi, Noël Carroll, che, con la sua opera *A Philosophy of Mass Art*¹⁰, ha posto l'accento sul valore conoscitivo della stessa. Anche se subordinato al primario obiettivo di garantire l'accessibilità che la caratterizza, tale valore conoscitivo non è assente, tanto che non solo l'arte di massa può essere considerata come un tipo di consumo non contraddittorio rispetto alla fruizione dell'arte elevata, ma, da un certo punto di vista, può anche considerarsi propedeutica a tale esperienza. Sulla stessa linea di pensiero, Calinescu si spinge a sostenere che persino il *kitsch* può rappresentare un primo passo verso il raffinamento del gusto appropriato all'arte elevata.

In tal senso, la democratizzazione estetica, lungi dall'essere un fenomeno che meriti unicamente di essere vituperato come causa di impoverimento culturale ed esperienziale, è vista nella sua funzione di "alfabetizzazione culturale", percettuale ed emotiva, che non è necessariamente in conflitto con l'auspicata fruizione di forme più elevate di arte e di cultura. Si tratta di un tentativo di abbattere barriere elitarie che aveva già caratterizzato le riflessioni di filosofi come Dewey, per il quale l'esperienza dell'arte ci consente di approfondire la conoscenza della nostra stessa percezione e di scoprire il carattere essenzialmente unitario, integratore ed

¹⁰ N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, Londra, 1998.

emotivo della nostra esperienza, ragion per cui non vi è alcuna separazione ontologica fra esperienza comune ed esperienza estetica, né tantomeno fra arte e oggetti comuni: l'esperienza estetica è inquadrata, invece, come un arricchimento e un'intensificazione di elementi già presenti all'interno della nostra esperienza ordinaria. Questa connessione con l'esperienza comune è alla base anche di quelle correnti, relativamente recenti, che perseguono una nuova concettualizzazione dell'estetica, non più come teoria dell'arte, ma come teoria della percezione, delle sensazioni e delle apparenze, come dominio delle esperienze fenomenologiche di ambienti e atmosfere, fino a giungere alle proposte della cosiddetta *atmosferologia*.

Indubbiamente, gli ambienti verso i quali rivolgere un'attenzione estetica possono essere stati coscientemente pianificati ed elaborati. Sempre di più, il contesto che viviamo come cittadini contemporanei può essere definito come un ambiente estremamente estetizzato, risultato dell'immensa e incessante opera di abbellimento di ogni interstizio della nostra esperienza. Immagini, oggetti, ogni cosa pretende di essere bella: da ogni angolo ci vengono rivolti ammiccamenti per catturare la nostra attenzione. Se questo sforzo titanico obbedisse unicamente al tentativo di rendere più abitabile e piacevole la nostra permanenza mondana non potremmo fare altro che rallegrarci. Tuttavia, il fatto che tale processo, fin dalle sue origini, sia stato condotto per mano dall'interesse economico e risponda, in un certo qual modo, ad un'esigenza fondamentale dell'economia di consumo, pianificata con crescente meticolosità, fa emergere una serie di contraddizioni che impongono di tornare ad analizzare le radici materiali dello stesso e a riprendere i concetti di ideologia e manipolazione. Certamente, il panorama estetico contemporaneo ci dice che le barriere nette fra l'alto e il basso si sgretolano e crollano, dando luogo a un panorama della fruizione estetica all'interno del quale, in certa misura, tutto vale. È fuor di dubbio, tuttavia, che nella situazione attuale la maggior parte delle esperienze estetiche, quali che siano le caratteristiche o il grado di qualità che posseggono, proviene dal nostro contatto con i prodotti del sistema industriale piuttosto che con l'arte.

Per tali ragioni, il quinto capitolo sarà dedicato all'analisi, dal punto di vista del funzionamento estetico, del sistema degli oggetti, nel tentativo di mettere in rapporto l'aspetto dell'elaborazione estetica con le necessità di fondo del sistema economico. Persino nel mondo degli oggetti, che secondo la teoria dell'arte autonoma rappresentava precisamente il campo del disvalore (ciò che è utilitario, meccanico, privo di creatività individuale, in definitiva, il brutto), vi è un eco, pertanto, di quella promessa che tradizionalmente si è ritenuto provenisse niente meno che dalla bellezza. Questa promessa, tuttavia, proviene solo dalla superficie abilmente estetizzata degli oggetti? Consiste solo nel fatto che le forme rapiscono i nostri sensi grazie al loro gioco, con

le proprietà o i colori che esibiscono? È stato davvero solo questo ciò che ha reso tale promessa un richiamo così potente dal punto di vista simbolico?

Come sappiamo, dietro la promessa della bellezza si è sempre intravista, sotto forme ogni volta diverse, una qualche forma di alterità anelata: in alcune occasioni, la via d'accesso a una verità superiore o a un'altra dimensione, in altre il baluginare dell'utopia. Quali forme e funzioni acquisisce, dunque, questa promessa della bellezza all'interno del sistema delle merci (in cui, evidentemente, è impossibile intravedere alcunché di simile all'accesso a una verità, all'alterità, né tantomeno all'utopia)? Arrivati a questo punto, sarà necessario riformulare l'interrogativo in modo sufficientemente ampio da consentirci di abbracciare anche un altro importante aspetto della questione. Ovvero, se la seduzione della promessa della bellezza risiede solo nella fruizione estetica delle proprietà di un oggetto¹¹, come potremo allora parlare di esperienza estetica sia nei confronti degli oggetti riccamente abbelliti della produzione in vista del consumo sia delle opere d'arte contemporanea che programmaticamente si sottraggono al godimento? Abbiamo prospettato, è vero, l'esistenza di un'esperienza estetica come elemento essenzialmente relazionale, legato a un'attività attenzionale regolata dal suo indice interno di soddisfazione, ma fino ad ora pare che tale attenzione si concentri su ciò che appare degli oggetti e di determinati avvenimenti o ambienti. Questa visione fa sì che rimanga come un problema ancora aperto la questione del funzionamento dell'esperienza estetica nel caso di opere d'arte che non esibiscono praticamente nulla dal punto di vista sensibile, che giocano con il carattere irricognoscibile e quasi con la sparizione di quanto dovrebbe attrarre l'attenzione dell'osservatore, sebbene possa ritenersi parzialmente soddisfacente nel caso di oggetti che offrono in modo più esplicito qualcosa allo sguardo o all'ascolto.

Dobbiamo forse rassegnarci ad affermare che l'arte contemporanea, per lo meno in molte delle sue manifestazioni, non produce alcuna esperienza estetica? Non si prova, in quei casi, alcun piacere? Riteniamo che la risposta a questa domanda apparentemente così scoraggiante potrà arrivare dal richiamare due elementi che, come si proverà a sostenere nel corso del nostro lavoro, risultano reciprocamente compatibili: da una parte, il fatto che, come sostiene la cosiddetta estetica darwinista, il nostro passato evolutivo ci ha trasmesso una serie di preferenze estetiche che orientano ancora le nostre attività attenzionali e le nostre valutazioni: si tratta di universali "estetici", gusti e preferenze che si sono formati nel corso dell'evoluzione della specie umana e che possono fare comprendere, in modo più o meno diretto, i comportamenti, le predilezioni e le

¹¹ Ai fini dell'argomentazione che stiamo sviluppando, quando parliamo di proprietà estetiche di un oggetto dobbiamo intendere che queste si riferiscono non solo a ciò che possiamo percepire nella sua "superficie", ma anche nell'elaborazione di un contenuto che può essere oggetto di godimento.

tendenze che possiamo osservare persino oggi. Per Schaeffer, ad esempio, il comportamento estetico scaturisce dalla comparsa di risposte differite (non immediate) nei confronti dell'ambiente circostante, il che è legato all'esigenza cognitiva di formulare predizioni, proiezioni e pronostici. Vi è pertanto, nella relazione estetica, un elemento attenzionale-cognitivo ineliminabile, come già aveva osservato Dewey.

Il secondo elemento del quale ci avvarremo è la specifica esperienza temporale che ci offre l'esperienza estetica, quella di un tempo "qualitativo" che si fa strada in mezzo alla successione anodina e in certi casi angosciante degli istanti che caratterizzano la nostra esperienza pragmatica, nella quale spesso oscilliamo fra la noia e l'ansia, immersi nella sensazione, poco piacevole, che il tempo non passi o che ci sfugga irrimediabilmente. Rivolgersi a questi elementi, inoltre, consente di trovare soluzione ad alcuni dei vicoli ciechi derivanti dalla classica opposizione tra forma e contenuto, dato che ci consentono di osservare l'esperienza estetica come il risultato di una particolare forma d'attenzione che si rivolge a diversi aspetti e livelli e che può dare luogo a diverse combinazioni, tutte, però, caratterizzate dal comune riferimento a un indice di soddisfazione interna (che possiamo chiamare, più semplicemente, "piacere") legato a tale esperienza.

Procedendo in questa direzione, ci auspichiamo di dimostrare che è possibile ammettere l'esistenza dell'elemento del godimento anche in quell'arte che programmaticamente lo rifiutava, così com'è stato per la maggior parte della produzione delle avanguardie, se consideriamo che persino in quei casi ci troveremmo di fronte a una forma di piacere di carattere intellettuale, un piacere (elitario, se vogliamo) accessibile a quanti siano conoscitori delle regole del "mondo dell'arte" e posseggano la cassetta degli strumenti intellettuali e culturali per accettarlo.

In effetti, volgere lo sguardo all'arte contemporanea ci consente di vedere che, almeno a partire dalle avanguardie, l'arte ha scelto di presentarsi più come un gioco intellettuale che diviene realmente possibile all'interno di comunità ristrette (intellettualizzate o colte) che come qualcosa in grado di offrire un'esperienza di piacere estetico. Ciò ha condotto molti autori a ritenere che l'estetica non sia un aspetto in grado di spiegare l'arte. La nostra intenzione è, invece, quella di spiegare il funzionamento "estetico" dell'arte "de-estetizzata" mediante un concetto di esperienza estetica che getta le sue radici in quello di gioco e nell'idea di una specifica esperienza del tempo che chiameremo "qualitativo". Così, la soddisfazione prodotta dall'arte contemporanea si ha quando si realizza l'adeguazione della nostra interpretazione dell'opera che osserviamo alle "regole del gioco" dell'arte contemporanea, tutte le volte che tale risultato è assunto come una sorta di sfida o un obiettivo: se non si riconoscono i codici della stessa, se non è stata accettata la

provocazione intellettuale che essa rappresenta, è impossibile entrare in contatto con l'arte contemporanea.

Il concetto di gioco, tuttavia, non esaurisce il suo significato principale nei tratti che sembra condividere con quella che abbiamo definito come “dimensione estetica”, ovvero, il suo carattere autotelico, la sua normatività autonoma e la sua libertà intrinseca, ma in un aspetto apparentemente banale: mentre giochiamo, il tempo scorre in modo diverso rispetto al modo in cui lo fa durante le attività pratiche. È questo della temporalità, pertanto, un elemento da prendere in considerazione assieme agli altri che abbiamo elencato finora, come l'attrazione esercitata dalle apparenze o persino il bagaglio di preferenze evolutive su cui ha posto l'accento l'estetica darwinista, la quale non cessa di ribadire che determinate formule, comportamenti, forme sensibili, piacciono perché corrispondono a preferenze evolutive. Fra questi elementi dovremmo inserire anche la peculiare esperienza del tempo, donataci dalle le attività fonte di piacere (e, fra queste, sia l'arte elevata sia l'arte popolare, quella di massa e una serie di attività come i festeggiamenti, i giochi e gli sport, non artistici, ma certamente “estetici”) che popolano il perimetro della dimensione estetica.

Numerosi autori hanno sostenuto che l'arte ci introduce in un'esperienza di “pienezza” temporale che segna un'importante differenza rispetto al tempo “pratico” proprio delle nostre occupazioni quotidiane. Ciò replica, in un certo qual modo, quella divisione fra il sensibile (o sensuale) e il razionale che è stata alla base di tanta parte della riflessione estetica. Riteniamo che analizzare le trasformazioni dell'esperienza estetica, alla luce della distinzione fra esperienza temporale “piena” e tempo della prassi, possa spiegare, assieme ad altri elementi, alcuni fenomeni che possiamo osservare nell'attualità.

Se vi è un'esperienza estetica che si realizza tanto nel momento della tutela sull'arte quanto in quello della sua autonomia, e se, inoltre, tale esperienza si realizza tanto nei confronti della natura (il che in epoca premoderna era considerato assolutamente “legittimo”) quanto, oggi, nei confronti della fantasmagoria di oggetti di consumo e intrattenimento in cui siamo immersi, e che infine deve funzionare persino in rapporto all'arte de-estetizzata come piacere intellettuale per le classi coltivate, allora sarà necessario indagare i motivi di quest'esperienza.

A questo scopo, ci sembra suggestiva la proposta di Schaeffer, il quale considera che l'atteggiamento estetico risieda in un atteggiamento cognitivo libero e affettivamente caratterizzato (cioè è apprezzato in ragione del piacere che può dispensarci), prodotto degli sforzi adattativi della specie umana. Riteniamo che tale concetto sia legato a quello di gioco e alle funzioni adattative che ad esso si attribuiscono; nello stesso tempo, crediamo che uno dei componenti di tale piacere possa essere una peculiare esperienza o percezione della temporalità

che si verifica nelle attività autoteliche. Chiaramente, non ci occupiamo qui di nessuna delle caratterizzazioni metafisiche del tempo, ma ci atteniamo al modo in cui è “percepito”, al tempo così come viene “vissuto” dal soggetto, il che consente di ricomprendere le modificazioni storicamente determinate della sensibilità di individui e gruppi. Così, la nostra caratterizzazione del tempo si avvale di distinzioni come quelle di Ortega y Gasset fra le due grandi categorie di attività: *trabajosas* e *felicitarias*¹² e di Gadamer, quando parla del concetto di gioco e di festa come fondamenti dell’arte, in quanto modelli antropologici legati all’esperienza dell’arte che ci offre l’accesso a un tempo pieno che mette fra parentesi la temporalità essenzialmente vuota e quantitativa propria della dimensione pragmatica.

D’altra parte, potremmo trovare una corrispondenza fra l’esperienza del tempo come “pienezza” che si ha nella dimensione estetica e quella sensazione di «totale coinvolgimento nella vita» che lo psicologo Mihaly Csikszentmihalyi denomina «*flow*», ponendolo a fondamento del sentimento di felicità. Così, ad esempio, oltre che vedere nel *kitsch* e nell’arte di massa solo un elemento di manipolazione dall’alto, sarebbe possibile comprendere su quali elementi fa leva questa manipolazione per essere efficace, oltre a quelli già messi in evidenza dagli studi della cosiddetta estetica darwinista.

Mediante contributi assai diversi, riteniamo possibile tentare di spiegare un panorama, come quello dell’estetica, che male si presta a riduzionismi e che, quasi per una spinta interna, privilegia la dispersione e la molteplicità di sfaccettature rispetto alla tendenza a categorizzare. Tuttavia, rimane da confrontare tale “pienezza temporale” propria dell’esperienza estetica, il suo indugiare sul presente delle apparenze, che abbiamo tratteggiato quasi come un simulacro di ciò che potremmo chiamare “felicità”, con l’esperienza concreta dei consumi estetici dell’attualità, nei quali non pare affatto che spicchino né la “pienezza” né l’indugiare.

¹² Manteniamo qui la formulazione originale, perché più direttamente rispondente al senso che vuole dare Ortega, che impiega, come sinonimo di «trabajosas», anche l’espressione «actividades forzosas». Il primo termine, tuttavia, è da preferirsi perché non allude solo alla necessità che presiede a questo tipo di attività e ne è il motivo, ma anche alle caratteristiche e agli effetti penosi che il termine «trabajo» evoca, grazie alla sua derivazione da «trepalium» [l’edizione delle *Obras Completas* del 1964 reca ancora «tepalitum», mentre quella dell’editore Taurus del 2006 corregge in «trepalium»] antico strumento di tortura, che possiamo ancora sentire risuonare nell’italiano «travaglio», che indica il «lavoro» e i dolori del «parto». Per questo, Ortega, quando deve mettere a confronto le due grandi modalità dell’attivismo umano lo fa con la seguente frase: «He ahí a los humanos colocados frente a dos repertorios de ocupaciones: las *trabajosas* y las *felicitarias*.», J. Ortega y Gasset, «Prólogo a *Veinte años de caza mayor*, del Conde de Yebes», en J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo VI (1941-1946) y *Brindis y Prólogos*, sexta edición, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 424 (corsivo nostro). L’edizione italiana che abbiamo consultato traduce: «Ed eccoli gli uomini posti davanti a due serie opposte di occupazioni: quelle che *generano fatica* e quelle che *danno felicità*»: J. Ortega y Gasset, *Discorso sulla caccia*, Editoriale Olimpia, Firenze, 2007, p. 20 (corsiva nostra). Come si può notare, la scelta traduttiva, in gran parte obbligata, dato che il termine corrispondente a «trabajoso» in italiano perde la relazione con la necessità e conserva solo il significato di «fatica», «sforzo», etc., in contrasto con il senso profondo delle attività libere, che generano felicità e che possono essere ugualmente gravose dal punto di vista fisico. A tali ragioni si deve la nostra scelta di utilizzare i termini spagnoli.

Da una parte, possiamo osservare che la facilità di accesso propria dell'arte di massa (così come la massiccia estensione di proprietà estetiche agli oggetti di uso quotidiano) ha a che vedere con quel processo di accelerazione generalizzata che diversi autori hanno riscontrato nella vita contemporanea (fra i più recenti, il sociologo tedesco Hartmut Rosa), dato che l'offerta di prodotti estetici deve corrispondere ai ritmi di una classe media che dispone sempre di meno tempo e che, per tale motivo, è sempre più sensibile alla novità continua. A esigenze analoghe obbedisce l'enorme proliferazione di "imprese di contenuti" che aspirano direttamente a riempire – tendenzialmente– ogni interstizio di tempo "vuoto" per dare una sensazione di evasione dalla monotonia dell'esperienza temporale della prassi. Sembra, pertanto che quell'autotelicità dell'estetica modellata sul concetto di gioco si adatti male al sistema di vita contemporaneo. Non a caso, abbiamo deciso di dedicare il sesto ed ultimo capitolo di questa tesi a esaminare le contraddizioni della felicità nell'era tardocapitalista. In questo caso, possiamo osservare la tensione permanente in atto fra due tendenze apparentemente opposte: la deresponsabilizzazione individualista, che ha fatto parlare di infantilizzazione degli stili di vita, avanza gomito a gomito con uno zelo efficientista che vincola sempre più saldamente gli uomini ai compiti produttivi: il desiderio di divertimento si paga con tempo sottratto allo svago; la disponibilità, per fasce sempre più ampie di popolazione, di comodità e beni che un tempo sarebbero stati appannaggio esclusivo di un sultano, non sembrano ridondare in un aumento generale degli indici di soddisfazione, meno ancora di felicità. Nonostante ciò, l'estetico non cessa di esercitare la sua attrazione e lascia ancora intravedere possibilità più "piene" e desiderabili per la nostra esistenza. L'arte stessa, nonostante il fallimento dei suoi progetti rivoluzionari, continua a godere di elevatissimo prestigio, non solo presso i governi, che non cessano di sovvenzionarla, ma fra la popolazione che, pur astenendosi dall'invadere i musei¹³ (se non alcuni musei-monumento e certe mostre-evento), continua a considerare l'Arte come un bene da non mettere in discussione (sebbene metta in discussione, spesso non comprendendole, le opere d'arte).

L'estetico deve, dunque, considerarsi come la rappresentazione di un mondo desiderabile che dovrebbe orientare la costruzione di un mondo più abitabile e di un'esistenza più ricca e piacevole –auspicabilmente per tutti–? Si tratta, indubbiamente, di un progetto degno del massimo impegno, anche se siamo consapevoli che ha a che fare più con una istanza morale o politica che con il contenuto descrittivo ed esplicativo dell'Estetica. Probabilmente, sarebbe più opportuno approssimarci all'arte senza considerarla come la portatrice di una missione trascendentale. Come qualsiasi attività umana, deve essere ricondotta alle sue concrete determinazioni storiche e il suo concetto deve essere esaminato come un concetto profondamente influenzato dalla società, dalle

¹³ Il cui numero, tuttavia, non fa altro che aumentare esponenzialmente.

istanze e dai valori di ciascuna epoca. Da un altro punto di vista, ciò non deve tuttavia spingere a un riduzionismo volgarmente determinista: l'arte non è solo il riflesso di un'epoca. Se l'arte ha attirato l'attenzione e meritato spesso una speciale ammirazione fra le altre pratiche umane, in tempi e società diversi (con un'enfasi e secondo modalità, naturalmente, variabili), ciò si deve al fatto che essa si inserisce in una dimensione più ampia, cioè quella dei comportamenti e degli atteggiamenti estetici, che rappresentano un elemento antropologico essenziale e un ambito investito di speciale apprezzamento che, a livello transculturale e trans-storico, ha sempre richiamato l'uomo con la sua promessa di piacere e pienezza dell'esperienza. Così, l'arte, in quanto sottoinsieme altamente specializzato della dimensione estetica può, in certi casi, suggerire, proiettare e lasciare intravedere in modo specialmente intenso e significativo¹⁴ mondi possibili diversi dalla realtà nella quale l'arte stessa affonda le sue radici, dato che si basa nell'elemento creativo della fantasia e dell'immaginazione. Tuttavia, rappresentare un campo di valori non implica possedere la capacità di tradurre nella pratica sociale le trasformazioni necessarie affinché quei valori possano estendersi alla vita di tutti. Bisogna accettare, forse, che all'arte sono state affidate, in un momento storico determinato, funzioni che essa non poteva in realtà esplicare da sola, e che la trasformazione della società è principalmente un compito delle forze sociali, politiche ed economiche.

Alla luce di quanto esposto, analizzare la peculiare esperienza temporale che ci dispensa la dimensione estetica potrebbe aiutarci a comprendere meglio le ragioni della grande efficacia dei processi che osserviamo oggi, come l'enorme diffusione dell'arte di massa e la cosiddetta estetizzazione diffusa. Nello stesso tempo, potrebbe aiutarci a considerare come un valore umano meritevole di protezione e promozione quel piacevole ambito di libertà e pienezza che le attività *felicitarias* ci offrono come modello per una società e una vita più umanizzate e meno subalterne agli imperativi dell'accelerazione produttiva. Tutto ciò, coscienti che il ruolo della dimensione estetica è fondamentale, ma limitato, e che attribuirgli la funzione di realizzare la trasformazione sociale ed economica, al di là dall'orientare verso le mete desiderate e di indicarle o agevolare processi sociali già in atto, non sarebbe altro che una pratica di evasione che apparterebbe più propriamente all'ambito finzionale che a quello della prassi in senso marxiano.

¹⁴ Se l'ipotesi che l'estetica non coincide esclusivamente con l'arte è ammessa, dovremmo assegnare alla dimensione estetica, sia pure in modo più generale, le stesse caratteristiche attribuite all'arte.

Capítulo 1

1.1. Una primera aproximación a la estetización y sus problemas

Nuestra experiencia actual parece apuntar a que los valores estéticos, el goce sensorial, el espectáculo, la diversión, desempeñan un papel en cierta medida inédito y han alcanzado una dimensión más amplia que en cualquier época anterior.

La extensión de lo estético a cualquier resquicio de nuestras vidas, rodeadas de objetos que cada vez más, junto con su valor utilitario y funcional, recogen otra y no menos importante faceta, la estética¹⁵, en que incluso los objetos de uso cotidiano más trivial pretenden ser bellos y agradables, todo ello unido a la difusión del consumo de imágenes, productos y artefactos “estéticos”, así como la proliferación de festivales, exposiciones, parques temáticos, etc. han hecho

¹⁵ El término «estética» es, como, entre otros, señala Schaeffer, un término «semánticamente “flexible”» (J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, cit., p. 33). El objetivo principal de esta tesis no es llegar a una definición de los límites de la estética en tanto disciplina filosófica, sino más bien dar cuenta de cómo se desarrolla la experiencia estética en la contemporaneidad, tanto en relación con el arte como en relación con la vida cotidiana. Para ello, procuraremos someter a crítica la tradicional identificación de la Estética con la teoría del arte (o, si se quiere, con las distintas teorías del arte), con el fin de defender la existencia de una experiencia estética (o relación estética) entendida como actividad o proceso atencional regulados por su índice de satisfacción interno (goce), el cual, por tanto, no deriva directamente de propiedades específicas de los objetos de dicha atención (llámenselas, si se quiere, “cualidades ontológicas de los objetos”), aunque determinadas elaboraciones “estéticas”, a saber, las propiedades “sensibles” que un determinado objeto o acontecimiento posee, constituyen sin duda un elemento que favorece y estimula la activación de dicha clase de atención. Para paliar la ambigüedad intrínseca del término «estética» y de sus derivados, cabe hacer, ya en estas líneas preliminares, algunas advertencias sobre el uso que haremos del mismo. Emplearemos «Estética» (en mayúsculas) o «doctrina estética» para referirnos a disciplina filosófica (para la crítica de la asimilación de lo estético a lo artístico véase *infra*, cap. 1.3). Asimismo, nos referiremos varias veces a los fenómenos de la «estetización» o de la «estética difusa»: por ello entendemos el proceso por el que se derrumban las tradicionales barreras entre arte y vida cotidiana también merced a la atención, prestada por el mundo de la producción de objetos y del entretenimiento, a los aspectos formales o sensibles de los productos de consumo (sean ellos objetos o “espectáculos”). Podríamos definir dicho fenómeno como el resultado de una enorme labor de cosmética de lo existente, a la que contribuyen diseñadores, gráficos, publicitarios, artistas y “creativos”. Este aspecto, que, con las palabras de Gernot Böhme, podemos definir también “trabajo estético”, es analizado *infra*, cap. 4.5. Finalmente, en otras ocasiones, emplearemos la fórmula «propiedades estéticas». Con ello entendemos precisamente esa elaboración de la “superficie” de los objetos como también del contenido y de la estructura de novelas, series de televisión, etc., que apelan al goce subjetivo del observador o del “consumidor”. No ha de entenderse como una referencia a propiedades intrínsecas que definen un campo delimitado de objetos (ya que se trate del campo restringido de las obras de arte como del ámbito más amplio de los llamados “objetos estéticos”), sino a propiedades que facilitan la activación del tipo peculiar de atención al que hemos aludido arriba. En el límite, como esperamos que se pueda recabar del desarrollo completo de este trabajo, no existen, con propiedad, “objetos estéticos”, aunque sí una experiencia estética centrada en una específica modulación de nuestra atención. “Estética” es, por tanto, la actitud con que podemos experimentar y vivir determinados momentos o acontecimientos de nuestra existencia.

que distintos autores llegasen a hablar de nuestra época como de la época del “triumfo de la estética”¹⁶.

Se trata de una observación tan ampliamente compartida que ha llegado a adquirir los caracteres de un “lugar común”¹⁷. Aquella “estetización global”, de la que hablara Wolfgang Iser, consistiría en la extensión de las características propias del arte a ámbitos que anteriormente no le correspondían, llegando a recubrir de propiedades “estéticas” el estilo personal y la conformación de las ciudades, la economía y la teoría, hasta afectar a nuestra propia imagen de la realidad ¹⁸.

Casi en la misma línea, Gilles Lipovetsky considera que el mundo de la producción de objetos e imágenes en la época moderna y contemporánea aprovecha el “sello de lo artístico” para sus productos. Sin embargo, para él no sería correcto ver tal fenómeno como una expansión de los dominios propios del arte, y menos aún de aquel concepto ‘fuerte’ de arte que tenemos desde la época moderna, ya que llega a sostener que “lo que embellece el mundo no es ya el Arte elevado que desprecia el mercado, es el propio capitalismo, pertrechado con su nuevo brazo artístico. El imperio de lo estético en las sociedades hipermodernas señala, en el universo de los productos y del consumo, la victoria del capitalismo artístico”¹⁹.

“Capitalismo artístico”, según esta visión, es la definición que le corresponde a la fase actual, en que no estamos ante un sector especializado de aquel sistema económico que domina la escena desde la época moderna hasta hoy, pese a que el autor así parezca entenderlo al hablar del “brazo artístico” del que el capitalismo se habría dotado, sino que, más bien, nos encontraríamos ante una estetización del sistema económico mismo, lo que recabamos de la referencia de Lipovetsky al “imperio de lo estético”, lo que indica que si no es el único aspecto del sistema capitalista de producción actual, sí es el más relevante y el que caracteriza esencialmente nuestras

¹⁶ Yves Michaud subraya el fenómeno del desbordamiento de lo estético hasta alcanzar inclusive los dominios de la moral: «Resulta difícil y hasta imposible escapar de este imperio de la estética. Hasta la visión moral de los comportamientos parece estar ahí “para verse bien”, y la moral se vuelve una estética y una cosmética de los comportamientos. Es necesario que el mundo rebose de belleza y, de repente, rebosa efectivamente de belleza. Este mundo, hoy, es *exageradamente* bello»: Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso, Ensayo sobre el triunfo de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 10. Ponemos en cursiva el adverbio empleado por Michaud porque consideramos que no se trata de un énfasis inocente: el carácter desbordado e hiperbólico son uno de los caracteres distintivos de lo estético en la actualidad, no solo en la reflexión de Michaud, sino para diversos otros observadores, como veremos en los capítulos siguientes de esta tesis.

¹⁷ Véase P. D’Angelo, *Estetismo*, Il Mulino, Bologna, 2003, p. 277 y ss.

¹⁸ Véase W. Iser, *Aesthetisierungprozesse – Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven*, en W. Iser, *Grenzgänge der Aesthetik*, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 10-11, citado en P. D’Angelo, *Estetismo*, cit., p. 278.

¹⁹ Véase G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, Barcelona, 2015, p. 63.

sociedades²⁰, que no duda en definir “reestructuradas por el capitalismo artístico”²¹. Un sistema económico y productivo para el que Lipovetsky acuña precisamente la adjetivación que nos da cuenta de cómo la explotación de propiedades estéticas y de patrones artísticos no sólo vertebran el sistema de producción-consumo, sino que representan la razón de su mantenimiento y supervivencia.

Debido a las propias evoluciones del sistema capitalista, hoy “no estamos en la época en que la producción industrial y la producción cultural remitían a universos separados, radicalmente inconciliables; estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética”²². Para el sociólogo francés, es necesario asumir que «el capitalismo artístico no es sólo productor de bienes y servicios comerciales, es al mismo tiempo “el lugar principal de la producción simbólica”, el creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas»²³. Esta última cita parece que apunta, más incluso que las anteriores, a que ha habido un desplazamiento de la centralidad del arte como lugar de producción simbólica y lugar eminente de la creación ideológica y hegemónica, al mundo de la producción que tradicionalmente quedaba relegado al ámbito de lo práctico y de lo económico.

Todo ello sugiere que se ha producido una transformación relevante en nuestra sensibilidad general a la vez que un poderoso proceso de desplazamiento del arte de su posición de monopolio de lo estético, tras por lo menos dos siglos en que tal situación se basó en una división y separación muy neta entre lo que es arte y lo que no lo es, con el primer sector considerado el único capaz de dar acceso a la llamada experiencia estética y el segundo perteneciente con pleno derecho al ámbito de lo práctico. No es difícil ver cómo en esta misma distinción se basaba incluso la primacía otorgada al dominio del arte respecto a los demás aspectos de la vida, ya que era considerado como el medio de acceso a una experiencia más plena, más satisfactoria, más honda que la que nos pudieran brindar las demás actividades individuales o sociales pertenecientes a la esfera de lo práctico.

Sin embargo, esta situación, a la que acabamos de hacer unas primeras (y someras) referencias, no puede ocultar, de entrada, una evidente paradoja: en el momento de la llamada estetización del mundo, es decir, de la importancia prepotente que hoy en día la belleza y los

²⁰ En este sentido, ha entrado ya en el patrimonio común la idea de que la economía es cada vez más una economía no ya de la producción de objetos, sino una economía del conocimiento, o de lo inmaterial. Véase A. Gorz, *L'immatériale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

²¹ G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 64.

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ *Ibidem*, p. 104.

valores estéticos parecen tener para nosotros y nuestra cultura, nos encontramos, por otro lado, ante una condición de gran crisis y dificultad a la hora de pronunciarnos sobre el valor estético de las cosas y, más aún, de disfrutar y comprender cabalmente el arte.

El hecho de que hoy en día los modelos estéticos aparezcan con más intensidad y frecuencia en el mundo de la producción de objetos que en el propio mundo de la producción artística ha llevado a muchos autores a ver en ello el testimonio, y diríamos casi que la prueba histórica, de que se ha producido un desplazamiento fundamental respecto a la centralidad del arte a la que estábamos acostumbrados. Ese desbordamiento de lo “artístico” fuera de los confines tradicionales del arte parece que se corresponde, por consiguiente y paradójicamente, con un debilitamiento y una pérdida de ejemplaridad del propio arte que, por añadidura, deja de ser algo comprensible para la mayoría.

Nos encontraríamos, por tanto, ante un proceso que nos muestra dos caras de la misma moneda: por un lado la estetización global de nuestras existencias, lo que alude a una colonización, por el arte, de territorios que eran propios de ámbitos relativos a la moral, a la economía, a la praxis, y, por otro lado, observamos de qué manera el propio arte, lejos de aparecer como un poder sólido y firme, como el ámbito central del sistema cultural, pierde su consistencia y fisonomía en este proceso de expansión, llegando a convertirse en impalpable vapor, de lo que dan cuenta, entre otras, dos obras recientes de Mario Perniola y de Yves Michaud, tituladas, respectivamente, *L'arte espansa* y *El arte en estado gaseoso*²⁴.

Se trata de dos fenómenos que son sólo aparentemente contradictorios y que, en cambio, presentan una serie de interrelaciones cuyo análisis puede resultar fructífero para el esclarecimiento de ambos.

En efecto, el carácter contradictorio al que aludimos ahonda sus raíces en la conformación misma de la doctrina estética, que se fraguó en los siglos XVIII y XIX en torno al concepto de autonomía del arte, estableciendo para esta última precisos confines trazados mediante la expulsión del campo de legitimidad de lo artístico, en primer lugar, de lo útil y de lo agradable, por lo que la estética vino a configurarse como espacio libre y contemplativo.

Esto significó, entre otras cosas, obrar una separación entre artesanía y arte y, al mismo tiempo, desvincular al arte de las finalidades heterónomas que la habían caracterizado hasta esas fechas y que estaban relacionadas con el ámbito del culto, de la celebración política, de la enseñanza moral. Asimismo, fue precisamente el aspecto de la diversión, del goce sensorial, el

²⁴ Véanse M. Perniola, *L'arte espansa*, Einaudi, Turín, 2015 e Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso...*, cit.

ámbito de los placeres más sensuales²⁵ lo que vino a quedar excluido del número de los comportamientos adecuados (aquellos que, en cambio, apuntan a la actitud contemplativa, no comprometida con los sentidos) frente al arte “elevado” que, cada vez más, vinieron a coincidir con el modelo –exclusivo– de relación estética.

El campo de lo estético venía a configurarse como un dominio autotélico, lo que correspondía no sólo a la exigencia de encontrar un marco teórico para la reflexión sobre el arte en una época en que ésta iba emancipándose de sus tutelas religiosas y de su relación auxiliar con el poder de la corte, sino también a la necesidad de encontrar una colocación y sistematización para el arte en un momento de especialización y secularización del saber (y de la sociedad), como efecto del desmoronamiento de la visión organicista y jerarquizada de la sociedad y de la vida en el sistema teocrático.

Este reconocimiento nos muestra que la expansión del arte –a la que acabamos de referirnos– hacia territorios que le eran ajenos podría enfocarse no tanto como una colonización de territorios nuevos, sino más bien como el salir nuevamente a flote de ámbitos que habían sido dejados en la sombra a partir de la teorización estética moderna y que, pese a verse excluidos de la consideración filosófica y de la legitimación cultural, han venido produciéndose y desarrollándose paralelamente a la alta cultura.

Claro está, no es posible pensar que conceptos tales como el placer en la relación estética, o el valor del ornamento vuelvan a tener, en la época contemporánea, la misma función que tenían antes de la época de la autonomía del arte y de su “sacralización”. Del mismo modo, sería ingenuo dejar de reconocer que la gran exaltación del arte que se produjo en la modernidad ha determinado el surgimiento y la difusión, en el imaginario colectivo, de un conjunto de valoraciones altamente apreciativas que han de seguir operando con especial efectividad en la sensibilidad general incluso después del momento en que el arte pierde su centralidad, lo que puede dar razón, entre otras cosas, de que la citada referencia al “sello de lo artístico”, que según Lipovetsky se emplea hoy en día para ensalzar el valor de las mercancías, coexista con un sistema de producción de objetos e imágenes pertrechados de propiedades estéticas que, sin embargo, tienen su centro propulsor no ya en el arte, sino en la propia producción.

²⁵ “Agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación” (I. Kant, *Crítica del Juicio*, Tecnos, Madrid, 2015, p. 117); sin embargo, el placer propio de lo agradable necesita de una peculiar relación con el sujeto, no es, por tanto, desinteresado como el juicio de gusto propiamente dicho, que se aplica a lo bello sin un interés en la existencia del objeto. Lo agradable es el resultado de una excitación sensorial, que nos brinda un placer en esencia privado y no comunicable universalmente: “de un manjar que excita el gusto con especias y otros ingredientes dicese, sin titubear, que es agradable [...] inmediatamente *deleita* los sentidos” (I. Kant, ob. cit., p. 119). La elección de este ejemplo por parte de Kant no podría ser más ilustrativa: el agrado es el goce que nos afecta de manera corpórea; en ello obra el interés de los sentidos por experimentar el deleite sensual.

Si afirmamos que en la contemporaneidad vacilan y se derrumban las distinciones entre lo alto y lo bajo del eje de los valores artístico-culturales, así como las fronteras entre el arte y lo cotidiano, esto no puede significar sólo que se han abolido las prohibiciones culturales de corte elitista que han estado vigentes durante centurias, y que se centraban en el concepto de “vergüenza cultural”²⁶ (cuyos niveles se han reducido enormemente en las últimas décadas) hacia determinados consumos de productos estéticos hoy extremadamente relevantes y que, por lo tanto, vuelven a ser “admitidos” hábitos, comportamientos y preferencias que siempre han existido y que durante una época se vieron relegados a la insignificancia en la esfera de la cultura oficial, cuyo perímetro de legitimidad estaba trazado por precisas normas de discriminación (el criterio del gusto) entre objetos estéticos admitidos y no admitidos, que correspondía a una análoga estrategia de discriminación o *distinción* social, como vio Bourdieu²⁷. Desde luego, hay mucho de todo ello, como veremos en los capítulos siguientes, pero, si queremos reparar en aquel tópico según el cual la historia nunca se repite exactamente igual a sí misma, debemos reconocer cómo se asiste a un salto entre la época anterior y la siguiente respecto a la teorización de la autonomía del arte, lo que impide hablar simple y llanamente de un “rescate” de una parte otrora si no “maldita”, desde luego careciente de legitimación, como podría ser la de los objetos artesanales, las manifestaciones de arte popular etc.

Por lo tanto, no es suficiente describir la situación actual simplemente como el resultado de un proceso por medio del cual, en un primer momento, el arte, en la época moderna, se colocaba en el centro de un proceso por el que es elevado como valor hasta límites inéditos con la consecuencia de que su concepto se restringe al arte culto, y que se llegan a infravalorar y desautorizar sus versiones “populares” como pseudo-arte o, después, arte de masas y una serie de prácticas antes casi indistinguibles de él como mera producción o artesanía.

Posteriormente, todo este segundo ámbito de comportamientos y productos vuelve a adquirir una importancia tal como para que se produzcan intentos de otorgarle legitimidad o en todo caso reconocerlo como productor de experiencias estéticas, si bien con categoría distinta.

Por lo menos, esta supuesta segunda etapa del proceso no puede ser admitida sin reconocer que resulta contradictoria e incompatible con el propio concepto de arte y con la doctrina estética tal y como se ha conformado a lo largo de los últimos dos siglos y que, por lo tanto, la evidencia de la llamada estetización difusa requiere un replanteamiento de tales conceptos de arte y experiencia estética que no puede evitar pasar por un análisis de sus reales determinaciones

²⁶ G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 318.

²⁷ Véase P. Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* [1979], Taurus, Barcelona, 2017.

históricas y sociales, quebrando, de algún modo, el caparazón de trascendencia y abstracción idealista que ha sido uno de los frutos históricos y sociales de la relación entre la modernidad y el arte mismo.

Claramente, no basta con reconocer el hecho de que el arte se ha connotado, en la modernidad, de valores que hoy, desmitificados de alguna manera por un análisis de sus motivaciones históricas y sociales, puedan ser fácilmente apartados y de alguna manera desechados o replanteados para dar paso a una concepción menos restringida, menos elitista y más “democrática” de la dimensión estética, tal y como parecen proponer algunos autores de corte pragmatista²⁸.

Por el contrario, todo apunta a que la trascendencia adquirida en la modernidad por el dominio de lo artístico es algo que aún hoy sigue operando con eficacia y que debe ser tenido en cuenta en nuestros análisis, volviendo vano todo intento de recuperar simplemente lo “reprimido” tal y como debió de encontrarse antes de tal “represión”.

Valgan los siguientes dos ejemplos para dar cuenta, de entrada, de la diferencia esencial que precisamente la duradera teoría del arte autónomo ha determinado entre el antes y el después de su aparición. El primero: pese a que el dominio del arte parece ya haber perdido su ejemplaridad²⁹, en la estetización de lo cotidiano a la que asistimos se puede reconocer que actúa el sello de lo artístico, cuya fuerza y eficacia se debe precisamente a aquel énfasis que la modernidad ha reservado al arte y que ha hecho que distintos autores hablaran de una auténtica “religión del arte”, algo que ha caracterizado nuestra relación con lo artístico durante al menos los últimos dos siglos y que incluso sigue, por lo visto, ejerciendo su fascinación no obstante el cambio de las condiciones de nuestra experiencia estética. Esto implica que el concepto de arte haya cobrado, desde el siglo XVIII hasta hoy, una fuerza y un poder de fascinación con el que tenemos que seguir lidiando incluso hoy en día. Si el arte no encierra aquella promesa de felicidad que se le atribuía a la belleza, en este marco, por lo menos, hemos de suponer que encierra una promesa de calidad o de experiencia satisfactoria. De alguna manera, el sello de lo artístico, más que caracterizar actualmente la fantasmagoría de objetos que nos rodean, ha marcado en profundidad

²⁸ Más adelante afrontaremos la propuesta de Richard Schusterman, a quien tomaremos como ejemplo de tales posturas que abogan por ‘liberar’ de alguna manera la estética de sus constricciones elitistas en pro de un acceso más extendido y más igualitario a lo estético, lo que se realiza también a través del levantamiento de las censuras culturales y a la par elitistas que siguen obrando sobre y contra muchos productos estéticos que permanecen relegados al ámbito de la “baja cultura” pese a su consumo extremadamente difundido e interclasista. Véase R. Schusterman, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Idea Books, Barcelona, 2002.

²⁹ Sobre la pérdida de ejemplaridad del arte en relación con la nueva importancia de lo estético en la época actual, puede verse el penúltimo capítulo de *Estetismo* de P. D’Angelo, cuyo título es, significativamente, «L’estetismo oggi, ovvero la perdita di esemplarità dell’arte» (P. D’Angelo, *Estetismo*, cit., pp. 255-281).

nuestra propia sensibilidad, lo que hace hoy posible que sigamos, casi instintivamente, su señuelo, aunque nos conduzca por caminos muy distintos a los que el propio arte recorrió en el pasado.

El segundo: lejos de poder hablar de simple “rescate”, la observación de lo que ha ocurrido en las sociedades contemporáneas nos enseña que lo estético ha cobrado un valor del todo inédito en nuestras existencias, tanto en extensión como en intensidad, lo que encuentra su reflejo más propio en la tendencia, por parte de los observadores del fenómeno, a subrayar lo hiperbólico de este proceso a través de la profusión de prefijos intensificadores: (*hiper-estetización, trans-estetización etc...*)³⁰ como para poner de relieve el carácter espectacular, sorprendente, desmedido de lo estético en la actualidad que ha sido el objeto de los célebres análisis de Debord³¹.

Ahora bien, atendiendo a estas últimas sugerencias convendría observar, ya sea de pasada, que en primer lugar, al hablar de “sello de lo artístico”, no nos estamos tal vez refiriendo tanto a que la belleza propia del arte se difunda por doquier fuera de los anteriores límites de aquella, sino a que, en consideración del hecho de que el propio arte ha abandonado, en cierto momento de su desarrollo, precisamente la belleza, entonces a lo que se alude es quizá precisamente a la

³⁰ La prefijación enfática, sin embargo, se corresponde no solo a lo estético, sino a otros aspectos como el consumo, puesto que no estamos ya ante el consumo tradicional, sino que lo que caracteriza nuestra época actual (una época de desbordamiento en todos los ámbitos) es un hiper-consumo. Así, siguiendo un estilo que se ha difundido bastante en los análisis de la modernidad tardía, es posible reconocer una tendencia a enfatizar las dimensiones o la intensidad de los fenómenos propios de la época posmoderna mediante el empleo de prefijos que subrayen el carácter hiperbólico que éstos han venido adquiriendo (otra prueba de que la dificultad para definir ciertos fenómenos se suele solventar con la prefijación). En lo referente a las características que resultan de la nueva alianza entre producción-consumo y estética –y sin ninguna pretensión de hacer un listado exhaustivo, imposible vista la cantidad de trabajos al respecto, sino al fin de señalar los indicios de una tendencia– encontramos el “*hiperconsumo*”, con su peculiar variante de “*hiperconsumo estetizado*”, a lo que les corresponde, como no, un “*hiperconsumidor*”; la “*hipermoda*”, el “*hiperespectáculo*” o “*hipershow*” y la “*hibridación hipermoderna*” de estilos [Cfr. G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., respectivamente: pp. 50-51 (*hiperconsumo*); pp. 64-65 (*hipermoda*); pp. 220-246 (*hiperespectáculo, hipershow, hiperestimulación visual*); pp. 74-76 (*la hibridación hipermoderna*)]. Por supuesto, esta *hipermodernidad*, que consiste en el dominio acabado de una cultura de mercado global que puede definirse como *hipercapitalismo* –a su vez caracterizado por una cultura *hipertecnológica* y, una vez más, por el *hiperconsumo*– (Cfr. G. Lipovetsky – J. Serroy, *La cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 35-67) está relacionada con el *hiperindividualismo* del consumidor en la época del *turbocapitalismo*, la *hiperpublicidad*, las *hipermarcas* (Cfr. G. Lipovetsky, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, Anagrama, Barcelona, 2017, pp. 87-112; 327-330 y *passim*). Aun sin ceder a la seducción de esa clase de neologismos, toda una serie de autores subraya el carácter excesivo e hiperbólico de la configuración estética del mundo actual; así, en la primera línea de la introducción a *El arte en estado gaseoso* de Michaud aparece la siguiente frase: “el mundo es exageradamente bello” (Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso...*, cit., p. 9) y Jean Baudrillard habla explícitamente del «carácter sublime de la mercancía» (J. Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 2009, pp. 251 ss.). Si tomamos por buena la hipótesis de un carácter fundamentalmente hipertrófico de la determinación estética en la época de la conmistión total de estética y consumo, entonces, ante una sociedad en que la belleza aparece por doquier a lo largo y ancho de la extensión del globo y la innovación estética de los objetos de consumo y de los estilos artísticos adquiere una velocidad crecientemente acelerada, entonces cabría plantear un estudio comparativo (que excede, sin embargo, nuestros objetivos) entre estos fenómenos y lo sublime matemático y dinámico kantiano: ambos se dan, probablemente sin separación y en una trama muy imbricada, dentro del gran espectáculo de la estetización del mundo.

³¹ Véase G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Madrid, 2015.

abstracción y a la trascendencia que ha ido cobrando el arte, convertido en un valor en sí mismo en las últimas centurias.

Esto no significa que el mundo de los objetos estetizados renuncie (como hizo, por ejemplo, el arte de las vanguardias) a sus características “visibles” o a lo que, de momento, podríamos llamar “belleza”, atendiendo al conjunto de significados que comúnmente y en el lenguaje llano se atribuyen a esta palabra: más bien, todo lo contrario. Lo que queremos decir es que, frente a un arte desestetizado que sin embargo conserva una posición de encumbramiento entre las demás actividades humanas, el mundo de los objetos exhibe todas aquellas propiedades “estéticas” de las que el discurso artístico se ha desembarazado y, además, aprovecha el sello de lo artístico en la medida en que esto alude, abstractamente, a valores dotados de una carga emotiva culturalmente apreciada.

En la multiplicidad y confusión de estilos y propiedades estéticas que exhibe el mundo estetizado, el sello de lo artístico, en efecto, parece obrar de una manera, al menos, tríplice: dejando que la belleza recubra los objetos; poniendo al servicio del sistema de producción los valores positivos asociados con el concepto general de artisticidad; y también con lo que tal vez es hoy lo más distintivo del proceso general de estetización en sus características de desmesura y desbordamiento, pese a que había atravesado el arte en su trayectoria histórica como elemento ora residual ora emergente, pero nunca central: lo sublime.

Sea como fuere, convendrá dejar por un momento de lado el análisis de las maneras en que el arte influye en el fenómeno de la estética difusa y de cuáles de sus elementos sean aprovechados con mayor o menor eficacia por el actual sistema de producción y consumo de productos estéticos, para poner de relieve el hecho de que la nueva relación entre mundo de los objetos y campo propiamente artístico, considerada por sus efectos sobre la disciplina de la estética, impone, como hemos adelantado, un replanteamiento y una revisión de las doctrinas estéticas modernas y de la correspondiente teoría del arte. Sin embargo, esta revisión y replanteamiento deben arrancar de una referencia, fundada históricamente, al surgimiento mismo de la teoría estética y de su prístina identificación con la teoría del arte.

1.2. La moderna concentración de lo estético

En opinión del filósofo francés Jean-Marie Schaeffer, “la doctrina estética, lejos de fundar la relación estética, es en sí misma la traducción (sabia) de un ideal estético histórico muy preciso (el del romanticismo, en el sentido amplio del término)”³².

Se trata de un punto fundamental: si observamos que, históricamente, en un lapso relativamente breve desde el nacimiento de la disciplina, se ha determinado un solapamiento casi completo de lo estético con lo artístico, y que, por lo tanto, bajo el nombre de “estética” podríamos muy bien reconocer el rótulo de “teoría del arte” (algo que, como veremos, Hegel enuncia con una claridad extrema), realmente admitir tal cosa debería ir acompañado de la especificación de que se trata no tanto de un sistema del arte “universal”, sino del sistema del arte moderno que se conforma en torno al concepto de “bellas artes”. Asimismo, para la forma doctrinaria clásica que adquiere la disciplina, y que sigue ejerciendo su influencia hasta el día de hoy, habrá que hacer referencia al profundo sello que la concepción romántica del arte imprime a la teoría del arte y a la estética y sus formulaciones.

De hecho, es conocido que la Estética, en tanto disciplina filosófica, es entre todas quizá la que, desde su nacimiento, más ha girado en torno a la cuestión de su propio estatuto y a la tarea de reconocer y sentar las bases para su propia legitimación. La superposición e identificación de la estética con la *filosofía del arte* ha estado presente casi desde los orígenes de la disciplina y, además de ser un reflejo de las tesis dominantes en su fase “tradicional”, sigue teniendo cierto auge, si reparamos en lo relevante del papel que, dentro de la filosofía analítica, tiene la cuestión de distinguir qué es arte y qué no lo es. El propio nombre de la disciplina encierra, en efecto, una ambigüedad de fondo: *estética* remite al griego *aisthesis* (sensación). Cuando Baumgarten utiliza este término en 1735, en su obra *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*³³, da vida, de hecho, en opinión del filósofo italiano Paolo D’Angelo, a “un nombre artificial en todos los sentidos [que es, al mismo tiempo,] una paleonimia (un nombre antiguo para un objeto nuevo) y un neologismo...”³⁴, ya que el término *aisthethiké* en griego no existe y es

³² J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, p. 23.

³³ A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Felix Meiner, Hamburg, 1983. El texto es consultable en edición española y el nacimiento de la disciplina de la Estética es planteado explícitamente en las páginas conclusivas del mismo, en el párrafo CXVI. Cfr. A. G. Baumgarten, «Reflexiones filosóficas en torno al poema», en A. G. Baumgarten – J. J. Winckelmann – M. Mendelsshon – H. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética de la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona, 1999, pp. 23-78. El párrafo en cuestión ocupa las pp. 77-78.

³⁴ P. D’Angelo, *Estetica*, Laterza, Bari, 2011, p. 16 (*traducción nuestra*). D’Angelo emplea el término “paleonimia” para señalar el recurso a un arcaísmo para referirse a un fenómeno nuevo. Este vocablo no existe ni en italiano ni en español, pero aparece en las traducciones italianas y castellanas de Jacques Derrida. Entre las más destacadas

inventado por Baumgarten a partir de *tá aisthetá*: las cosas sensibles (de ahí que sea, a la vez, una palabra de nuevo cuño y una referencia de sabor antiguo), para inaugurar una ciencia que estudia las sensaciones al igual que la lógica hace lo propio en el campo de los conocimientos racionales, sobrentendiendo el sustantivo *episteme*, en paralelo con *logiké episteme*³⁵.

En las intenciones de Baumgarten, por lo tanto, la estética debía ser una *ciencia del conocimiento sensible* (*scientia sensitive quid cognoscendi*) que completaría la teoría del conocimiento colocándose al lado de la lógica. La base teórica del planteamiento de Baumgarten descansaba en la dignidad cognoscitiva que Leibniz había otorgado a los conocimientos *confusos* proporcionados por las sensaciones, dentro de un sistema que no establecía, como hacía Descartes, una contraposición neta entre sensibilidad e intelecto, sino una graduación creciente en las características del objeto. Así, para Leibniz, además de los conocimientos *claros y distintos* del intelecto, tenemos conocimientos *claros y confusos*³⁶.

Se trata, como vemos, de algo muy distinto a aquello en que muy rápidamente se convertiría la disciplina. La Estética delimitará pronto su campo de acción haciéndolo coincidir con el perímetro de la filosofía del arte, desentendiéndose, con ello, incluso de la belleza propia de la naturaleza, que desde la antigüedad había sido normal considerar como uno de los objetos de la experiencia estética (y el objeto estético por excelencia, ya que el propio arte durante siglos fue apreciado precisamente por su capacidad de reproducir la belleza de la creación), precisamente lo

estrategias de escritura del pensador francés encontramos precisamente la *paleonimia* o *cuestión de los viejos nombres*. Cfr. J. Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971 y J. Derrida, *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 1977. Cristina De Peretti define este recurso a la estrategia de la paleonimia como una «labor mediante la cual, por una parte, se invierte la jerarquía metafísica de las oposiciones para conservar, aun a riesgo de una complicidad provisional, el término “antiguo” antes ligado a la lógica discursiva metafísica y que, al ser escrito de nuevo, al generalizarse por medio de una nueva inscripción, desplaza su sentido»: C. De Peretti, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, prólogo de Jacques Derrida, Anthropos, Barcelona, 1989, p.155. El término “estética” por tanto, es, a la manera de Derrida, «un nombre “antiguo” renovado» (Ibídem, p. 156.) en cuanto alude a una raíz griega y, al mismo tiempo, un neologismo, ya que esta raíz es, de cierta forma, manipulada en la formulación de Baumgarten.

³⁵ Cfr. P. D'Angelo, *Estetica*, cit., p. 16. En la nota 14 de la misma página, D'Angelo invita a consultar, para obtener mayor información acerca de la cuestión del “nombre”, la introducción de Leonardo Amoroso al volumen A. G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa, 1993. Para otro punto de vista sobre el origen del nombre “estética” y su primitivo significado de percepción de estar vivos y primordial conciencia de sí, véase F. Desideri, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*. Laterza, Bari, 2004, p. 13.

³⁶ D'Angelo ilustra el origen leibniziano de la propuesta de Baumgarten con las siguientes palabras: “[...] nuestros conocimientos pueden ser oscuros (recuerdo una flor o un rostro, pero no podría reconocerlo si me lo pusieran otra vez delante de mis ojos) o claros (puedo reconocer el objeto, ya se trate de una flor o de un rostro). Los conocimientos *claros*, a su vez, pueden ser *confusos* o *distintos*. Préstese atención en que, para Leibniz, *confuso* se contrapone a *distinto*, pero no a *claro*, y *claro* se contrapone a *oscuro*, que no a *confuso*. [...] sigamos con el anterior ejemplo de la flor: puedo tener una imagen muy viva de una flor y, por lo tanto, por ejemplo, reconocer muy bien si es una rosa o una orquídea, saber dibujarla, etc., pero ello no implica que sepa enumerar sus notas (que con razón se llaman *distintivas*), como sabría hacerlo solo un botánico. [...] Baumgarten, que había sido influido profundamente por Christian Wolff, el más importante de los discípulos de Leibniz, se basa en estas articulaciones para sostener que es entonces posible una *ciencia del conocimiento sensible* [...] junto a una *lógica*. Cuando el conocimiento sensible es *perfecto* (para no alejarnos de nuestro ejemplo, cuando la imagen que tengo de la flor es lo más vivaz posible) he ahí la belleza, que puede definirse, por tanto, como la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal”: P. D'Angelo, *Estetica*, cit., p. 17 (*traducción nuestra*).

que Kant había planteado como uno de los campos en que podemos experimentar la belleza, junto al del arte.

Como acabamos de anticipar hace unas pocas líneas, Hegel, en sus *Lecciones de estética*, hace que el primer capítulo, cuyo título, elocuentemente, es «Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones contra la filosofía del arte», sea precedido por la siguiente aclaración introductoria:

Dedicamos estas lecciones a la *estética*, cuyo objeto es el amplio *reino de lo bello*. Hablando con mayor precisión, su campo es el *arte* y, en un sentido más estricto, *el arte bello*.

Hemos de reconocer que la palabra *estética* no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la *sensación*. Recibió esa acepción como una nueva ciencia o, más bien, como algo que había de llegar a ser una disciplina filosófica, en la escuela de Wolff. Su origen se remonta, pues, a un *tiempo* en que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Habida cuenta de que este nombre resultaba inadecuado o, más exactamente, superficial, no faltaron intentos de encontrar otras denominaciones, así la de *calística*. Pero también ésta resulta insatisfactoria, pues la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino solamente lo bello del *arte*. Por eso nos quedaremos con el término «estética», pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de «*filosofía del arte*» y, más exactamente, «*filosofía del arte bello*»³⁷.

Tenemos aquí condensadas en pocas líneas las características distintivas de la mencionada doctrina estética tradicional: primacía del arte sobre otras formas “estéticas”, con el efecto de llegar a considerar la actividad artística como superior a otras actividades, como dotada de capacidades superiores (acceso privilegiado a la verdad, modo de manifestación del espíritu, etc.); separación de lo bello artístico de lo bello natural y “depuración” de la belleza de sus características más “sensibles”. Se trata de un surco del que no se apartarán ni Schopenhauer ni Nietzsche, ni tampoco Heidegger, quien considera, en 1936 –fecha de publicación de su *El origen de la obra de arte*–, que el arte es una de las formas supremas en que la verdad se historiza, brindando un acceso a lo verdadero que le es imposible alcanzar a la ciencia³⁸.

³⁷ G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, vol. 1, Península, Barcelona, 1989, p. 9. Puede notarse que la relación de sinonimia de estética y filosofía del arte está presente, de manera bastante evidente, ya en el título del capítulo que acabamos de citar.

³⁸ Cfr. M. Heidegger, *El origen de la obra de arte* [1935/1936], en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 11-62. Sobre este aspecto, también P. D’Angelo, *Estetica*, cit., p. 14 y *passim*.

Además, Hegel, al declarar que es conveniente conformarse con un término como el de “estética”, impreciso porque se refiere al ámbito más amplio de la sensación, pero admisible en tanto que está ya incorporado en el uso, realiza al nivel de la definición aquella identificación entre “estética” y “arte” como dominios que se pertenecen mutua y exclusivamente que observamos como característica predominante de la cultura moderna. A saber: al declarar que tal concepto impreciso ha de entenderse como *filosofía del arte* establece una relación de sinonimia que acota con precisión el ámbito de aplicación de la palabra, dejando fuera de su uso correcto aquellos significados que apunten a otros fenómenos que no sean los propios de la teoría del arte vigente (descartando, en primer lugar, como hemos visto, los significados relacionados con “*aquella época* en que en Alemania las obras de arte eran consideradas en relación a los sentimientos que debían producirse, por ejemplo, los sentimientos de agrado, de admiración, de temor, de compasión”).

Más aún, al especificar, con detalle si cabe mayor, que la filosofía en cuestión debe ser la del *arte bello*, asienta una separación tanto entre el arte “propiamente dicho” y otras artes que quedarían excluidas del ámbito de la estética, tal vez relegadas al campo de las artesanías, como, implícitamente, otra de las distinciones que han resultado fundamentales en el moderno discurso estético, a saber, la que se establece entre arte elevado y otras formas (arte de entretenimiento, popular, pseudoarte, etc.).

Todo ello parece apuntar, para D’Angelo, a que la estética es un fenómeno coincidente y es el efecto (más que la causa) de la moderna “religión del arte” tal y como la describió J.-M. Schaeffer en su obra *L’art de l’âge moderne*³⁹.

En efecto, creemos que es conveniente reparar en que una teoría del arte tal y como se configuró en siglo XIX ha de depender necesariamente de que se hayan desarrollado una cultura social del arte y una experiencia social del mismo.

Y si para describir el fenómeno típico de las últimas décadas se ha acuñado el término “estética difusa”, podríamos definir la cultura y experiencia social del arte que arranca en la modernidad como la de la *concentración de lo estético*; un proceso de concentración que, claro está, al hilo de aquella religión del arte a la que ya hemos hecho referencia, consiste en la delimitación de precisos ámbitos de artisticidad por los que el arte y su experiencia llegan a configurarse como dominios separados y autónomos de los demás campos de la existencia y dotados de una densidad e intensidad que hacen de ellos un territorio privilegiado y jerárquicamente superior a los demás. Al concentrarse hasta coincidir con una determinada

³⁹ Citado en P. D’Angelo, *Estetica*, cit., p. 14. La referencia completa a la obra de Schaeffer es: J.-M. Schaeffer, *L’art de l’âge moderne. Esthétique et philosophie de l’art du XVIII^e siècle à nous jours*, Gallimard, París 1992.

experiencia artística –la del arte culto– ese dominio es sometido a un proceso de intensificación y elevación que pone al arte en la cumbre de las producciones humanas y en el centro de las experiencias vitales deseables.

Este proceso de concentración llega a adquirir tales caracteres de abstracción e universalización que, en la opinión común, parece que el trato otorgado al arte siempre haya tenido las mismas características que le atribuimos a la experiencia del arte que nos ha legado la modernidad, por lo que lo artístico es una suerte de valor en sí mismo, como atestiguan, solo por poner un ejemplo, las distintas instituciones que en nuestras sociedades son creadas para subvencionar, proteger y fomentar la actividad artística, las exposiciones, la preservación y tutela del patrimonio.

Asimismo, tales instituciones están empeñadas en esclarecer e indicar lo que es arte y lo que no lo es y tal necesidad de discriminación le parece ya incluso al hombre de la calle una operación esencial, así como natural y necesaria parecen la función de los expertos, las tasaciones de obras, los críticos.

Sin embargo, es oportuno rehuir las universalizaciones y concepciones que, por atemporales, se convierten en metafísicas, e intentar analizar el fenómeno desde una perspectiva histórica, tal y como le conviene a todo fenómeno humano.

En efecto, es una evidencia que pocos se atreverían a contradecir el hecho de que el actual concepto (occidental) de arte, considerado en su correspondiente perspectiva histórica, es un producto de la modernidad.

Para la mayoría de los autores que consideran este aspecto relevante, el marco dentro del cual debemos sopesar la mayoría de las ideas que tenemos en torno al arte ha sido dibujado por ese poderoso proceso de autonomización del arte del siglo XIX, lo que ha determinado la estructura fundamental del concepto que aún hoy en día manejamos.

El concepto elaborado por la sociedad decimonónica, en sus rasgos más generales, gira en torno a la idea de que al arte le corresponde, como actitud propia, la contemplación desinteresada por parte del espectador; la convicción de que las obras representan una fuente de placer relacionado más con la forma que con los contenidos y que éste ha de encontrarse desvinculado de ventajas prácticas o utilitarias (de edificación moral, enseñanza, etc.); y, finalmente, la pretensión de que el arte se encuentre libre de condicionamientos religiosos o sociales. En fin, la experiencia del arte ha de ser esencialmente *contemplativa, distanciada, desinteresada*.

Se debe a Paul Oskar Kristeller la explicación de que tales propiedades no se corresponden a experiencias del arte pertenecientes a épocas anteriores al Renacimiento, momento en que empiezan a despuntar aquellos caracteres que llegarán a su fisonomía madura en el siglo XIX, a saber, la relativa desvinculación del artista de las comisiones de obras, la manifestación de su individualidad, el relativo crecimiento del número de los coleccionistas y la difusión de las colecciones⁴⁰.

Cualesquiera que sean los factores que producen estos cambios, es cierto que han de ser de distinto tipo: culturales, sociales, religiosos, políticos. Además, no hay duda de que es conveniente establecer un paralelo entre tal proceso de secularización del arte y el análogo proceso de secularización de la sociedad entera. Asimismo, la secularización ve surgir el proceso paralelo de conformación de lo artístico como ámbito especializado y diferenciado, así como asistimos a una fragmentación del saber, autonomización de sus ramas, y especialización a nivel más general.

Sin embargo, nos parece de sentido común reconocer que una transformación tan profunda no puede haber avanzado de manera lineal (aunque así pueda convenir representarlo por exigencias de claridad y comprensión) sino a saltos, con repentinas aceleraciones, titubeos o retrocesos, tal y como ocurre para cualquier fenómeno histórico de cierto calado.

Ahora bien, ya que determinar con absoluta precisión los distintos estadios de este proceso, sus hitos fundamentales, sus giros desde el punto de vista histórico así como sus pormenores excede las finalidades de este trabajo, nos limitaremos a analizar una serie de aspectos que consideramos útiles para sufragar la tesis que queremos defender: a saber, que hay que rechazar tanto un concepto trans-histórico de arte como la esencialización metahistórica de la coincidencia entre teoría del arte y estética. Al contrario, pensamos que una visión histórica y socialmente fundada del arte y de sus funciones es compatible y se hace más inteligible si postulamos la existencia de universales estéticos (preferencias, gustos, exigencias) en los que las distintas visiones del arte y una serie de comportamientos “estéticos” han de fundarse necesariamente para que sea posible hablar, si no de arte, de artes; si no de belleza, de distintas concepciones de la belleza, etc.

La primera y más evidente cuestión es la relativa al concepto más general de autonomía del arte, es decir, en un primer nivel, su desvinculación respecto a otros dominios tales como la religión y la moral. En un nivel más profundo, su desvinculación respecto a cualquier fin que se le

⁴⁰ Cfr. P. O. Kristeller, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)», *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1, 1952, pp. 17–46 (consultado el 01.06.2015 en www.jstor.org/stable/2707724).

considere externo tal como la diversión, la suscitación de sentimientos más o menos agradables en el público, el entretenimiento, etc.

Una mirada históricamente crítica a la historia del arte nos revela, en efecto, cuán distintas eran las funciones de las “obras” del pasado respecto a las que consideraríamos pertinente atribuirles a partir de nuestra mentalidad (que es el resultado, no hay que olvidarlo, de al menos dos siglos de educación estética)⁴¹.

Pese a que utilicemos el concepto de ‘obra de arte’ para una pintura religiosa del siglo XVI o de épocas anteriores o posteriores, y a que estemos acostumbrados a tener contacto con ella dentro de una sala de museo o a través de las páginas de un manual de arte, sabemos que su función originaria era bastante distinta a la que guía hoy nuestra “contemplación” de la obra. Es decir que la obra, en muchos casos, no estaba pensada para su presentación ante un público, sino que debía obedecer a una función del todo distinta, ligada al culto y no al disfrute estético, tal y como nos recuerda, entre otros, Walter Benjamin, quien habla de la existencia de dos polaridades (valor de culto y valor de exhibición) entre las que se debatió el arte en su trayectoria histórica, con el prevalecer en algunas ocasiones de la primera, en otras de la segunda⁴².

Las pinturas rupestres, el búfalo o las escenas de caza dibujadas en la oscura pared de una cueva, se apoyaban en la creencia mágica de que estos símbolos *eran* lo que simbolizaban, es decir, que tenían la función augural de conjurar la suerte en la actividad venatoria del grupo y la prosperidad del mismo. Su importancia residía en su *existencia* y no en ser objeto de disfrute, algo que sigue valiendo para gran parte de la producción artística ligada a la esfera cultural. Con el peso todo cargado sobre la polaridad de su función práctica dentro del ritual, “estatuas de dioses sólo visibles a los sacerdotes que acceden a la *cella*, imágenes de la Virgen veladas casi todo el año, esculturas en las catedrales medievales que no pueden verse a ras de suelo. *A medida que las distintas prácticas artísticas se emancipan del ritual, su potencial de visibilidad o exponibilidad aumenta*”⁴³.

⁴¹ Hay que señalar que el mismo discurso debería aplicarse al punto de vista cultural, o etnológico: el concepto de arte que estamos acostumbrados a manejar es un producto occidental que mal puede servirnos para observar objetos procedentes de culturas desprovistas de tal concepto y cuyos productos estaban pensados con finalidades distintas a las que nosotros le otorgamos al arte.

⁴² Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* [1939], Casimiro, Madrid, 2013. La edición citada es la traducción de la última de las cuatro versiones de la obra redactadas por Benjamin [una primera en 1935, dos en 1936 (una de ellas, en francés), y finalmente otra en 1939].

⁴³ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 24. En una nota al párrafo inmediatamente anterior al citado, Benjamin proporciona el ejemplo de la *Madonna Sixtina*, creada con finalidad de exhibición para ser colocada en la capilla ardiente del Papa Sixto, en una capilla lateral de San Pedro. Su exposición estaba, por lo tanto, vinculada a esta única ocasión. Posteriormente, la obra acabaría en el altar mayor de un monasterio de Piacenza, una provincia distante y bastante marginal respecto a la centralidad de San Pedro en Roma. La razón parece estribar en la prohibición que el ritual romano imponía al uso de imágenes utilizadas en rituales fúnebres para los altares

Diferencias de este tipo han llevado a distintos autores a considerar que, antes de la época moderna (pese a que algunos se remonten al Renacimiento mientras que otros se refieren a los siglos XVII y XIX), no es posible siquiera hablar de “arte”. Significativamente, Hans Belting recoge el sentido de esta inconmensurabilidad entre las producciones “artísticas” de las distintas épocas ya en el título de su conocida obra *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. El texto trata de la imagen a partir de las postrimerías de la antigüedad hasta el final de la edad media y se ciñe especialmente a aquellos retratos que, precisamente por representar a una persona (un santo, una virgen), eran tratados como si fueran la propia persona, lo que convertía a dichas imágenes en “un objeto privilegiado de la práctica religiosa”⁴⁴.

Se trata de una experiencia que para nosotros es un pasado irrecuperable y que de alguna manera pervive, hoy en día, sólo en aquellas manifestaciones de piedad popular en que con los santos y las vírgenes (con sus retratos o estatuas, lo que dentro de la óptica a la que nos estamos refiriendo viene a ser lo mismo) se establece una relación consistente en hablar, rogar, pedir acciones.

La tesis de Belting es que antes del Renacimiento no podemos siquiera hablar de “arte”, y por esto emplea, consecuentemente, el término más neutro de “imagen”. Sería precisamente a partir de la crisis de las imágenes de culto, que llega a su maduración con las posturas iconoclastas de la Reforma, cuando se puede empezar a divisar una nueva manera de apreciar las imágenes y cuando, por lo tanto, es legítimo empezar a hablar en un sentido más propio de arte y de una “era del arte que perdura hasta nuestros días”⁴⁵. En esta nueva apreciación reside un cambio radical de mentalidad y sensibilidad, a causa del cual las imágenes son valoradas y apreciadas según las reglas del arte y dejan de serlo por su capacidad de representar a una persona en el sentido de “hacerla presente”, sino más bien que el “sujeto se hace con el dominio de la imagen y busca en el arte la aplicación de su concepción metafórica del mundo”⁴⁶. Se trata de un primer proceso de autonomización, por el que la obra “se ofrece al observador para la reflexión”⁴⁷, lo que tiene su expresión histórica en las colecciones de arte.

mayores. La decisión de enviar la obra a Piacenza derivaría de la voluntad de la curia de venderla por un precio más alto, evitando al mismo tiempo el escándalo que este tipo de violación del ritual produciría si se la expusiera en un lugar que no fuera un pequeño y lejano centro de provincias. Cfr. *ibidem*, pp. 23-24 (nota 11).

⁴⁴ H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009, p. 5.

⁴⁵ El autor anota que “Los reformadores no crearon este nuevo estado de conciencia frente a la imagen, sino que son, en este aspecto, hijos de su época. [Aquello a] lo que se oponían en nombre de la religión, en realidad hacía ya mucho tiempo que había perdido su vieja sustancia de la revelación icónica”, y este proceso no se limitaba solo al ámbito geográfico de los países reformados, sino que se había producido también en el mundo católico, como prueba el hecho de que “Los Países Bajos no introdujeron oficialmente la reforma hasta el año 1568, pero para entonces la transformación de la imagen que he ilustrado ya se había concluido”: H. Belting, *ob. cit.*, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁷ *Idem*.

Reconocer estas diferencias históricas, por radicales que sean, podría no influir en nuestras reflexiones actuales en torno a la estética y al arte, de no ser que la propia concepción del arte en la que estamos inmersos se ha elevado a sí misma a universal, arrojando su visión hacia los territorios del pasado y mostrando una extraordinaria capacidad de apropiación de artefactos, estilos, comportamientos que, observados bajo una correcta luz histórica, deberían ser considerados contradictorios respecto a los requisitos exigidos por el arte o, de otra manera, excluidos de sus dominios según los principios que la misma teoría del arte ha establecido.

Si pasamos a observar con sentido crítico épocas históricas premodernas, no hay prácticamente aspecto de nuestra concepción del arte (a saber, la concepción que hunde sus raíces en la religión moderna del arte) que consiga evitar salir desfigurado de un análisis de los artefactos, de sus usos y funciones, de la valoración del papel que éstos, sus productores, sus observadores cumplían dentro del medio social y cultural que les correspondía: el artista y su rol, los conceptos de creación, autonomía, desinterés, hasta el propio término “arte”⁴⁸.

1.3. La ambigüedad original del término “arte”. Y la desambiguación moderna

Pesa, sobre la palabra “arte”, una suerte de pecado original, el pecado de su radical ambigüedad. El término, en efecto, deriva del latín *ars*, que traduce el griego *téchne*, y hace referencia a “cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, pintar vasijas o gobernar”⁴⁹; esto queda reflejado en locuciones como arte médico, arte de la carpintería, arte

⁴⁸ Larry Shiner, quien declara su deuda esencial con la obra de Kristeller y su intuición fundamental, aunque discrepe con él en lo referente a la periodización, es también bastante rotundo en defender la convicción de que no se puede siquiera hablar de “arte” con referencia a épocas anteriores al siglo XVII. Cfr. L. Shiner, ob. cit., pp. 30 ss.

Otros autores, sin embargo, hacen remontar el origen del concepto de arte, tal y como hoy lo conocemos, al Renacimiento, época en la cual comúnmente se considera que empieza a despuntar la figura del “artista” autónomo y la elevación de su estatus social, la presencia de textos de los propios artistas y de retratos de los mismos y finalmente, la profusión de obras maestras. Para esta posición puede consultarse Édouard Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Turín, 2007.

⁴⁹ L. Shiner, ob. cit., p. 23. El diccionario de María Moliner recoge esta ambivalencia que permanece en español (y en otras lenguas romances como el italiano), y así se destaca el sentido de “cualquier actividad humana encaminada a un resultado útil, que tiene carácter más práctico que teórico”; la oposición al concepto de naturaleza; el significado de “conducta hábil para conseguir algo”, con la especificación de que en plural el término adquiere un cariz peyorativo, en el sentido de maña, astucia, engaño (M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 2002, s. v. «arte»). El carácter engañoso del término permanece en palabras como “artificio”, “artificioso”, “artificial”. Hace hincapié sobre este aspecto Vilém Flusser (Cfr. V. Flusser, *Filosofía del design*, Bruno Mondadori, Milán, 2003, pp. 1-2), quien relaciona la condena platónica al sentido profundo del término *téchne*. Este estaría en relación con *tékton* (carpintero) y ambos por lo tanto remitirían al concepto de fondo de *hýle*, es decir, la madera entendida como material informe (nótese, de paso, que el castellano mantiene vivo el sentido original en la palabra *madera* –para esto, véase *Ibidem*, p. 7–) que el artista, el técnico, plasman en una forma para que lo informe pueda aparecer. De ahí que Platón condenara el arte y la técnica por traicionar y distorsionar las formas (Ideas) al introducirlas en el mundo material. Pero Flusser nos dice más: «L'equivalente latino del griego *téchne* è *ars*, che in tedesco si traduce con *Dreh* (“idea”,

culinario. Arte, en cuanto habilidad transformadora del hombre (ya sea la producción de un objeto, el dominio de una práctica), se oponía a naturaleza y no a aquellas habilidades transformadoras de tipo técnico que podríamos ver hoy asociadas al término artesanía.

La codificación del sistema moderno de las artes llega con la obra de Charles Batteux, *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746)⁵⁰, en que se reafirmaba que las distintas artes (entre las que se encuentran ahora la pintura, la poesía, la música, la escultura y la danza) tenían en común la imitación de la naturaleza bella, y descansa sobre la base de la oposición placer/utilidad (que, en última instancia, es la misma oposición que genera la necesidad de diferenciación a través del adjetivo *bellas*). Batteux divide las artes en mecánicas, bellas y mixtas. Las primeras tienen como fin la satisfacción de nuestras necesidades; las segundas han de brindarnos placer; las últimas (elocuencia y arquitectura), además de proporcionarnos placer, combinan con este la utilidad. El carácter ulteriormente diferenciador de las bellas artes es que estas son producto del genio y las juzga el gusto. El genio imita a la naturaleza bella, el gusto nos permite apreciar con qué grado de éxito la naturaleza bella ha sido imitada⁵¹. Se trata de dos conceptos fundamentales en sentido estricto, es decir, que fundan el nuevo concepto de arte bello y de la experiencia estética que se le asociará como rasgo distintivo precisamente a partir del afirmarse del criterio del gusto, mientras la centralidad del genio significa ya la inminente superación de aquel concepto de imitación que el propio Batteux seguía manteniendo.

Es más, acostumbrados hoy a hablar de Arte, con mayúsculas, y a concebirlo como un dominio unificado (pese a que de este dominio luego desciendan las distintas artes) debemos reconocer que es precisamente en la modernidad cuando se empieza a dibujar con claridad el concepto que hoy manejamos y que incluso, como atestigua la obra de Batteux, podemos empezar a emplear el término “arte” como palabra omniabarcadora, ya que obedece a un único principio, en lugar de “artes”, con la rápida conversión de aquel “único principio” unificador de las distintas artes, en un único término, “Arte”, correspondiente a un preciso dominio unificado.

“espediente”, “trovata”, “trucco”, nel gergo della malavita). Il diminutivo di *ars* è *articulum* (“piccola opera d’arte”) e indica qualcosa che ruota, verte intorno a qualcosa’altro (per esempio il polso). Perciò *ars* significa “agilità”, “destrezza”, e *artifex*, l’artista, indica, innanzitutto, un “imbroglione”»: Ibídem, p. 2. [«El equivalente latín del griego *téchne* es *ars*, que en alemán se traduce *Dreh* (‘idea’, ‘expediente’, ‘salida’, ‘truco’, en la jerga del hampa). El diminutivo de *ars* es *articulum* (‘pequeña obra de arte’) y se refiere a algo que gira o vierte en torno a algo (por ejemplo, a la muñeca). Por lo tanto, *ars* significa ‘agilidad’, ‘destreza’ y *artifex*, el artista, indica, antes que nada, un ‘tramposo’» (traducción nuestra)].

⁵⁰ C. Batteux, *Las bellas artes reducidas a un único principio*, PUV Universitat de València, Valencia, 2016.

⁵¹ Cfr. L. Shiner, ob. cit., p. 128.

1.3.1. Larry Shiner: la gran división en el seno de la creatividad

Como señala Shiner, tras dos milenios en que tuvo la función de indicar “toda actividad humana realizada con habilidad y gracia”, el concepto se diferenció “en la nueva categoría de bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música) en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares)”⁵². Esta diferenciación es lo que Shiner llama “gran división”, el proceso a través del cual podemos leer la historia de la conformación del concepto de arte que nos ha legado la modernidad. Antes de tal división, los dos ámbitos de arte y artesanía que hoy reconocemos como separados, eran prácticamente indistinguibles, lo que se refleja implícitamente en la ambigüedad originaria de la palabra.

Esta confusión genética de la palabra “arte” había sido tratada antes por Collingwood, quien, en su obra *Los principios del arte*, dedica un párrafo entero a la historia del término, como necesaria aclaración preliminar. De entrada, el autor subraya que “el sentido estético de la palabra [...] es de muy reciente origen”⁵³, ya que hasta época muy reciente no se había correctamente reparado en que la distinción propia de lo artístico reside precisamente en su diferencia con la artesanía. Se trata de una diferencia radical, para cuya conciencia habrá que esperar hasta la época moderna. Este proceso, que carga con “todas las sutiles y las elaboradas implicaciones de la conciencia estética moderna”⁵⁴, sin las cuales seguiríamos tal vez sin distinguir entre lo que deberíamos llamar con propiedad arte y lo que se refiere al complejo de las habilidades técnicas y transformadoras del hombre, es resumido por Collingwood de la siguiente manera: «A fines del siglo XVIII la separación había llegado hasta el establecimiento de una distinción entre las bellas artes (*les beaux arts, le belle arti, die schöne Kunst*) y las artes útiles. En el siglo XIX esta frase, abreviada al omitirse el adjetivo, y generalizada al sustituirse el plural distributivo por el singular, se convirtió en “arte”»⁵⁵.

De manera análoga a Collingwood, en un recorrido que arranca en la Grecia antigua, Shiner nos presenta la historia de la autonomización de lo artístico como la historia de la pugna entre el artista y el artesano, entre la creación original e imaginativa y la aplicación de reglas de oficio, lo espiritual y lo material y útil, lo elevado y lo vulgar. Polos opuestos que, sin embargo, conseguimos reconocer solo una vez que la batalla ha visto prevalecer el uno sobre el otro, quedando todo su desarrollo en una situación de sustancial indistinguibilidad.

⁵² *Ibidem*, p. 24.

⁵³ R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 15.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 16.

Para poner un ejemplo, entre los griegos no encontramos una palabra específica para “arte”: encontramos solo *téchne*, que abarcaba lo que hoy consideramos artesanía, pero tampoco puede establecerse una coincidencia entre arte y artesanía ya que este último término, en aquella época, comprendía toda una serie de elementos que hoy consideraríamos más “elevados” y que a partir de la configuración del concepto de “bellas artes” pasaron todos bajo este dominio.

Además, pese a que los griegos habían creado sistemas y subsistemas entre las artes humanas, que no se correspondían con nuestras modernas categorizaciones, las jerarquías que establecieron entre tales actividades contemplaban a las llamadas “*banausiacas*” entre las más humildes por ser más próximas a la materia y al trabajo esforzado y físico, aunque ello no produjera una auténtica polarización. Asimismo, durante toda la época clásica y hasta las postrimerías de la modernidad, vemos el arte desempeñando funciones serviles respecto al ritual religioso o a la celebración civil y política; y no sólo encontramos este tipo de funcionalidad del arte, sino que los propios géneros, piénsese en la literatura, no poseían el carácter autónomo, gratuito y ficcional que hoy le atribuimos, ya que la categoría literaria abarcaba escritos retóricos, judiciales, político, científicos etc.⁵⁶ Estamos ante una visión que aúna, por lo tanto, belleza y función que se hace incompatible con el moderno concepto de disfrute desinteresado propio de la función estética.

El arte (moderno) se fundó en el concepto de genio como elemento de creación libre, vinculado a un disfrute refinado y a una experiencia específica. Como consecuencia de ello, el artesano quedaba definido como un hacedor habilidoso, pero ni libre ni creativo, incapaz de verdadera invención, dedicado únicamente a la correcta aplicación de las reglas de su oficio. Sus productos, se vieron dirigidos a un destino utilitario o, como mucho a entretener al público. Se trata, para Shiner, de un proceso que ahonda sus raíces en la historia más lejana, pero que cuaja y alcanza su maduración en el siglo XVII. Esta división, sin embargo, es, en el análisis de Shiner, lo que nos puede dar cuenta de las diferencias que se establecieron entre lo que es arte y lo que

⁵⁶ Para estos aspectos véase *Ibídem*; también puede consultarse P. D’Angelo, *Estética*, cit., p. 46. En la página 9 del mismo texto, D’Angelo se pregunta, de manera retórica, si las obras de Galileo, Maquiavelo, Vico, Leonardo, que comúnmente figuran en las antologías de literatura italiana al lado de Dante, Petrarca, Boccaccio, Manzoni, están allí por ser obras de arte (literaria). Creemos que se puede avanzar la hipótesis de que todas las literaturas de los países europeos contienen ejemplos y muestras de grandes obras de política, filosofía o ciencia, del pasado “nacional” que llega hasta los umbrales de la época moderna. Esto porque a la hora de establecer el “canon” se realiza un proceso de apropiación del “patrimonio” nacional (y sospechamos que en ello no tiene un papel marginal la formación de los estados nacionales). Sin embargo, incluir estas obras no ficcionales en la literatura (artística) es posible porque el patrimonio “literario” histórico deriva de un pasado que no tenía nuestro concepto de literatura ni nuestra división en géneros. Asimismo, suponemos que hoy desentonaría antologizar a un filósofo contemporáneo al lado de poetas y novelistas y, cuando esto ocurriera, imaginamos que sería por obedecer a una exigencia no actual, sino derivada del modo tradicional de hacer antologías. En cambio, podemos notar cómo aparecen hoy, al lado de poemas y novelas, textos de canciones *pop*. Raymond Williams recuerda como el término «literatura» en su origen se refería a la *literacy*, es decir la capacidad de leer. De esta referencia a una capacidad general del hombre, se pasaría, en la edad de la revolución industrial, a un concepto más abstracto y especializado, el de literatura (Cfr. R. Williams, *Marxismo y literatura* [1977], Península, Barcelona, 2000). Se trata, como podemos observar, del mismo proceso al que se encuentra sometido el concepto general de arte.

pertenece al mundo ordinario y, por lo tanto, es lo que determina la visión del arte como dominio separado y autónomo e incluso más elevado en la jerarquía de las actividades humanas. De este modo, vemos aparecer fronteras netas entre lo bello y lo útil, la creación libre y la regla, lo valioso por sí mismo y lo comercial.

Ni Shiner ni Collingwood, desde luego, afrontan el tema de la distinción entre arte y artesanía por mero interés erudito: el primero desanda críticamente el camino que ha llevado a la génesis y conformación del moderno concepto de arte para denunciar el carácter elitista de éste e intentar promover una visión de los hechos estéticos menos castradora y más aprovechable para un goce difuso. En este sentido, Shiner representa la pugna entre arte y artesanía intentando poner de manifiesto las motivaciones y los efectos sociales de la misma con el propósito de llegar a trascender también a nivel teórico las distinciones maduras en la modernidad entre la belleza, la habilidad en la realización, el placer sensible o la función, ya que “desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica”⁵⁷. Oponerse a la trascendencia y abstracción adquirida por el concepto de arte significa, para Shiner, reconocer el carácter de producto histórico de la idea de arte y, con ello, poder auspiciar nuevos sistemas del arte que de alguna manera “indemnizen” a la humanidad de las pérdidas de experiencias valiosas que ha sufrido por efecto de tal teoría. “La elevación y la espiritualización –anota Shiner en las páginas finales de su obra– es el precio más alto que se ha pagado por la autonomía del arte, en la medida en que ambas cosas han aislado a las bellas artes en un espacio cultural”⁵⁸, por ello, pese a que las rígidas divisiones de un tiempo están profundamente debilitadas, según observa el autor, es conveniente propiciar una estética que supere su histórico concepto restringido a la contemplación distanciada de las bellas artes y que, para ello, ha de ser “reconcebida para que incluya la ordinaria sensualidad así como la finalidad”⁵⁹, lo que no significa rechazar los ideales de libertad, imaginación o creatividad, sino reconciliarlos “con la facilidad, el servicio, la función”⁶⁰: en las sociedades democráticas pluralistas –añade finalmente– pervivirán sin duda pequeños círculos que seguirán considerando verdadero arte las manifestaciones artísticas más excluyentes o elitistas o transgresoras de la creatividad, pero esto habrá de coexistir con una situación en que la mayoría de la gente consiga disfrutar tanto de lo más elevado como de lo valioso de las artes más ordinarias, sin que a éstas últimas se les niegue ser portadoras de sentido.

⁵⁷ L. Shiner, ob. cit., p. 413.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 410.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 413.

1.3.2. Robin Collingwood y la definición de lo auténticamente artístico

Pese a que la oposición arte/artesanía vertebra, como hemos visto, también la obra de Collingwood, sin embargo, tanto las motivaciones de su análisis como sus finalidades son muy distintas de las que acabamos de exponer. Collingwood rechaza, al igual que Shiner, una visión a-histórica del arte y ya en el prefacio de sus obras aclara:

No creo que la teoría estética sea un esfuerzo por investigar y exponer verdades eternas sobre la naturaleza de un objeto eterno llamado Arte, sino un esfuerzo para llegar, por el pensamiento, a la solución de ciertos problemas que se suscitan dentro de la situación en la que los artistas se encuentran en este momento⁶¹.

La situación a la que se refiere es la de la producción artística en el año 1937 y los principales autores que tiene presentes en sus reflexiones –y que defiende como ejemplos de auténticos artistas– son Cézanne y T. S. Eliot, pero la división y separación entre arte y artesanía Collingwood la investiga no ya –ni tanto– en los procesos sociales y culturales, a la manera en que lo haría Shiner, sino dentro del campo del propio arte, e inclusive dentro del llamado Gran Arte. La pregunta fundamental, para él, es “¿Qué es el arte?” y, para responderla, debe primeramente diferenciar y reconocer qué no es arte y qué es falsa o equivocadamente llamado arte. Lo que permite esta distinción es la separación entre arte y artesanía. Lo esencial de la diferencia consistiría en que la artesanía es un concepto cerrado, mientras que la obra de arte es “abierta”. El artesano, en su labor, parte de un proyecto muy claro y hace que su producto satisfaga y cumpla los objetivos del mismo. La obra del artista, incluso en los casos en que están presentes en su labor altas dosis de programación (sólo un ingenuo podría imaginar, admite Collingwood, que Miguel Ángel, al pintar la Capilla Sixtina, no se haya regido por altísimos grados de programación) siempre puede tomar un rumbo inesperado a lo largo del proyecto de creación.

Por lo tanto, la labor artística tiene un carácter esencialmente autotélico y consiste en la “expresión imaginativa de una emoción”. Es este carácter autotélico propio del arte el que le permite a Collingwood, por contraste, reconocer el utilitarismo que obra en mucho de lo que él llama pseudoarte, y que es buena parte de la tradición artística admitida. Dos son las categorías de pseudo arte: el arte de magia y el de diversión. El primero tiene como objetivo suscitar en el público una emoción con el fin de que tal emoción sea “descargada” y empleada en la vida práctica; cuando, en cambio, la emoción suscitada no está encaminada a un uso práctico, sino a agradar al público, estaríamos ante el arte de entretenimiento. “La magia –según Collingwood– es utilitaria,

⁶¹ R. G. Collingwood, ob. cit., p. 8.

mientras la diversión es hedonista, la llamada obra de arte que provee diversión es [...] estrictamente utilitaria”⁶². Es medio para un fin, contrariamente a la que merece el calificativo de obra de arte propiamente dicha, que tiene valor en sí misma.

Como puede recabarse ya de estas líneas, para Collingwood, lo que define a la obra de arte es su completa autonomía y la separación de la artesanía reproduce la diferencia entre lo que es fin en sí mismo y lo que es meramente un medio. Lo que él llama “teoría técnica del arte”, dominante en su opinión, tergiversa o bien pasa por alto esta diferencia esencial. Desde luego que, como elementos secundarios puede haber una parte de planificación, de habilidades y conocimientos técnicos y puede recabarse de la obra placer o enseñanza, pero estos elementos pueden convivir con la obra, sin representarla. Es decir, la auténtica obra de arte será tal en cuanto expresión imaginativa de una emoción, lo que la equipara al lenguaje, quedando los elementos señalados arriba como meros accidentes de la misma, que bajo ningún concepto pueden definirla.

La necesidad de aclarar la “distinción que hay entre el arte propiamente tal, que es aquello de lo que trata la estética, y ciertas otras cosas que son diferentes del arte pero a las que con frecuencia se las llama con el mismo nombre”⁶³, es propedéutica a unas pautas a seguir tanto por los artistas como para el público, con lo que su teoría estética se presenta más bien como una poética de las vanguardias, una suerte de respaldo, que se pretende seguro y eficaz para que éstas prosperen, y con ello la visión del mundo y del propio arte que transmiten. Su posición, por lo tanto, no nace de la voluntad de resolver un “enigma lógico”, sino que era motivada, como señala Warburton al respecto, por la esperanza de oponerse a la decadencia de su época, abocada a caer en un estado de corrupción de la conciencia⁶⁴.

Tal corrupción se manifiesta, en los años treinta del siglo pasado con claros síntomas: el inédito desarrollo de la industria de la diversión; la idea de que los trabajos que implican esfuerzo –por más que necesarios– son desagradables; la convicción de que lo intolerable de estas ocupaciones no reside en las pobres condiciones materiales a las que se encuentran vinculados, sino en su propia naturaleza; la demanda, que es un efecto de la convicción anterior, de mayores dosis de ocio y diversiones así como una nutrida lista de “placeres” o “vicios”, todos íntimamente relacionados con la necesidad de evasión y de aplacar un aburrimiento en que tales remedios no hacen mella, si sus dosis no aumentan progresiva e indefinidamente⁶⁵.

⁶² *Ibidem*, p. 83.

⁶³ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁴ Cfr. N. Warburton, *La questione dell'arte*, Einaudi, Turín, 2004, p. 46.

⁶⁵ Cfr. R. G. Collingwood, *ob. cit.*, pp. 96-97.

La diversión, según Collingwood, se convertiría en un “peligro para la vida práctica”, en una especie de debilitación de los caracteres y de los hábitos, llevaría a una especie de “bancarrotas emotiva” por la cual se llega a perder el interés e incluso el gusto por nuestras ocupaciones ordinarias, llegando a experimentar aburrimiento y vacío, y hastío para las mismas. Por efecto de la sobreestimulación de la diversión, comenzamos a experimentar la cotidianidad como un peso, el primer síntoma de que estamos en una condición de “enfermedad moral”, y esta desazón nos impulsa a buscar más y más diversión provocando “una incapacidad para encontrar interés en los asuntos de la vida ordinaria, el necesario trabajo de ganarse el sustento y la rutina social”⁶⁶. Quien cae presa de esta infección moral “es una persona con la convicción más o menos fija de que la diversión es lo único que hace que la vida valga la pena de vivirse”⁶⁷.

Tal arte recreativo era principalmente el que iba siendo vehiculado por cine y radio, lo que nos hace ver la coincidencia de las críticas a las artes de masas llevada a cabo por Collingwood con la mayoría de las críticas que distintos autores han dirigido hacia el mismo objeto. Al citar un estudio psicológico del que resultaba que la mayoría de las colegialas inglesas de la época empleaban la mayor parte de su tiempo “entregadas a la ensoñación”, Collingwood hace notar que el responsable del estudio, en su comentario al mismo, imaginaba que resultados importantes podrían tal vez conseguirse de proponerse organizar ese enorme caudal de ensoñación, pero pasaba por alto una importante evidencia: ese trabajo “ya se había hecho y Hollywood estaba allí para demostrarlo”⁶⁸. La evidente referencia a la industria cinematográfica norteamericana no debe engañarnos: si bien la gran corrupción moral que preocupaba a Collingwood estaba representada por la “industria cultural”, los mismos mecanismos obraban en el seno mismo del llamado gran arte o arte culto. A este respecto, son muchas las referencias críticas incluso a la teoría del arte por el arte y a la sólida tradición del artista como genio. El pseudo arte, que consiste realmente en dirigir el objeto artístico a fines externos (ya sea la persuasión moral ya sea el agrado), no es una prerrogativa única de las formas más populares de disfrute artístico, es más, toda pretensión elitista en torno al arte, tal y como se ha dado con frecuencia en la historia, carece de real fundamento: “es simplemente esnobismo. No hay diferencia de actitud entre la gente que va a ver a una bailarina

⁶⁶ *Ibidem*, p. 95. Desde cierto punto de vista, incluso la posición de Adorno reproduce este mismo esquema, aunque con un menor énfasis en los prejuicios que tal enfermedad moral produciría en la rutina social. Tal vez porque la perspectiva de Adorno era la de plantear la necesidad de subvertir tal rutina. Para Adorno, de manera más evidente que para Collingwood, el auténtico trabajo que el hombre tenía que acometer era el de su necesidad histórica de transformación, y no el representado por el conjunto de las obligaciones prácticas y de las rutinas sociales al que Collingwood parece aludir.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 131-132.

de revista y la que va a ver a una bailarina en un gran teatro, excepto que, habiendo sido educados de diferente manera, se divierten con distintas cosas”⁶⁹.

Algunas de las distinciones clásicas propias de la teoría del arte y de la estética carecen, por lo tanto, dentro de esta visión, de validez, al adoptar consciente o inocentemente, la teoría técnica del arte, que no distingue entre arte y artesanía. La tarea del artista, cuando su arte es auténtico, consiste en expresar la verdad de sus emociones y no, como comúnmente se cree, en «producir una clase especial de artefactos, las llamadas “obras de arte”»⁷⁰. Al consistir su peculiaridad en la expresión, en la clarificación de una emoción que se encuentra, en un principio, presente de manera vaga e inefable en la mente del artista, lo que éste produce es en primer lugar algo que bien puede estar contenido en su propia mente, siendo la obra de arte “corpórea” algo que llega en un segundo momento. Este contenido mental no puede llamarse obra de arte en el sentido de un producto, pero, por otro lado, es la obra de arte auténtica, siendo la otra, es decir el objeto, sólo incidental respecto a la primera.

Por lo que acabamos de ver, el intento por parte de Collingwood es el de distinguir el arte de todo elemento que pueda implicar su utilización y su concepción finalista. En el límite, la separación del concepto de arte propiamente dicho de su “soporte material” es decir de la obra de arte misma, responde a la exigencia de asegurar la “pureza” del arte de toda posibilidad de hacer “negocio” con la obra de arte. Se trata de un intento definitorio que ha recibido diversas críticas. Por ejemplo, Tatarkiewicz considera que el concepto de *arte como expresión* “es sólo el objetivo de algunas escuelas artísticas y no puede, por lo tanto, ser el rasgo distintivo de todo el arte. Pues todo arte constructivista caería fuera del ámbito de la definición”⁷¹.

Para Nigel Warburton, en cambio, la teoría de Collingwood es insatisfactoria por dos razones fundamentales, aparentemente contradictorias: a saber, es demasiado extensiva (engloba demasiadas cosas dentro de lo artístico al hacer coincidir el arte con la expresión de emociones en el lenguaje –entendido, este último, en su acepción más amplia–) y demasiado restrictiva al excluir, como hemos señalado más arriba, muchas obras canónicas reputándolas hijas de la teoría técnica del arte: “una aplicación estricta de las observaciones sobre el arte mágico, por ejemplo, parecería

⁶⁹ *Ibidem*, p. 91.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 42.

⁷¹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, forma, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2001, p. 59. El autor no hace referencia explícita a Collingwood, sino principalmente a Croce y a sus seguidores, pero, habida cuenta de la deuda del primero con el filósofo napolitano en lo referente a la teoría del arte como expresión, consideramos que puede aplicarse con propiedad también a aquel.

negar la posibilidad de que la mayoría de las más importantes pinturas renacentistas sean obras de arte”⁷².

Finalmente, otro punto de alguna manera débil de tal teoría reside en la imposibilidad de reconocer si un objeto pertenece a la categoría de la artesanía o del arte a partir de sus cualidades perceptibles, es decir, gracias al contacto con la obra de arte. Como se recordará, Collingwood establecía la diferencia entre artesanía y arte a partir del hecho de que la primera era producida plasmando en formas un proyecto ya presente y definido en la mente del “agente”, en el segundo caso, en cambio, no hay tal planificación previa, sino que, de alguna manera, la obra se *hace* a medida que el artista va aclarando sus emociones. Así, la obra, en su hacerse, puede obedecer a súbitas variaciones, está abierta a la sorpresa y al paulatino descubrimiento y revelación de sí misma. Collingwood, al respecto, ponía el ejemplo de la figura danzante que surge de las manos del artista sin premeditación, sin plan previo, mientras éste “simplemente estuviera jugando con un poco de barro”⁷³.

Ahora bien, el ejemplo puesto por Collingwood le sirve a Warburton para poner de manifiesto otro punto débil de la teoría contenida en *Los principios del arte*, a saber: si nuestra capacidad de separar el arte de aquello que no lo es reside en su tendencial falta de planificación⁷⁴ esto nos lleva a depender por completo del conocimiento de su “etiología: la historia de cómo ha llegado a ser tal como es”⁷⁵, lo que en algunos casos –observa acertadamente Warburton– puede no ser accesible a ningún observador viviente.

Esto, sin embargo, añade Warburton, no desacredita por completo la teoría, pero muestra los límites de su aplicación, haciéndola inservible en muchos casos en que pretenderíamos, por el contrario, poder distinguir –al menos atendiendo a las mismas sugerencias de Collingwood– entre lo que es arte y lo que no lo es. Seguramente, resultaría inoperante en todos aquellos casos en que no dispusiéramos de revelaciones por parte del autor sobre su estado mental a la hora de producir la obra. El ejemplo de la figura danzante que brota sin previo aviso y sin planificación alguna de las manos del artista muestra precisamente que a veces no disponemos de indicaciones como las que la teoría de Collingwood hace necesarias. Y así esa misma figura bien podría ser el resultado de un preciso proyecto artesanal, ya que no es posible afirmar nada sobre la presencia o ausencia

⁷² N. Warburton, ob. cit., pp. 49-50 (*traducción nuestra*).

⁷³ R. G. Collingwood, ob. cit., p. 29.

⁷⁴ En efecto, Collingwood matiza bien esta afirmación, al especificar que la falta de planeación es “una característica permitida del arte, no obligatoria. Si las obras de arte no planeadas son posibles, no se infiere de allí que ninguna obra planeada sea una obra de arte” (Ibidem).

⁷⁵ N. Warburton, ob. cit., p. 51 (*traducción nuestra*).

de planificación a partir de las características físicas del objeto, al menos en aquellos casos en que se carezca de información sobre la génesis y el origen de la obra.

Del mismo modo, nos parece que Collingwood, en su intento de trazar fronteras tal vez demasiado netas entre el proceso en la base de la producción artística y la artesanal, mientras que, por un lado, matiza su afirmación respecto a la falta de planeación en el arte (que como recordaremos es tendencial y no obligatoria), no hace lo propio con la descripción del proceso productivo artesanal. En efecto, tenemos la impresión de que pone demasiado énfasis en que tal proceso es el resultado de la mera aplicación de un proyecto ya cerrado, algo del que es programáticamente –y esta vez sí obligatoriamente– expulsada toda creatividad, toda posibilidad de variar y ajustar los planes preconcebidos.

En cambio, nos parece de sentido común atribuirle a la labor artesanal cierto grado de apertura al descubrimiento, cierta relevancia del ensayo relativamente libre, cierta tendencia al hallazgo. La visión de Collingwood, por el contrario, que se ciñe más a la capacidad de reproducir modelos ya cuajados, pero no se ajustaría con la misma precisión al proceso que lleva a la producción del modelo mismo. Por un lado, está la reproducción técnica de un modelo, en la labor artesanal; por otro, la capacidad de producir según un plan que puede muy bien no estar cerrado ni definido por completo. Si reparamos en esto, con nuestra mentalidad ya acostumbrada a tratar con la producción industrial (y su reproductibilidad técnica), no resultará muy arduo reconocer que, por lo general, establecemos diferencias entre el producto artesanal y el industrial precisamente merced al reconocimiento, en lo relativo al primero, de un mayor grado de apertura en la fase de producción y de planeación, aunque, por supuesto, Collingwood habría achacado esta distinción a un error conceptual.

Sea como fuere, podemos afirmar que la teoría de Collingwood es una variante de aquellos intentos modernos cuyo objetivo era alejar el proceso artístico de su materialidad, establecer fronteras entre una cultura “alta” y una “baja”. En realidad, si atendemos a sus formulaciones explícitas, tal distinción sería la que existe entre “arte propiamente dicho” y “arte falsamente llamado así”, o bien entre la teoría del arte como expresión y la que él define “teoría técnica del arte”. Es cierto que Collingwood arremete también en distintas ocasiones contra el elitismo en el arte, y que su teoría eleva el *status* del público a una dignidad pareja a la del artista. Sin embargo, queda abierta la cuestión de cómo reconocer el arte auténtico y en qué casos esto pueda ocurrir: Collingwood afirma que “el valor de cualquier obra de arte dada para una persona *adecuadamente*

calificada para apreciar su valor no radica en el deleite de los elementos sensuales de los que como obra de arte realmente consta”⁷⁶.

Esto no necesariamente debería hacernos decantar por un supuesto elitismo encubierto en su teoría: en muchos lugares de su obra Collingwood señala los riesgos que corre el arte representados por los conceptos de genio, por el individualismo del artista moderno, por la torre de marfil en que éste a menudo tiende a encerrarse. Su visión del arte como expresión por un lado parecería una apertura a una concepción más igualitaria, ya que, al estar equiparada al lenguaje, apela a una facultad que todos poseen; por otro, sin embargo, al basarse en una separación muy rigurosa entre artesanía y arte, restringe enormemente el campo de cuantos consiguen ponerse en comunicación auténtica con una obra igualmente auténtica. La mayoría acude al arte para recabar entretenimiento o estimulación emocional para otros fines prácticos.

Por el contrario, para Collingwood el arte tiene que separarse tanto de los asuntos prácticos que llega a afirmar que, al límite, la obra misma, es decir aquel objeto que normalmente la representa, es prescindible, ya que ésta muy bien puede estar en la mente del artista. En su afán por desvincular el arte de toda finalidad externa, llega a separarla incluso de su “soporte material”, en la medida que éste puede ser aprovechado para alguna finalidad.

Se trata de un punto de vista que ha recibido una cierta acogida, ya que incluso Denis Dutton hace explícita referencia a Collingwood al retrotraer la separación entre ambos dominios a aquel momento de la evolución en que se han fijado nuestras preferencias: “una parte de nuestra respuesta evolutiva y emocional a las artes es la comprensión del logro técnico. Sin embargo, esto no significa que podamos encontrar material artístico en cualquier muestra de habilidad o artesanía (por ejemplo, en la labor de un fontanero o un contable)”⁷⁷. Como en Collingwood, la habilidad técnica es valorada, pero no puede constituir la esencia del arte, puesto que en este el resultado es

⁷⁶ R. G. Collingwood, ob. cit., p. 143 (*cursiva nuestra*). En efecto, el párrafo citado añade que el valor de la obra de arte reside “en el deleite de la experiencia imaginativa que esos elementos sensuales despiertan en él”, y Collingwood cita la afirmación completa como muestra de precipitación teórica, ya que desplazar el valor de la obra de los elementos sensuales de la obra misma a la experiencia imaginativa que sería suscitada por los primeros no permitiría salir de una concepción técnica del arte, ya que también en este caso estaríamos dentro de una concepción según la cual “Las obras de arte son sólo medios para un fin; el fin es esta experiencia imaginativa total que ellos nos permiten disfrutar”. Sin embargo, es esta segunda parte del párrafo que es inaceptable para el autor, debiéndose inferir que hay que estar de todos modos “adecuadamente calificados” para apreciar el arte auténtico. Todo el texto, podríamos decir, tiene como función el señalar las diferencias entre arte auténtico y pseudoarte con el fin de corregir creencias difusas y equivocadas y señalar posibles salidas a la condición de “corrupción de la conciencia” de su época, en fin, con el objetivo de capacitar adecuadamente a los hombres de su tiempo (tanto artistas como público) para salir de la situación que preocupaba al autor.

⁷⁷ D. Dutton, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, Paidós, Barcelona, 2105, p. 309.

abierto (“los artistas en sentido estricto jamás saben lo que están haciendo”⁷⁸), mientras que en aquella esperamos un resultado ya preconcebido.

En este estado de cosas, el objetivo de despertar emociones es “una forma de manipulación” consistente en “tratar de arrancar en el público algún tipo de respuesta emocional preconcebida y emotiva”⁷⁹. El resultado en este caso puede preconcebirse porque aspira a reproducir o suscitar una gama de emociones generales y replicables, mientras que la labor auténticamente artística tiene como objeto “articular o esclarecer una única emoción, un sentimiento individual”⁸⁰.

Ahora bien, el arte representa la expresión de la individualidad más auténticamente humana, en régimen de separación del mundo de la práctica dominado por el utilitarismo, la mercantilización y la abstracción. Se reproduce aquí la ambivalente protesta de la visión moderna del arte frente a la producción burguesa. Dutton es desde luego partidario de la visión de Collingwood, pero Carroll, al criticarla, coincide significativamente en el reconocimiento de este mismo elemento de la teoría que Dutton y Collingwood comparte.

En efecto, para el autor de *Una filosofía del arte de masas*, este tipo de postura filosófica, que él denomina bajo el rótulo de “filosofías contra el arte de masas”, deriva de una (mala) interpretación de la teoría estética kantiana, es decir de la idea de que la obra de arte es algo pensado con el “propósito de despertar respuestas estéticas del tipo que Kant caracteriza en la teoría de la belleza (libre)”, o sea, se reputa que el arte “es un tipo de cosa que nos separa de los asuntos prácticos”⁸¹. Collingwood, con su distinción entre arte y oficio, entra de lleno en este orden de ideas, cuyo “error” consistiría en transferir aquella cualidad del desinterés que para Kant caracterizaba la actitud del espectador, al objeto mismo del arte, o al proceso de “producción” artística, como –añadimos– sería el caso de Collingwood.

En el caso de este último, además, (como en Dwight MacDonald también), según Carroll, la separación entre arte y oficio derivaría de considerar como central en Kant la idea de que no hay reglas para engendrar la experiencia estética. Por ende, se concibe la obra como singular, que no se subsume en un concepto determinado y crea su propia ley estética, antes de acatar otras leyes o fórmulas fijas. Y de hecho, al ser un proceso de aclaración y descubrimiento, la propia ley de esta expresión de una emoción individual no es aplicada ni conocida de antemano por su autor, sino

⁷⁸ *Ibidem*, p. 310.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 311.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ N. Carroll, *ob. cit.*, p. 89.

que este la descubre al final del proceso, en el momento en que puede decir “ya está, esto era lo que quería”⁸².

Algo radicalmente distinto y de alguna manera inconciliable, como vemos, respecto a los procesos puestos en marcha por aquellas prácticas que Collingwood subsume dentro del rótulo de “teoría técnica del arte”, en que al descubrimiento y revelación de una emoción le corresponde, en cambio, su producción o reproducción. Un fenómeno que se torna aún más evidente en la llamada “industria cultural”, en la que, respecto a la idea de “oficio” que ya aparece en Collingwood, se halla también la idea de la serialidad y de la automatización de los procedimientos artesanales, por lo que, según Carroll, dentro de esta visión rígidamente antiutilitarista “la cultura es la perenne protesta de lo particular contra lo general”⁸³.

1.4. Artesano vs. Artista

En la trayectoria que va del Renacimiento al siglo XIX, un mismo proceso separa el arte de lo religioso y de las funciones civiles, de la verdad y de la enseñanza moral, así como al artista del productor mecánico. Descansan, en la base de estas divisiones, dos elementos: la individualidad y la libertad o también, si se quiere, la libertad individual. A saber, si la obra ya no debe obedecer a finalidades externas, entonces su razón generativa ha de encontrarse en la libre creación del artista, en la expresión de contenidos y formas que obedecen a su propia elección o necesidad creativa. Paralelamente, han de cambiar por completo los criterios con los que juzgar la obra: si ya no es posible medir la adecuación de la obra al propósito funcional (servir bien al culto o a la representación del poder político, etc.), entonces habrá que encontrar un nuevo criterio para poderla apreciar.

La respuesta a este último problema es, desde el punto de vista de la praxis, la intervención de una nueva institución, la crítica especializada, que se encarga de la función de señalar al nuevo público de las clases alta y media (un conjunto que fue progresivamente ampliándose) qué obras son merecedoras de atención y cuáles no.

De esta manera, el nuevo público consigue orientarse en la apreciación, intentando, además, tal y como señala Shiner, emular la actitud y los gustos de las clases más elevadas y

⁸² D. Dutton, ob. cit., p. 311.

⁸³ N. Carroll, ob. cit., p. 89

cultivadas⁸⁴, alejándose, por lo tanto, de las prácticas más populares, que progresivamente pierden legitimidad y ciudadanía, por considerarse demasiado relacionadas con el gozo sensual y la diversión.

Esta es una de las razones por las que distintos observadores, en la misma línea de Shiner, denuncian el carácter elitista de la nueva religión del arte. Por un lado, es necesario “educar” a la opinión pública mediante la intervención de los críticos, la difusión de revistas, la celebración de tertulias, los cafés literarios; por otro, tal educación va dirigida a satisfacer una exigencia de distinción. El gran arte del pasado, sustraído a sus contextos originarios, se ofrece para el disfrute estético y se presenta como modelo de elevación cultural, y así se plasma –sobre un supuesto modelo de distanciamiento y desinterés aristocrático– el tipo de comportamiento adecuado al contacto con el arte: la contemplación, el ensimismamiento, el silencio y la demora ante la obra⁸⁵.

Al igual que el producto artístico se separa del objeto artesanal, también su autor ha de distanciarse de la figura del productor que obedece a reglas y leyes y aplica una destreza. La antigua concepción de “artista” era mucho más próxima a la del “hombre de oficios” que al moderno artista dotado de imaginación y originalidad. Desde luego, estos dos últimos aspectos eran apreciados, pero “no tenían este sentido enfático que tiene[n] en tiempos modernos”⁸⁶.

Había gran apreciación por las capacidades de pintores y escultores y algunos de ellos llegaron a la fama, como Fidias, pero siguieron de todos modos siendo considerados como trabajadores manuales: “Luciano de Samosata, en el siglo II d. C., escribe que todos admiran a los grandes escultores, pero nadie quisiera ser un escultor él mismo, mientras un siglo antes Séneca había dicho que se veneran las imágenes de los dioses, pero se desprecian a los artistas que las han producido”⁸⁷. Si bien se apreciaba la capacidad personal y la inventiva, éstas tenían un peso

⁸⁴ Esto, como es sabido, produce como efectos, por un lado, la expansión de la crítica literaria y artística así como la publicación de las primeras historias del arte organizadas por épocas artísticas y no ya centradas en las vidas y biografías de los artistas; por el otro, hace que el nuevo público burgués, al tomar como modelo la actitud más refinada y distanciada de las clases cultivadas, adoptara la estrategia de rechazar y distanciarse de la cultura de la clase baja: «una expresión de este distanciamiento –señala Shiner– fue la tendencia a estigmatizar las formas culturales populares como “meramente” recreativas por comparación con los placeres elitistas proporcionados por las bellas artes»: L. Shiner, ob. cit., p. 143.

⁸⁵ La contradicción entre la valoración del gran arte del pasado y la idea común que ve entre las características de la modernidad el rechazo de las tradiciones es sólo aparente, ya que tal tradición es acogida y exaltada sólo en la medida en que es funcional al proyecto moderno, tal y como intentaremos demostrar más adelante.

⁸⁶ L. Shiner, ob. cit., p. 51

⁸⁷ P. D’Angelo, *Estética*, cit., p. 168. Este concepto está presente también en L. Shiner, ob. cit., p. 51: “Plutarco afirmaba que ningún aristócrata de talento, tras admirar al célebre Zeus de Fidias, querría ser Fidias”. Pocas líneas más adelante, el autor señala ejemplos de la elevación del estatus de los grandes artistas griegos entre los romanos y hace referencia a las obras de Plinio y Cicerón, “en los que se muestra un gran respeto por los pintores y los escultores” pese a que en general “se mantenía un profundo prejuicio aristocrático contra el trabajo manual, sobre todo si era realizado por dinero, por muy inteligente, habilidoso o inspirado que fuese” (*Idem*). La distinta apreciación de la labor de escultor de Fidias por parte de Cicerón se debe a que el gran maestro griego no tomaba como modelos para sus obras sujetos reales, sino que se basaba en modelos de belleza ideal captados mentalmente, según afirma D’Angelo

relativo, ya que lo que más se admiraba era la mayor o menor capacidad para producir obras convincentemente parecidas a la naturaleza. El concepto mismo de originalidad, en efecto, debía necesariamente tener poca cabida dentro de una visión regida por el concepto de *mimesis*. El modelo en el que inspirarse era la naturaleza y, más que crear, el artista podía imitar y encontrar sus contenidos y formas, que ya estaban todos presentes en el libro de la naturaleza.

Si bien durante toda la época premoderna, y no obstante las precisiones teóricas, se siguieron apreciando de manera bastante equitativa todas las disciplinas artísticas⁸⁸, el término “artista” quedaba reservado a quien se dedicaba a estudiar las artes liberales, mientras que para el artesano/artista se empleaba, por lo general, el término *artifex*, una figura que carecía de un reconocimiento de autonomía, ya que obraba obedeciendo a encargos muy detallados⁸⁹.

Si seguimos observando la cuestión desde el nivel social, vemos cómo la progresiva emancipación de los artistas de sus vínculos gremiales traza un largo camino que nos conduce hasta la imagen moderna que hoy vemos asociada a los primeros. Es en el Renacimiento, cuando todavía predomina por lo general el trabajo cooperativo en talleres (un sistema que no deja despuntar individualidad alguna), cuando algunos grandes artistas se imponen por su personalidad, su fama, su nombre. Como se ha hecho notar, se trata de los primeros destellos de un proceso aún no maduro, pero que sin duda atestigua que “la aventura de la autonomización del dominio artístico y estético ya está en marcha”⁹⁰.

(Cfr. P. D’Angelo, *Estetica*, cit., p. 133). Una muestra más, si cabe, del privilegio acordado a lo espiritual frente a la larga condena de la materia y de la corporeidad.

⁸⁸ En cuanto a la libertad creativa, Tatarkiewicz señala como, desde antiguo, a la poesía y al poeta se le concedía gozar de un estatuto privilegiado, mucho más próximo al reconocimiento de la creatividad y libertad que se extendería al resto del arte en época moderna. Cfr. W. Tatarkiewicz, ob. cit., p. 280.

A este respecto, también Huizinga había hecho una observación parecida y nos habla del estatuto diferente que, entre los griegos, gozaban las artes plásticas frente a aquellas habilidades patrocinadas por las Musas (*musiké*). Éstas derivarían más directamente de las funciones sacras, mientras que “las artes plásticas, que se consideran como artesanías, no cuentan con ninguna Musa”. Causa de este menor valor sería la mayor dependencia de la materia que el artista plástico debe plasmar, viendo reducida su libertad por las limitaciones de la misma, mientras que, en el polo opuesto, estaría la máxima libertad creadora del poeta, no vinculado a la materia y poseedor de una habilidad que se aplica a una actividad que es fin en sí misma. “Los artistas plásticos –añade Huizinga– no gozaron, ni con mucho, de la atención y consideración de los poetas”, aunque debe admitir, a continuación, que los artistas en general (también los músicos) gozaban de un muy modesto rango social (J. Huizinga, *Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 210).

⁸⁹ Los pintores, por ejemplo, debían pertenecer al gremio de los drogueros, al confeccionar con sus propias manos los pigmentos que utilizaban; así, los arquitectos pertenecían al de los picapedreros, pese a que, debido a los avances en las técnicas constructivas y a su creciente complejidad, empezó a haber casos de “maestros albañiles” que se esmeraban en los detalles a la hora de dibujar encargando a otros las fases más “materiales” de la construcción. Cfr. L. Shiner, ob. cit., pp. 57-60.

⁹⁰ G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 13. Sobre el despuntar del artista individual en el renacimiento también puede consultarse L. Shiner, ob. cit., pp. 71-81 y, para la exaltación de la figura del artista en la época moderna, véanse, en la misma obra, las pp. 271-282.

La desvinculación progresiva del artista primero de los gremios y luego de los patrocinadores comporta márgenes cada vez más amplios de libertad “creativa” hasta llegar, en el siglo XVIII, al artista arrojado ante el mercado, momento en el cual cambia radicalmente su manera de proceder: por lo general, las obras son producidas por anticipado (sin atender a los pormenorizados encargos del pasado, que llegaban a especificar no sólo el contenido, sino también los materiales, los pigmentos, las dimensiones y los tiempos de entrega de la obra) y luego se intentan vender a un público de compradores anónimos, a menudo gracias a la mediación de marchantes.

Hay que notar, sin embargo, que si bien por un lado en el nuevo mercado del arte el artista se libera de los antiguos vínculos de sumisión respecto a la corte y a la iglesia, y no se encuentra ya “subordinado” en el anterior sentido del término, porque se sitúa por lo menos en un plano igual respecto a los que han de comprar sus obras, por otro esta condición impone una nueva dependencia del público y de sus preferencias por lo que el artista es impulsado a adherirse de alguna manera, a la hora de dar vida a sus obras, ya que sus medios de subsistencia dependen de la venta de las mismas, a una “gama aceptable por el público y los críticos, o de lo contrario unir fuerzas con otros artistas y críticos para imponer una nueva dirección”⁹¹.

Considerado desde este punto de vista, el énfasis moderno en la libertad e independencia del artista debe ser enfocado, al menos en parte, como “una reacción a un nuevo tipo de dependencia”⁹². Este nuevo estado de sumisión que aqueja precisamente a aquel artista recién liberado de sus anteriores vínculos con la iglesia, las cortes e incluso sus patrocinadores burgueses, es resumido por Lipovetsky en una breve y tajante expresión: “la dependencia económica respecto de las leyes de mercado”⁹³.

Estas nuevas circunstancias, sin embargo, producen una serie de otras reacciones relevantes. En primer lugar, el hecho de que ahora el artista tenga que contar, para sustentarse, con los ingresos procedentes de la venta de sus obras entre un público compuesto por una clase media más imbuida de filisteísmo que versada en el trato con el arte, se traduce en el desprecio que los artistas suelen profesar por el dinero y por el propio público, a menudo considerado incapaz de entender el auténtico arte.

Precisamente porque el artista depende ahora de manera creciente de los avatares del mercado y de las leyes de la demanda y de la oferta –con una oferta, dicho sea de paso, que siempre

⁹¹ L. Shiner, ob. cit., p. 185.

⁹² *Idem*.

⁹³ G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 15.

excede la demanda—, se hace necesario vincular la creación artística a valores que sobrepasan la mercantilización y que se hacen inasibles por el dinero, por lo menos a nivel de justificación ideológica⁹⁴.

Esto, porque una vez que la labor artística se encuentra desligada de las antiguas funciones de acompañar al culto o celebrar la grandeza y magnificencia del poder político, al no hallar ya su razón de ser en la satisfacción de un encargo, elementos todos que constituían su anterior legitimación, no puede encontrar la nueva legitimación que necesita en el fermento de los intereses particulares, en el flujo incoherente del movimiento económico, y ha de buscarla en el modelo de los ejemplos más elevados de las tradiciones religiosas y civiles que ahora, sin embargo, son descontextualizados y enmarcados en un foco de atención peculiar.

La oposición al filisteísmo de la época redundaba, así, en la exaltación de las características más elevadas y espirituales de su producción hasta hacerlas llegar al estatus de valor somero en la sociedad y la cultura.

Entre estas características, sin duda, se encuentra, históricamente, el valor de la individualidad expresiva, asociada al concepto de originalidad. Y, en efecto, el despuntar de la figura del artista autónomo corre paralelo (y se entrelaza) con la nueva concepción del arte y de la creatividad asociada a la misma.

Por un lado, como ya hemos anticipado, a partir del siglo XVIII quedan bien separadas las figuras del artesano y del artista, pero esta división marcará también una nueva definición de las fronteras entre lo que es admitido en el dominio del arte y lo que queda excluido de él: “la imaginación, la gracia y la libertad quedaron reservadas al artista creador, mientras que se dejaba a los artesanos la destreza, el trabajo y la utilidad de las obras”⁹⁵.

Por otro lado, el hincapié en la imaginación y libertad individual del artista responden a esa exigencia de preservación de lo individual y de lo particular frente a lo general que, como hemos tenido oportunidad de adelantar en el párrafo anterior al citar a Noel Carroll, se convierten en una exigencia fundamental de la época. Esto podría verse relacionado con el rechazo de la mercantilización burguesa: lo individual y lo original son, por definición, incomparables con otros bienes, no tienen correspondencia exacta con nada, frente al carácter tendencialmente anónimo de la mercancía, que es canjeable y comparable con cualquier otro bien (siendo el modelo de

⁹⁴ A este respecto, Tatarkiewicz, afirma que “el culto a la creatividad puede ser una consecuencia de la sobreproducción de arte. Constituye un criterio de selección de obras de arte, de las que existe una cantidad excesiva”: W. Tatarkiewicz, ob. cit., p. 295.

⁹⁵ L. Shiner, ob. cit., p. 82.

mercancía perfecta el dinero). La actividad artística se ve exaltada como actividad marcadamente espiritual frente a la materialidad de la producción y del oficio.

En efecto, estas dos polaridades que Shiner ve separadas tan profundamente por la “gran división” moderna, Tatarkiewicz las considera como “valores básicos del arte”, es decir valores que traspasan las épocas históricas, aunque, en ocasiones, alguno de los dos valores deba hacerlo siguiendo un camino “subterráneo”, pasando por lo general inadvertido o infravalorado. Por un lado, el arte tiene como objetivo la “búsqueda de la verdad, la estructuración de la naturaleza, el descubrimiento de las reglas, de las leyes que gobiernan la conducta humana”⁹⁶, lo que corresponde a la concepción premoderna que privilegia la *inventio* a la creación y a la originalidad. Por el otro, obra el polo de la “creatividad, la creación de nuevas cosas que no han existido anteriormente, de cosas inventadas por el hombre”⁹⁷. El arte se rige, por lo tanto, sobre ley y creatividad o destreza e imaginación, viendo prevalecer en la apreciación ora un aspecto ora otro.

En la visión de Tatarkiewicz, la irrupción de la creatividad en el arte en la época moderna se debe al mismo proceso por el que no había encontrado espacio hasta una época tan reciente. En el pasado, la creatividad, como hemos tenido ocasión de señalar arriba, no estaba ausente en la práctica (desde luego debió de manifestarse en mayor o menor medida), pero no gozaba de reconocimiento. Carecía de legitimación y de visibilidad porque al estar vigente una concepción que veía el cosmos como perfección máxima, la alteración de este estado por efecto de la inventiva humana no era valorada como apreciable, lo que hacía que la creatividad pasara desapercibida, rodeada de indiferencia cuando no de una actitud negativa⁹⁸.

Tatarkiewicz nos recuerda cómo en la antigüedad no existía ni un concepto ni el correspondiente término para la “creación” y que esta se relaciona con el arte sólo en época reciente, y de manera cumplida sólo en la modernidad tardía. Antes de ese momento, la idea predominante era que el arte era una “ejecución conforme a reglas” y, partiendo del supuesto de la perfección de la naturaleza –que por lo tanto era conveniente imitar–, la creatividad hubiera resultado incluso desaconsejable, por exponer a quien la practicara a desviarse de la perfección deseable en sus producciones.

Naturalmente, esta concepción antigua (no monolítica, por supuesto, como todas las cosas sociales, en que siempre hay tendencias más generales junto a otras divergentes o contrarias) debió de verse reforzada en la época cristiana, que se funda precisamente en un concepto y un término

⁹⁶ W. Tatarkiewicz, ob. cit., p. 285.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Cfr. *ibídem*, p. 295.

para la creación y el creador, que queda reservado a la divinidad, lo que excluye de manera irremediable que tales facultades puedan atribuirse al hombre en general o al artista en particular. De la misma manera, al faltar un término y un concepto para la creación referida a las actividades humanas, no se usaba para este ámbito más amplio –y menos para el del arte–, la palabra “creador”.

En cambio, cuando madura y se difunde la moderna conciencia de la independencia y de la libertad del hombre, la creatividad sale a la luz como instrumento y a la vez testimonio de tal independencia. El hombre no se encuentra ya en la antigua posición de descubridor de las leyes y normas de un mundo en sí perfecto, sino que se empieza a considerar que es capaz de añadir e introducir novedades. Desde cierto punto de vista, podríamos decir que el concepto de autonomía del hombre conlleva el de su señorío sobre el entorno, que puede enmendar, transformar y perfeccionar.

A este respecto, Tatarkiewicz, en el capítulo de su *Historia de seis ideas* titulado precisamente «La creatividad: historia de un concepto», realiza un recorrido que sigue los rastros del despuntar de la progresiva aceptación de la creatividad artística desde la época clásica a la contemporánea. Si un momento de especial cambio en la sensibilidad hacia la creatividad se da entre los renacentistas, “conscientes de su independencia, libertad y creatividad propias”⁹⁹, pero aún incapaces de pronunciar abiertamente la palabra “creatividad” (en su lugar, aparecen fórmulas como “*excogitatio*”: Marsilio Ficino; “*preordinazione*”: Alberti; mientras que Vasari habla de un arte que doblega y supera a la naturaleza –“*natura vinta dall’arte*”–), es, sin embargo, a partir del siglo XVII que el término *creatividad* empieza a despuntar asociado a las facultades propias del artista (al inicio, especialmente, como fue en la época clásica, el poeta). Así, Tatarkiewicz recuerda que fue el poeta y teórico polaco Sarbiewski (1595-1640) el primero en romper el tabú afirmando que el poeta no sólo inventa y construye según su propio estilo, sino que “crea algo nuevo [...] tal y como lo hace Dios”; señala que a finales del mismo siglo Félibien consideraba al escritor “por decirlo así, como un creador” y aproxima de cierto modo también la labor del pintor a esta capacidad creativa (ya que “puede representar cosas enteramente nuevas”) y, finalmente, cita la fórmula de Baltasar Gracián, para el que “el arte es la plenitud de la naturaleza, es como si se tratara de un *segundo Creador*: completa la naturaleza, la embellece y a veces la supera”¹⁰⁰. Esto significa por lo menos dos cosas: en primer lugar, que la naturaleza ya ha perdido el carácter de perfección que se le atribuía desde la antigüedad, debiéndose entender, a nuestro parecer, la *plenitud* como lo que goza de la cualidad de completo, acabado, perfecto. Sin embargo, aunque no se asocie directamente la palabra “creador” al “artista”, sino que se establece un símil con la

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 282.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 283.

creación de Dios (y de un grado, de alguna manera, inferior, al tratarse de *segundo* creador), por otro lado, es cierto también que la alusión a la capacidad del artista de completar, embellecer, y hasta superar la naturaleza demuestra que el valor de la perfección se ha desplazado de esta última al arte. Es el artista, ahora, el que puede dotar la naturaleza de aquella plenitud y belleza que evidentemente no siempre posee por sí sola –o no posee en grado máximo– ya que la creación del artista la puede “superar”.

Gracián escribe en el siglo XVII y, ya entrados en el XIX, el giro se ha completado: el término de “creador” llega a ser sinónimo de artista y poeta. Asimismo, la capacidad de introducir novedades, a la par de la originalidad, pasa a ser considerada elemento distintivo de lo artístico. En este sentido, tanto la creatividad como la originalidad aparecen como conceptos vinculados a la novedad. Ambas consisten en la capacidad de introducir alguna novedad respecto a lo existente o a la tradición previa. Algo nuevo y distintivo o bien distintivo en cuanto nuevo.

1.4.1. La oposición artesano-artista como metáfora para el moderno concepto de individualidad

Podemos afirmar que la lucha concreta por la distinción entre las categorías de artista y artesano está vinculada con el despuntar moderno del concepto de individuo. En este sentido, la idea de que el artesano está sometido a reglas de oficio mientras que el artista hace surgir las normas de su propio obrar de su creatividad interna es el síntoma de una nueva mentalidad que va afirmándose, ligada a la conformación del concepto de individuo que sigue las leyes de su propio corazón. El concepto de autonomía del artista se convierte en una suerte de doble del concepto movilizador de la gran promesa de la modernidad, a saber: la autonomía del individuo entendida como la capacidad del mismo de dirigir su propia vida más allá de las coacciones sociales, morales y religiosas externas. Incluso, es posible entrever en el concepto de la creatividad del artista, que introduce lo nuevo en la realidad, un caso especial de la general autonomía individual del hombre moderno, vinculada a lo nuevo en tanto concepto esencial dentro de una idea de la historia no estática sino dinámica y orientada al progreso. Debemos observar, a este respecto, que esta nueva sensibilidad acarrea efectos extremadamente relevantes. Con la introducción del cambio, de la novedad y del presente como valores centrales, tanto la naturaleza como la tradición pierden su función legisladora. Matei Calinescu pone de relieve cómo, según la óptica moderna, el pasado y los criterios por este establecidos pierden para el artista su función orientadora y su fuerza normativa. Esto significa que el nuevo artista-creador es hombre que pertenece al tiempo presente y que ha de encontrar en sí mismo las leyes para su creación. La solidez de la tradición y de las leyes inmutables de la naturaleza ceden el paso a lo transitorio, al cambio, a la innovación.

Calinescu habla, a este respecto, de un auténtico “giro cultural, que va de la estética de la permanencia a la que ha sido venerada durante mucho tiempo, y que se basa en la creencia de un ideal de belleza inmutable y trascendente, a una estética de la transitoriedad e inmanencia, cuyos valores primordiales son el cambio y la novedad”¹⁰¹. Empieza a ceder, de este modo, por lo menos a partir del momento en que el romanticismo se afianza como reacción al clasicismo y a sus ideales –añade el filósofo rumano– precisamente aquel ideal de belleza como algo fuera del tiempo e ininteligible por todos que hasta aquel entonces había permanecido vigente, ya que incluso en los casos en que los modernos se sintieron superiores a sus antecesores esto fue por considerar “que habían logrado una comprensión mejor y más racional”¹⁰² de las leyes de esa belleza eterna. Tanto para Tatarkiewicz como para Calinescu, la modernidad estética nace con el abandono del concepto de belleza que la tradición previa custodiaba y representaba.

¿Es este “rechazo” de la tradición, de alguna manera, un elemento que desmiente lo que hemos afirmado en los párrafos anteriores, es decir que, en la modernidad, a la hora de configurar la nueva experiencia estética, se toma como modelo la actitud que se supondría conveniente ante las grandes muestras artísticas de la tradición culta? Consideramos que no. Como se ha dicho, la experiencia del arte contemplativa, desinteresada y distanciada que se fragua en la modernidad se plasma sobre el ejemplo de las actitudes de las clases privilegiadas y sobre el modelo del contacto con el gran arte tradicional. Estos modelos, sin embargo, son desarraigados y descontextualizados para adaptarlos a la nueva creación de lo estético. Creemos que, en este sentido, es iluminante la afirmación de Calinescu, quien sostiene que para la modernidad estética “el pasado imita al presente mucho más de lo que el presente imita al pasado”¹⁰³. Esto ha de entenderse como la conciencia de que la modernidad consigue adaptar el pasado a los nuevos moldes de la experiencia estética, que aprovecha los materiales que de él proceden para encontrar una legitimidad para sus nuevos cometidos y que, de alguna manera, llega a crear y plasmar el pasado y la tradición cultural como tal dándole una forma funcional a sus exigencias.

Un testimonio de este sutil trato con el pasado es, para Calinescu, la posición de Baudelaire quien, en «El pintor de la vida moderna» (1863), consigue mantener en un delicado equilibrio la tradicional belleza eterna y el moderno gusto por lo inmanente y fugaz: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo

¹⁰¹ M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos, Madrid, 2003, p. 19.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

inmutable”¹⁰⁴. Insertar lo contingente en el dominio de lo eterno, es evidente, significa borrar de un plumazo el concepto mismo de eternidad e inmutabilidad, pese a cualquier profesión contraria que prometa reservar para estas dos dimensiones por lo menos la mitad del cielo de lo artístico.

De la misma manera cabe entender la advertencia de José Luis Pardo, que nos recuerda que Velázquez o Cervantes o Píndaro no se hubieran ni siquiera reconocido en la definición de artista, y que este calificativo –que para nosotros sería impensable no asociar a tamaños nombres– es un «hecho forzosamente retrospectivo, plagado de azares y contingencias y, como tal, hijo de selecciones y elecciones realizadas mucho después de que tales figuras estuvieran enterradas y sus obras totalmente concluidas, y obediente a criterios estéticos y científicos completamente ajenos a sus conciencias, relacionados, entre otras muchas cosas, con la “invención de la Historia del Arte” [...] durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX»¹⁰⁵.

Al respecto, Collingwood había afirmado que la idea del “individualismo expresivo”, en razón del cual solemos ver al artista como “responsable único de todo lo que hace” y, por ende, su obra como la “expresión de una gran personalidad”, es ni más ni menos que un prejuicio debido a la psicología individualista. Según esa perspectiva, “resulta escandaloso descubrir que las obras de Shakespeare, y notablemente *Hamlet*... sólo son adaptaciones de los dramas de otros escritores”¹⁰⁶. En ambos casos, trátase de un “hecho forzosamente retrospectivo” o de un “prejuicio de la psicología individualista”, estamos ante la peculiar capacidad de la modernidad de crear o plasmar el pasado de una manera extraordinariamente eficaz.

¹⁰⁴ C. Baudelaire, «El pintor de la vida moderna», en C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre el arte*, Visor, Madrid, segunda edición, 1999 (pp. 347-392), p. 361. Para el análisis que Calinescu hace de este pasaje de Baudelaire, véase M. Calinescu, ob. cit., pp. 62 ss.

¹⁰⁵ J. L. Pardo, *Estética de lo peor*, Pasos Perdidos/Barataria, Madrid, 2011, p. 95.

¹⁰⁶ R. G. Collingwood, ob. cit., p. 295. En el párrafo citado, además de Shakespeare, Collingwood presenta una extensa lista de autores del pasado para los que no sería aplicable el concepto de creación original que es, de alguna manera, asociado a la idea de una individualidad creadora insoslayable: “Handel copiaba en sus obras movimientos completos de Arne [...] el *Scherzo* de la sinfonía en Do Menor de Beethoven empieza reproduciendo el final de la Sinfonía en Do Menor de Mozart [...] Turner acostumbraba tomar sus composiciones de las obras de Claude Lorrain” (Ibídem). El autor aquí quiere atacar la idea de una creación solipsista, que él denomina “autoexpresión”, aportando ejemplos de la insoslayable relación y colaboración entre artistas. Sin embargo, cabe señalar que, para justificar la cooperación como necesaria y beneficiosa para el arte, por medio de la cual cada artista enriquecería su expresión y producción al echar mano libremente de las obras de artistas anteriores o contemporáneos, muchos de los autores y de las obras que cita son asignados a la categoría de pseudo arte, por utilizar recursos aptos a suscitar emociones preconcebidas. En efecto, Collingwood no sólo aboga por una vuelta a la cooperación entre artistas (que, en las épocas anteriores –nos recuerda– siempre había existido), sino que sostiene que las emociones que el artista expresa no son “por y para sí mismo”, sino emociones que expresa ante una comunidad capaz de conectar con ellas por ser, de alguna manera, propias de la misma comunidad. Cfr. ibídem, p. 292. Desde este punto de vista, Collingwood critica y se aparta de la tradición del culto al genio que se hizo dominante en el arte durante al menos dos siglos, según la cual el artista sería portador de un significado “siempre demasiado profundo para que su público de humildes mortales lo capte más que fragmentariamente” (Ibídem, p. 289). Está obrando, aquí, una instancia más democratizadora respecto a la elevación elitista del arte que caracteriza a la modernidad. Lo más relevante es, sin embargo, que al rechazar el concepto de artista-genio, hace lo propio con el de artista-creador. Ya que lo que el artista expresa son “emociones que no son únicamente las suyas, sino también las de su público” (Ibídem, p. 290), el acto de expresión artística se configura más como una suerte de colaboración comunicativa que como acto de creación.

He aquí una de las posibles claves de lectura de la fórmula “el pasado imita al presente”, es decir, que toma sus formas, se le asemeja, o bien que el presente arroja hacia el pasado su propia luz, que se convierte en la única que nos lo hace visible. La llamada religión del arte que caracteriza a la modernidad es, en resumidas cuentas, también esto: no por casualidad el gran proyecto de la modernidad, el de la autonomía de la obra de arte se basa en instituciones “universales” y abstractas, como la Literatura Universal y las Bellas Artes. En la misma época que ve, por un lado, liberarse las energías e intereses individuales en la sociedad y en la economía y por otro erguirse las banderas de los derechos universales abstractos, podemos notar, en un singular paralelismo, que en el ámbito estético acontece algo parecido.

La modernidad estética, se ha hecho notar, se opondrá “no sólo a la tradición, sino también a la modernidad práctica de la civilización burguesa”¹⁰⁷. Lo estético se configura por lo tanto como ámbito de libertad sea frente a las normas y condicionamientos excesivamente angostos del pasado, que comprimen la libre expansión y expresión de la personalidad artística, sea frente al mundo práctico de los intereses privados, de la acción utilitaria, demasiado triviales para brindar la autoridad y legitimidad necesarias para enfrentar y oponerse a aquella tradición. A la universalidad de una belleza inmutable, fijada por milenios de tradición e inteligible en todos los tiempos, no podía oponerse una belleza meramente contingente, subjetiva, demasiado vinculada a lo útil. Había de oponer otra universalidad de nuevo cuño a la universalidad de la tradición, una universalidad que contemplase en su interior, dialécticamente, la vivacidad de lo individual con la generalidad de una dimensión desinteresada y pertrechada de todas las características de lo universal.

Sin embargo, si el giro hacia lo individual y la creciente valoración de la novedad y de la creatividad son elementos que marcan toda la época moderna entendida en general, queda por explicar por qué razones estos elementos se concentran específicamente en el arte. Dicho de otra forma, ¿por qué es precisamente al arte –y a la dimensión estética que en la modernidad se le asocia– que la sociedad moderna acude para encomendarle la representación y la custodia de los valores más preciados de la época?

Si bien este aspecto será tratado con mayor extensión más adelante, a la hora de analizar las relaciones entre estética e ideología, podemos adelantar aquí algunos elementos. El largo proceso cultural que vio cómo el arte se desvinculaba de sus antiguas funciones sociales para poner de relieve su propia autonomía es considerado, por Huizinga, como una trayectoria que tiene como elemento fundamental el giro hacia la individualidad, cuyas etapas salientes fueron “cuando la

¹⁰⁷ M. Calinescu, ob. cit., p. 20.

pintura de caballete se adelanta al fresco y cuando el grabado prevalece sobre la miniatura [o, en la arquitectura] cuando su ocupación principal en vez de ser la construcción de iglesias y palacios lo fue la de las viviendas”¹⁰⁸. Estos momentos señalan un tránsito de lo social a lo individual, en que el arte “se hizo más íntimo, pero también más aislado en la vida; se convirtió en asunto de particulares”¹⁰⁹. Sin embargo, esto, lejos de relegar el arte al ámbito de experiencia puramente individual, hace que el valor de su autonomía se vea reconocido como valor somero en la sociedad, que se convierta en el nuevo anclaje de la época en sustitución de los valores tradicionales ya rechazados. De la nueva inspiración estética animada por una corriente romántica (que prevalece) y otra clásica, añade Huizinga, “surgió la exaltación del goce estético, en la escala de los valores vitales, a unas alturas celestiales, pues muy frecuentemente ocupará el lugar de una conciencia religiosa debilitada”¹¹⁰.

El aislamiento de la vida corriente es, por lo tanto, un elemento fundamental y no está reñido con la nueva apreciación cultural y social que la época moderna empieza a atribuirle al arte y a lo estético. Hay, además, algunos elementos que nos muestran cómo el concepto de la autonomía del arte puede tal vez sustituir a la conciencia religiosa por ser portador de elementos no del todo contradictorios con ella.

En primer lugar, podríamos notar que el concepto de temporalidad introducido por la nueva sensibilidad artística, centrada en la novedad y la creatividad, no es del todo disímil de la visión escatológica judeo-cristiana. Ésta se basa en una idea de discontinuidad radical en el eje temporal que se funda en la revelación cristiana. Consideremos la cuestión en sus dos vertientes: por un lado, la idea de una discontinuidad originaria, que es incompatible con la visión cíclica del tiempo; por el otro, la idea de una discontinuidad en el futuro, por lo que Calinescu llega a afirmar que la idea de modernidad sólo podría concebirse dentro del marco de una conciencia específica del *tiempo*, a saber, el del tiempo *histórico*, lineal e irreversible, que fluye irresistiblemente hacia adelante: “su principal elemento constitutivo es simplemente un sentido de *lo irrepetible del tiempo* y este elemento no es de ningún modo incompatible con una *Weltanschauung* religiosa como la implicada por el concepto de la historia escatológico judeo-cristiano”¹¹¹.

Ahora bien, este carácter irrepetible del tiempo, dentro del ámbito del arte, se conjuga con la idea de creatividad e innovación, así como con la de creación individual. El romanticismo, en una de sus fases, se vio como expresión del cristianismo, y han sido puestas de relieve por muchos

¹⁰⁸ J. Huizinga, ob. cit., p. 255.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ M. Calinescu, ob. cit., p. 27.

las coincidencias entre los proyectos vanguardistas y el horizonte mesiánico. Por otro lado, y sin acudir necesariamente a las vanguardias, ¿no es la proposición dostoyevskiana que ve en la belleza una promesa de felicidad una instancia de regeneración futura similar a la que encierra el mesianismo?

Sin embargo, esta promesa de un corte radical en el futuro, tiene una correspondencia en el presente. A saber, el concepto de autonomía del arte está vinculado a la idea de que el dominio de lo artístico proporciona una experiencia distinta y separada de la que vivimos inmersos en el flujo de la vida ordinaria.

La separación entre artista y artesano tiene una correspondencia con una labor libre y autónoma frente a otra sometida a reglas y finalizada a la utilidad. Asimismo, hay una correspondencia con una experiencia libre y plena frente a otra sometida a la servidumbre del trabajo, a la persecución de lo útil y a las exigencias de la vida corriente.

Sin embargo, si, como hemos visto, hay un nexo entre la nueva valoración de lo individual, de la novedad y de la creatividad con la creciente preponderancia de un espacio de autonomía del arte y la exaltación de la experiencia estética como experiencia específica y separada, ¿por qué entonces otros ámbitos de la vida corriente que comparten el mismo giro hacia la individualidad e innovación no son considerados como portadores de aquella promesa de regeneración que la época moderna le atribuye de manera privilegiada al arte?

Una primera respuesta podría ser que la autonomía de lo estético destaca del resto de los quehaceres humanos por su carácter eminentemente autotélico, es decir por su rechazo de lo útil. Tatarkiewicz, sin embargo, nos ofrece otra clave: el arte conserva sí su posición de excepcional privilegio respecto al resto de los logros humanos, debido a su autotelicidad (la creatividad que hallamos en las demás actividades es accesoria allá donde en el arte es un fin en sí mismo), pero tal autonomía y separación de la corriente de lo cotidiano está garantizada por el hecho de que la creatividad en el arte significa esencialmente “*la producción de una existencia de ficción*”¹¹².

Es decir que lo esencial del arte consiste en producir un mundo y una existencia distintos y separados. Tal ficcionalidad intrínseca daría, en opinión de Tatarkiewicz, razón del privilegio, en cuanto a la proximidad con el concepto de creatividad, que históricamente se le ha otorgado a la poesía frente a las demás “artes”, y explica, entre otras razones, por qué sólo una porción del arte es la elegida para ese proceso de exaltación de sus cualidades en la época en que el arte se asocia con la creatividad y no ya con la belleza: “ha sido costumbre general no denominar obras

¹¹² W. Tatarkiewicz, ob. cit., p. 297.

de creatividad a unas alfombras o muebles, por muy bellos que éstos sean”¹¹³; por bellas que sean, tales “obras” no dan acceso a un nuevo mundo de ficción y se quedan ancladas a la realidad de lo cotidiano. Todo ello, queda entendido, hasta que en el siglo XIX la labor de la creatividad ha llegado a maduración y su legitimidad está afianzada, momento en el que la cualidad inicialmente adjudicada a la poesía se transfiere al arte en general, hasta llegar a unirse al concepto de arte en una doble identificación exclusiva¹¹⁴.

Lo que aquí interesa, más allá de los caracteres de esa “existencia de ficción” es que esta representa un lugar separado de la existencia prosaica que sólo lo estético puede garantizar. El aspecto sobresaliente de la cultura estética moderna es precisamente la creación de esta esfera separada y distinta, que a la vez se ha liberado del pasado y guarda distancia con la dimensión práctica del presente. A un mismo tiempo alude a lo espiritual y está anclada en lo individual. Da la espalda a la belleza inmutable y eterna de la tradición, pero guarda para sí y representa todas las promesas que a aquella eran asociadas. Tales asociaciones, más que simple y llanamente contradictorias, son, en efecto, “misteriosas”. La belleza del “gran arte” que, como nos recuerda Pardo, se distingue “del pequeño, que sólo tiene un estatuto funcional o de servicio”¹¹⁵, es un concepto en sí ambiguo: ya no es la belleza armónica y proporcionada del arte del pasado, sino una belleza que envuelve toda posibilidad de encontrar para ella una medida objetiva en un halo de subjetividad: “un *placer* que no se puede reducir al agrado sensible ni a la adecuación instrumental, ni siquiera a la satisfacción moral, que se quiere pura y simplemente *artístico*”¹¹⁶. Una definición, la que se consigue a través de este último adjetivo, que no hace sino complicar el asunto, ya que poco puede esclarecerse de esta artísticidad, añade Pardo, sobre todo si atendemos a la formulación kantiana que postula que por el lado del receptor se trate de una facultad parejamente indefinible llamada “gusto”, que no se puede aprender, mientras que, por el lado del artífice, de una particular disposición espiritual llamada “genio” mediante el cual “la naturaleza le da la regla al arte”¹¹⁷.

He aquí que esta “condición misteriosa” y no obstante sumamente efectiva nos lleva a considerar que la expresión “religión del arte” no es un mero exceso retórico, sino que muy por el

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Cfr. *ibídem*, pp. 297-298. Podríamos señalar cómo, en efecto, esta extensión de la adjudicación de la cualidad “creativa” a todo el arte, que se produce entre los siglos XVII y XIX puede tener lugar sólo después de que, históricamente, se ha excluido del dominio del arte un conjunto de prácticas que quedan relegadas (y rebajadas a artesanía). Lo que Tatarkiewicz no presenta de manera explícita en este pasaje es el hecho de que se trata, tal vez, de una extensión del concepto de creatividad que es consecuencia de la reducción o concentración de los dominios del arte.

¹¹⁵ J. L. Pardo, *Estética de lo peor*, cit., p. 96.

¹¹⁶ *Ibídem*, p. 97.

¹¹⁷ *Idem.*

contrario da cuenta cabal de la sustitución del viejo sistema de valores espirituales por un dispositivo de nuevo cuño. El nuevo público del arte es convocado para admirar las maravillas de este nuevo misterio. La exaltación de la nueva figura del artista, individuo separado de los demás al igual que el arte queda separada de lo cotidiano, nos brinda una nueva figura de sacerdote y oficiante de dicho misterio, salvo, en algunos casos, verse proyectada hasta alturas rayanas en la divinidad. Para que tal separación sea completa, es menester un lugar cuidadosamente delimitado del espacio corriente, es decir, un lugar consagrado. El nuevo templo para este misterio es el museo.

1.5. El museo y la crítica y el marco del cuadro como dispositivos de “concentración” de lo estético

Este objetivo de autonomización y elevación de lo artístico se consigue gracias a la intervención de instituciones como el museo, el concierto, las librerías, el sistema de la crítica. Es la estructuración y consolidación de estos instrumentos lo que ofrecerá un espacio hasta físico para el encuentro entre las transformaciones de la sensibilidad de la época con nuevos comportamientos, gustos y aspiraciones, y las que se producen en el terreno de la reflexión más propiamente filosófica.

1.5.1. El museo

El museo moderno, como es sabido, nace hacia finales del siglo XVIII y tiene su origen en el coleccionismo, que conoce una especial importancia en la Italia del renacimiento¹¹⁸ y se difunde e intensifica por toda Europa en los siglos siguientes. La trayectoria que conduce de estas épocas seminales al moderno museo no es, sin embargo, lineal, sino que conoce rupturas conceptuales significativas que determinan el surgimiento del museo tal y como lo conocemos. Es posible reconocer algunas tendencias evidentes, la más importante de las cuales es, posiblemente, la que,

¹¹⁸ Así, Luis Alonso Fernández: “Suele reconocerse a la Italia del renacimiento el mérito de haber impulsado, mediante el desarrollo del humanismo y la investigación en los testimonios del arte de la antigüedad, si no la creación del concepto de museo moderno, sí al menos el de su precedente histórico más relevante” (L. Alonso Fernández, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1999, p. 51).

para usar una expresión de Santos Zunzunegui, va en la dirección del paso “de lo privado a lo público”¹¹⁹.

Las colecciones especiales, las cámaras de las maravillas o los gabinetes de arte y curiosidades, las galerías, durante el renacimiento y después durante el barroco, solían ser creadas por nobles ilustrados o grandes burgueses (y, naturalmente, la realeza y el alto clero), y reunían objetos muy distintos: pinturas, esculturas, tapices, objetos raros o exóticos, etc. En estos lugares solía prevalecer el principio de la acumulación y el acopio sobre el de orden, y la función principal no era la exhibición de las mismas ante un público, sino la contemplación y el deleite del propietario de los mismos. En el coleccionismo obraban tres elementos, a saber, el “mostrar” las piezas del conjunto, que se dirige en exclusiva al propietario, el “ocultar” los objetos que la colección atesora a la ciudadanía, en tanto que el disfrute de los mismos es un privilegio del propietario y, finalmente, el “no ocultar”, ya que dicho privilegio se extendía, en ocasiones especiales, a otros “iguales” al coleccionista, que eran admitidos a la contemplación de las obras¹²⁰. Se entrecruzan, por tanto, dos funciones: una es, desde luego, la del prestigio y de la estrategia política, es decir, exaltar la grandeza y las virtudes del propietario, de su familia, e incluso de la ciudad, mediante la exterioridad material, por lo que Alonso Fernández llega a afirmar que “hasta finales del siglo XVIII, la cultura y el arte no eran más que un adorno en la vida de los privilegiados, bien como elemento de exaltación religiosa, bien como curiosidad superior reservada a los potentados y la nobleza”¹²¹. Sin embargo, hay otra, que no puede explicarse únicamente mediante la función del prestigio y que es observable con más claridad en el funcionamiento del *studiolo*, precursor del “gabinete de curiosidades”. Se trataba de una estancia, más reservada, para el uso personal del propietario, cuya “moda” se difunde a partir del humanismo (el propio Petrarca poseyó uno), con fines de recogimiento, trabajo y meditación. En el *studiolo* se acentúan los caracteres que acabamos de reseñar al hablar en general de las colecciones, ya que el acceso al mismo era aún más restringido: sólo algunos autorizados podían acceder a él para despachar determinados asuntos y hasta los familiares tenían un acceso limitado.

Como señala Schaeffer al referirse al *studiolo* de Federico III de Montefeltro (inspirado en el de Petrarca), ese lugar de retiro, con las pinturas y las decoraciones que contenía tenía una función de “meditación estudiosa” cuya finalidad última era la de identificación del propietario con el modelo de vida que dichas obras representaban: esencialmente, una vida contemplativa ejemplificada por los retratos de hombres ilustres de todas las épocas, libros, instrumentos

¹¹⁹ S. Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 39.

¹²⁰ Cfr. ibídem, pp. 48-49.

¹²¹ L. Alonso Fernández, ob. cit., p. 41.

musicales y otros objetos. Montefeltro, en este caso, “se concebía a la vez como emisor y receptor del signo, en la medida en que, al servirse del *studiolo* para enunciar y declinar de manera detallada su propio ideal humanista, se colocaba a su vez en situación de reconocer que valía más de lo que también era por otra parte, o sea un *condottiere* [...] debía no tanto reconocer la superioridad, la grandeza del humanista emisor, sino más bien incorporarse a ese otro Sí mismo idealizado”¹²². Por lo tanto, a la función de exaltación del prestigio y de testimonio del privilegio, y a la obvia función de “conservación” y protección de bienes considerados valiosos, se sumaba otra de carácter “formativo” dirigida esencialmente al propio dueño de la colección, con miras a construir su propia identidad.

Este aspecto del valor “formativo” de la colección, anteriormente presente solo *in nuce*, se desarrolla a raíz de la difusión de los ideales de la Ilustración¹²³ y, asimismo, el elemento de ostentación y prestigio relacionado con el propietario se convierte en la exaltación de “los valores de la historia nacional de cada país”¹²⁴. Paulatinamente, las colecciones privadas habían confluído en museos que cada vez más unían a la finalidad de conservar, la educar (en los primeros momentos, a los propios artistas principalmente, pero también a un público crecientemente más amplio) aunque el concepto de acceso universal a sus salas se afirmó solo de la mano de la Revolución Francesa, cuando “se consagró en la práctica la teoría de que el arte era la creación del pueblo. Su disfrute, por tanto, no podía ser privilegio de una clase social potentada”¹²⁵.

La inauguración del Museo del Louvre, en 1793, es el primer testimonio de museo moderno cuyo acceso es garantizado a todos, aunque, inicialmente, sólo durante unos días de los diez en que se reorganiza la antigua semana dentro del calendario republicano. Sin embargo, con la institución museística pública, se pasa del concepto de patrimonio privado al de patrimonio nacional y las finalidades son tanto las de permitir a todos los artistas estudiar obras antes “secuestradas” dentro de los patrimonios privados como a los ciudadanos en general gozar de las obras de arte con fines educativos y de deleite. A este fin, se perfecciona también el sistema de organización interno de la exposición, que abandona el criterio del acopio guiado por el gusto o el capricho del propietario para desarrollarse en un recorrido cronológico, por autores y escuelas. Permanece, sin duda, una relación clara entre las antiguas colecciones particulares y el nuevo museo: como señala Zunzunegui, en ambos casos el conjunto de objetos coleccionados es “mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se halla sujeto a

¹²² J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, cit., p. 221.

¹²³ Para este aspecto puede verse también Francisca Hernández Hernández, «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 2 (1), Editorial Complutense, Madrid, 1992, pp. 85-97.

¹²⁴ L. Alonso Fernández, ob. cit., p. 56.

¹²⁵ *Idem*.

protección especial, con la finalidad última de ser expuesto a la mirada de los dioses y de los hombres”¹²⁶. La diferencia radical está en que el nuevo espacio del museo coincide con la conceptualización de nueva esfera pública, con su concepto de pública opinión y de la difusión de la cultura. De ahí su nuevo acento en la función democrática y pedagógica. Esto ha de realizarse, sin embargo, a expensas de la descontextualización de las obras, que son arrancadas de sus colocaciones originarias que garantizaban la restricción de su visibilidad, mientras que ahora prevalece la visibilidad, que es también el sentido privilegiado de la episteme occidental.

Dicha exposición del patrimonio cultural a la pública mirada encierra, sin embargo, una operación ideológica. Es una forma de alfabetización, pero a la vez plasmación del público y de su mirada, que ha de ser orientada y educada. Bajo esta operación se oculta, en palabras de Zunzunegui, la «textualización de los valores del “despotismo ilustrado” [...] que, aunque aparentemente hayan sido relegados a un segundo plano, siguen siendo constitutivos del proyecto de democracia formal burguesa»¹²⁷. Un aspecto, éste, que ya habían puesto de relieve Bourdieu y Darbel, quienes habían insistido en el carácter engañoso de la idea del acceso universal a la “cultura” fundado en el concepto de “necesidades culturales”, bajo el cual permanecían intactos los obstáculos reales, de carácter social, que impedían el desarrollo de dichas necesidades. Así, la “pura posibilidad” de gozar de las obras de arte de un museo, no coincide con la posibilidad real, que depende del nivel de acceso a la cultura ofertado por los sistemas educativos, que se mantiene muy influenciada por las distinciones reales de clase: «lo raro no son los objetos, sino la inclinación a consumirlos, esa “necesidad cultural” que, a diferencia de las “necesidades primarias”, es producto de la educación: de ello se deduce que las desigualdades ante las obras culturales son sólo un aspecto de las desigualdades ante la escuela que crea esa “necesidad cultural” al mismo tiempo que proporciona el medio de satisfacerla»¹²⁸.

Sea como fuere, los cambios sociales, las nuevas instituciones y las nuevas ideas son tres elementos que se implican mutuamente y se refuerzan hasta conformar el nuevo sistema.

El museo descontextualiza la obra al sustraerla de cualquier vinculación con las distintas funciones que pudiera desempeñar en el mundo de la experiencia ordinaria y la ofrece al público con miras al placer que debe producir y a su contemplación, en otras palabras, contribuye a la afirmación de la obra de arte autónoma y desligada de propósitos morales y utilitarios.

¹²⁶ S. Zunzunegui, ob. cit., p. 40.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 51.

¹²⁸ P. Bourdieu y A. Darbel, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Paidós, Madrid, 2003, p. 75.

Ahora bien, el tipo de placer al que se alude no es el producto de una espontánea reacción al contacto con el arte. Las nuevas instituciones del museo y de la crítica de arte se encargan precisamente de educar y cultivar esta reacción moldeándola según las características del refinamiento, del distanciamiento, de la actitud desinteresada.

El objetivo es encontrar, para la nueva conceptualización del arte, una experiencia autónoma correspondiente, que habrá de ser la producida por la facultad del gusto, que ya en el siglo XVII empezó a ser definida con la expresión *no sé qué*. Ahora bien, la facultad del gusto planteaba un problema de entrada, de tipo, diríamos, originario: su vinculación con los sentidos. Ya desde la antigüedad, los sentidos habían sido clasificados jerárquicamente, de menor a mayor intelectualidad, de acuerdo con su mayor o menor vinculación con lo físico y con las pasiones más “sensibles”. Así, se privilegió en primer lugar los sentidos más “nobles” de la vista y el oído. Sin embargo, esto no anulaba del todo la vinculación del gusto con el aspecto más sensible del placer.

Además, siendo el gusto el encargado de juzgar el arte, surgía el problema de si era una facultad universal o no. La mayor parte de las reflexiones filosóficas del siglo XVIII se orientaba hacia una presunción de universalidad; sin embargo, no puede pasarse por alto que, a tal universalidad, en las páginas de autores como Kant, Hume o Shaftesbury, correspondían también juicios que excluían de la república del gusto ora los africanos ora los iroqueses ora las mujeres ora la clase trabajadora.

Esto tenía una evidente correlación con lo que se podía observar en la época: en efecto, el surgimiento de las nuevas instituciones del arte y del nuevo público planteaba la cuestión de la educación a un gusto refinado del que la gran masa de la población objetivamente carecía. En una carta dirigida a su padre, el propio Mozart se quejaba de haber tenido que ejecutar un concierto de salón para las sillas, mesas y paredes de la sala, ya que los asistentes permanecieron enfrascados en sus conversaciones sin siquiera atender a la música¹²⁹.

Se trata de una realidad a la que presta atención también Johan Huizinga, en su libro *Homo ludens*. Empeñado en demostrar cómo la música surgió en el ámbito del juego ritual, Huizinga señala que, fuera del ámbito de lo sagrado, ésta es vista, desde la época antigua hasta la modernidad, más bien como noble pasatiempo y diversión agradable o es valorada por sus

¹²⁹ Cfr. L. Shiner, ob. cit., p. 187. Shiner nos da cuenta también del esfuerzo que supuso, hasta una época bastante reciente, para los curadores y directores de museos norteamericanos, educar al público para que adoptaran una “correcta” actitud dentro de las salas y ante las obras. Lo que suponía cierto despliegue de carteles y amonestaciones para que los visitantes no chillasen, ni comiesen en los espacios de exposición, etc. Cfr. ibídem, pp. 292 ss. El mismo esfuerzo para inculcar cierta disciplina y educar a una correcta actitud estética se había tenido que desplegar en Francia ya en la época revolucionaria. En el Louvre, se tuvieron que colocar letreros pidiendo a los asistentes que no cantaran ni hicieran bromas o jugaran en las galerías y que las respetaran. Cfr. ibídem, p. 193.

elementos de habilidad. Sin embargo, tal y como pone de relieve el teórico holandés, la idea que tenemos hoy de los conciertos “con su silencio sagrado y con la adoración mágica por los directores, son de fecha reciente”¹³⁰, mientras que en “las estampas que representan audiciones musicales del siglo XVIII sorprendemos siempre a los oyentes en elegante conversación”¹³¹.

Por lo tanto, el gusto como nueva facultad era sí universal, pero sólo como potencialidad; puesto que era un gusto refinado, intelectualizado y culto que se adquiría distanciándose de las preferencias “populares”, demasiado vinculadas a placeres excesivamente burdos, y de las idiosincrasias y preferencias meramente individuales. El propio placer que reportaría la correcta actitud estética es depurado de sus características más sensuales, más utilitarias y hedonísticas.

Dicho de otra forma, la universalidad del gusto y su carácter desinteresado son planteados como un universal abstracto. Para que este universal arraigue en la práctica social, habrá que contar tanto con las instituciones del museo y de la crítica como con la deslegitimación de los comportamientos, las prácticas, las preferencias no acordes al nuevo concepto de la estética: lo artesanal y las manifestaciones artísticas populares en especial.

Tal proceso de abstracción produce otra consecuencia relevante: la pretensión de universalidad de los nuevos valores culturales y estéticos que corresponde a la nueva religión del arte redundan en una forma ulterior de desvinculación, no solo del espacio físico en que las obras desempeñaban sus funciones heterónomas, sino también de la dimensión histórica a la que pertenecían.

Creemos que solo en parte podemos hablar de una atemporalización del arte, o sea del hecho de que el arte erigido en concepto universal y eterno lleva a desestimar las muy distintas conceptualizaciones históricas del mismo. El arte sigue siendo encasillado en su correspondiente momento histórico, pero esto vale sólo dentro de este nuevo molde separado que es el museo. La modernidad nos invita a ver el arte según la metáfora del museo, como en una galería en que, recorriendo las distintas secciones, podemos ir de lo antiguo a lo moderno, de un *pinaké* griego a un retrato renacentista o a un cuadro cubista (que es, en efecto, la manera en que estamos acostumbrado a verlos), como si no hubiera ninguna diferencia entre las funciones que estos

¹³⁰ J. Huizinga, ob. cit., pp. 207-208.

¹³¹ *Ibidem*, p. 208. Aunque Kant tratara de forma muy desigual el papel de la música, tema que excede los objetivos de este trabajo, podemos señalar cómo, en algunos párrafos de la *Crítica del Juicio* se refleja la costumbre dieciochesca de considerar la música (la música convivial: *Tafelmusik*) como un acompañamiento agradable de la convivialidad y por lo tanto como ejemplo de *artes agradables*, distintas de las llamadas *bellas* por estar vinculadas a un fin exterior (el agrado) donde éstas tienen un fin en sí mismas: un *arte* que “como un ruido agradable, entretiene la disposición de los espíritus en la alegría, y que, sin que nadie ponga la menor atención a su composición, favorece la libre conversación de un vecino con el otro” (I. Kant, ob. cit., Libro Segundo, § 44., p. 232) y por lo tanto colocada bajo el mismo rótulo que el arte de entretener a los interlocutores con una buena conversación, el buen servicio de mesa y todo juego útil como agradable pasatiempo.

objetos tenían en la cultura y la época que los originó. Podríamos decir que la peculiar cronología del arte sigue vigente sólo dentro del marco privilegiado de lo “eterno artístico”¹³², a saber, el museo cumple esta operación paradójica: al reunir, virtualmente, el arte *de todos los tiempos*, incrusta asimismo la cronología de las obras y los estilos bajo un concepto, atemporal e ahistórico de Arte en tanto que categoría universal. La presentación histórica del arte es, además, en cierto modo, retrospectiva: ésta responde a las preguntas del hoy más que mostrarse en su auténtica colocación, lo que, en cierto sentido, es un fenómeno peculiar de toda interrogación a la historia, y lo hace, asimismo, considerando el propio arte de hoy como muestra de un concepto de Arte que se naturaliza y se coloca fuera de la historia.

Es más, por un lado, es precisamente esta temporalización de las obras, que las dispone en un eje cronológico lineal correspondiente a la idea progresiva de la modernidad, lo que permite la introducción en profundidad del concepto de novedad como elemento esencial del arte. De este modo, el “relativismo temporal implicado por el concepto estético de la modernidad, y concretamente la idea de que ninguna tradición es por si misma más válida que otra... [sirve como justificación] de la total libertad de los artistas individuales para elegir sus antecesores según su propia discreción”, según afirma Calinescu¹³³ y sirve a la vez, añadimos, para que cualquier artista elija también a quién oponerse en su labor, es decir, frente a quién o a qué obras o corriente introducir su propia novedad.

Esto es posible precisamente porque el museo consigue crear (o recrear) una relación entre las obras que es lo que propicia la elección de afinidades o las rupturas. Rancière se ha detenido en el análisis de la función del museo y ha puesto el acento sobre el hecho de que en éste el arte es exhibido en una trama de relaciones entre obras que muestra un “espaciotiempo del arte como

¹³² Estamos conscientes de que emplear el término “eterno artístico” puede parecer inoportuno, ya que al hablar de museos y de su organización interna nos estamos también refiriendo al hecho de que las obras expuestas se encuentran sistematizadas según un orden cronológico, mientras que en lo eterno no hay historia. Tal vez, deberíamos emplear el término “cuasi-eterno”, para aludir al hecho de que, en cierta medida, dicha cronología de las obras de todos los tiempos reunidas en el lugar llamado museo encierra una suerte de abstracción doble: abstracción práctica –de las obras respecto a sus contextos originarios– y teórica, ya que saca, paradójicamente, el concepto de arte fuera de la historia al universalizarlo. Michel Foucault, al hablar de las “heterotopías” pone de relieve este aspecto del museo (que, con la biblioteca, es una de las heterotopías modernas), ya que la acumulación de las obras de distintas épocas (virtualmente todas) redunda en un “tiempo que se acumula hasta el infinito”, un tiempo cuasi-eterno y por tanto abstraído de la historia. Es propia del museo, según el pensador francés, “la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos *que esté fuera del tiempo y que sea inaccesible a su mordedura*”: M. Foucault, «Espacios diferentes», en M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, vol. III, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 438-439 (*cursiva nuestra*). Hay que señalar, además, que uno de los elementos fundamentales del museo, a saber, la conservación, garantizar la durabilidad más allá del tiempo de lo que es perecedero, encierra este afán contradictorio y en el límite irrealizable de eximir un conjunto selecto de objetos de pagar el coste que todo lo que pertenece al dominio de lo finito le debe tributarle al paso del tiempo. Hay, en el museo que despliega la trayectoria histórica del arte, una exigencia, la de la conservación, de sustraer sus objetos del curso del tiempo para consignarlos por todos los medios posibles (ambientes acondicionados y protegidos, restauración, etc.) a la eternidad.

¹³³ M. Calinescu, ob. cit., p. 23.

tantos momentos de encarnación del pensamiento”¹³⁴. Es evidente, sin embargo, que no se trata de las relaciones que tenían con los lugares y los tiempos en que éstas han surgido, sino de la dimensión propia que en el museo pueden adquirir. Rancière alude a este aspecto para recordar la naturaleza propia del arte autónomo, la cual, de manera paradójica, debe incluir en sí la heteronomía. Desde este punto de vista, la autonomía propia del arte exhibido en el lugar separado del museo tiene como correspondencia la heteronomía de las relaciones cronológicas e históricas en que son encasilladas las obras en las salas expositivas, donde no se encuentran expuestas como muestras puras de la producción de grandes maestros, sino como expresiones de sensibilidades, visiones, épocas.

Sin embargo, el carácter ambiguo de la decontextualización museal (que corresponde a una recontextualización, como estamos viendo), hace que las obras del pasado estén, digamos, en la plena disposición del presente. En efecto, para Rancière, la aportación más relevante del romanticismo al dominio del arte consiste en una “multiplicación de las temporalidades del arte”, algo que, como vimos, no está lejos de la expresión “relativismo temporal” de Calinescu. Siendo la modernidad romántica portadora de una pluralidad temporal, la propia historización que se logra en el museo es necesariamente ambigua. Así, las obras son tomadas “como elementos metamórficos, que duermen y despiertan, susceptibles de diferentes reactualizaciones, según las nuevas líneas de la temporalidad. Las obras del pasado se pueden considerar formas para nuevos contenidos o materias primas para nuevas formaciones. Pueden revisarse, reelaborarse, reinterpretarse, rehacerse”¹³⁵. Este carácter ambiguo y “metamórfico” del arte en la época de su autonomía conlleva, para Rancière, dos efectos sumamente relevantes: en su obra *El malestar en la estética*, el filósofo francés afirma que debido a que el museo descontextualiza y aísla las obras, éstas están abocadas a experimentar el proceso que las lleva de la resección de sus vínculos con el contexto funcional originario (ya sea cultural o civil) a una situación en que llegan a desprenderse de su propio contenido representativo. El acento sobre los valores “expositivos” del arte propiciado por el museo hace que la atención se centre en la “singularidad sensible” de la obra, más que en su contenido representativo, llevando así a maduración “ese movimiento secular que ha puesto al tema en el último lugar del cuadro, para hacer aparecer, en su lugar, el gesto del pintor y la manifestación de la materia pictórica. Así se dio el movimiento de transformación del cuadro en archivo de su propio proceso, lo que condujo a las espectaculares revoluciones pictóricas del siglo posterior”¹³⁶. Por lo tanto, el carácter ambiguo de la estetización moderna del arte consiste también

¹³⁴ J. Rancière, «La revolución estética y sus resultados», *New Left Review*, n. 14, 2002 (pp. 118-134), p. 124.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 127.

¹³⁶ J. Rancière, *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011, p. 118.

en llevar en su interior las semillas de la revuelta contra el arte y las instituciones con que se identifica que pronto encarnarán las distintas vanguardias.

Un aspecto relacionado con cuanto se acaba de exponer es señalado por Pardo, para quien la ininteligibilidad del arte contemporáneo ahonda sus raíces en los procesos de subjetivación e individualización burgueses que van parejos con la destrucción de todo vínculo auténticamente comunitario que caracterizaba las sociedades premodernas. Se trata de una lectura que Pardo vincula a la reflexión de Heidegger pero que tiene también entre sus referencias los primeros notarios del nihilismo burgués, entre ellos Marx y Nietzsche. Así pues, los museos, al igual que todos los nuevos templos modernos para el arte, donde se exhibe como meras obras de arte lo que las sociedades premodernas tuvieron por sagrado e incluían en una trama de significación cultural:

Precisamente por estar concebidos para recibir al «público», son ya sentidos desde el principio como una profanación en donde las obras –al convertirse en «meras obras de arte» para disfrute del público– pierden definitivamente su carácter de objetos culturales y, por eso, de objetos culturales en sentido profundo (es decir, en el sentido de una cultura arraigada en la naturaleza), son vistos como objetos muertos cuya significación se desconoce o se desprecia –aquella trama de supersticiones, aquella «teoría de la conspiración»–, y de los que, por tanto, el público «ignorante» se limita a disfrutar como de un espectáculo, pasando despectivamente de largo ante el mundo que llevan dentro. No atestiguan trama alguna que pudiera ayudar a los ciudadanos a trabar su existencia. Son de otro mundo¹³⁷.

Las transformaciones producidas por la modernidad burguesa, para Pardo, han disuelto todo valor sagrado en la fluidez de la actividad económica y, entre las cosas que la nueva corriente ha arrastrado se encuentra el concepto mismo de pueblo, como un todo significativo desde el punto de vista cultural, en cuyo lugar los modernos no pueden ser ya más que “público”, es decir conjunto de individuos privados que están ya más allá, o más acá del nivel comunitario que da significado y trabazón cultural a sus existencias. Por esto pueden percibir el desfile de obras que se realiza ante sus ojos en el museo sólo como espectáculo, como una fantasmagoría de objetos que apuntan a la belleza y el disfrute pero que tal vez guardarán para siempre una mayor significación que al moderno observador le es negada.

Pardo avanza la hipótesis de que sea tal vez «su falta de naturaleza, de tierra, de patria, de comunidad» lo que obliga a los burgueses «a fabricarse una “segunda naturaleza” –la técnica–,

¹³⁷ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)», en J. Luis Pardo [et al.] y José Luis Molinuevo (editor), *¿Deshumanización del arte?, Arte y Escritura II*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, p. 30 [el mismo ensayo aparece en J. L. Pardo, *Nunca fue tan hermosa la basura*, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Madrid, 2010].

una seudopatria...»¹³⁸; cabría intentar relacionar, por tanto, esta necesidad de sustituir los vínculos culturales y culturales, con el nuevo y eminentemente moderno concepto de “cultura”, una cultura que ya no alude al pueblo en el sentido que Pardo le otorga en la estela de su lectura de sesgo heideggeriano, sino más bien a aquella comunidad universal de hombres como tal comunidad abstracta que se forja en la modernidad. Desde luego, esto abre a las contradicciones consabidas entre ese nivel abstracto y el nivel de la vida real, pero tal vez puede encontrarse una clave de lectura en la introducción de este concepto, que lejos de aparecer desprovisto de toda aura, conlleva una nueva y moderna aura dignificadora, que suple a las funciones que otrora cumpliera lo sagrado premoderno¹³⁹. Lo que es cierto es que la propia expresión empleada por Pardo, a saber, “los nuevos templos donde se alberga como obra de arte aquello que las sociedades premodernas tuvieron por sagrado”¹⁴⁰ pone de manifiesto la voluntad y tal vez la necesidad, por parte de la burguesía, de trazar nuevos límites para lo “sagrado”, de edificar recintos para algo que pretenden sea reconocido como valioso –museos, galerías, teatros– aunque este esfuerzo, en una época de secularización debe resultar necesariamente ambiguo y pone en marcha procesos de cambio profundo en los dominios del arte y de la cultura.

Relacionado con el carácter ambiguo al que se aludió arriba, encontramos también el segundo efecto. A saber, el carácter metamórfico del arte, con su dimensión multitemporal “significa también la permeabilidad de los límites del arte. Ser una cuestión de arte resulta ser una especie de estado metamórfico. Las obras del pasado pueden quedarse dormidas, dejar de ser obras de arte; pueden despertar y adoptar nueva vida de diversas maneras. Componen, así, un continuo de formas metamórficas. De acuerdo con la misma lógica, los objetos comunes pueden cruzar la frontera y entrar en el reino de la combinación artística”¹⁴¹.

El museo en cuanto institución privilegiada del mundo del arte moderno ejerce una pulsión apropiacionista no solo hacia las obras de arte de la tradición, que son apartadas de sus contextos originarios, sino también a artefactos que hasta cierto momento habían poblado las salas de exhibición etnográfica o antropológica. Es más, esta acción termina por dirigirse tendencialmente

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 29.

¹³⁹ Pardo pone de relieve este aspecto al hablar de la novela: su personaje, afirma, es un hombre cualquiera, pero es “nada menos que el sujeto de la declaración universal de derechos (...), un molde vacío” (*Ibíd.*, p. 32). Este molde permite plasmar la identidad individual tanto del autor como del lector, ambos individuos aislados. La disolución de los vínculos comunitarios asociados a la trama religiosa cede su lugar a las “nuevas formas culturales de estilización espiritual” que consiguen moldear la materia humana informe, anónima e indiferenciada que puebla la metrópolis industrial (*Ibíd.*, p. 33). Véase también, sobre estos aspectos, T. Eagleton, *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós, Barcelona, 2001.

¹⁴⁰ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 30.

¹⁴¹ J. Rancière, «La revolución estética y sus resultados», cit., p. 127.

a todos los objetos del nivel prosaico de la existencia, e incluso, con las vanguardias, programáticamente.

El museo, como lugar autónomo, representa la separación y la frontera entre lo cotidiano y el arte; sin embargo, al igual que toda frontera, es, a la vez, tanto obstáculo como lugar de tránsito. Excluye lo exterior a la vez que lo postula y establece un intercambio con ello.

1.5.2. *El marco del cuadro*

En realidad, podría atribuirse a la musealización la misma función que Ortega y Gasset le asigna al marco. En la estela de Simmel, Ortega considera que la función del marco es esencial al arte y reside precisamente en diferenciarlo del mundo ordinario: el marco establece una frontera entre ambas regiones, que son regiones inconmensurables:

Cuando miro a esta gris pared doméstica, mi actitud es forzosamente de un utilitarismo vital. Cuando miro al cuadro, ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño¹⁴².

Hay, por lo tanto, un salto de la experiencia ordinaria a la contemplación estética, que nos introduce en un mundo de representación, irreal, metafórico, aunque necesario. De un lado, el mundo, con sus ocupaciones utilitarias, del otro, lo ficcional, a lo que nos habíamos referido al citar a Tatarkiewicz.

El marco del cuadro traza la frontera entre estos dos mundos, ni es arte, ni es realidad: es un objeto neutro, que nos ayuda a concentrar la mirada en la pintura. Pero es más que eso, un dispositivo extremadamente efectivo, cuyos poderes llegan a actuar incluso en la ausencia del cuadro cuya existencia, en todo caso, el marco no cesa de requerir: “el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que, cuando le falta, tiende a convertirse en cuadro cuanto se ve a su través”¹⁴³.

Así, el arte es definido por Ortega como una “isla imaginaria”, metáfora de su autonomía, “que flota rodeada de realidad por todas partes”¹⁴⁴. Así, el dispositivo del marco realiza esa

¹⁴² J. Ortega y Gasset, «Meditación del Marco» [1921], en J. Ortega y Gasset, *El Espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966, cuarta edición (pp. 481-492), pp. 487-488.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 484.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 488.

necesaria cesura entre lo ordinario y lo ficcional que ejerce de “trampolín que lanza nuestra atención a la dimensión legendaria de la isla estética”¹⁴⁵.

Una isla a la cual no podemos acercarnos paso a paso, progresivamente, sino a la que llegamos con un salto: “la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que un cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extra-artísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión”¹⁴⁶. El goce estético, por lo tanto, se hace posible merced a la insularidad del arte, a su aislamiento en primer lugar del reino de lo útil, de las pasiones y afanes cotidianos.

Del mismo modo, podemos observar que el museo obra de la misma manera que el marco de Ortega, convirtiendo el territorio del arte en un dominio discreto respecto al de la vida. Esto permite el goce estético de las obras y lo exalta; solo en este marco podemos apreciar su auténtico valor que, en última instancia, reside en su excepcionalidad respecto a lo cotidiano.

Sin embargo, cabe añadir que, si aceptamos este paralelo entre la función del museo y la del marco, hemos de asumir que, igual que este último, incluso a falta del cuadro, tiende a hacernos ver la porción de realidad que enmarca bajo una luz extra-ordinaria, es decir, que tiene una función de *artecialización*, ya que concentra la mirada y la dispone a la contemplación, del mismo modo el museo arroja una luz especial sobre cualquier objeto que se encuentre en su interior.

A la par que el marco, el museo representa una frontera entre el mundo del utilitarismo vital que marca la realidad de nuestras vidas cotidianas, y el ámbito de lo estético, en que nos disponemos a contemplar y gozar de otra dimensión. Una vez franqueado el umbral del museo, nos encontramos en la isla del arte. Y, tal como el marco consigue hacernos ver lo que enmarca como un cuadro incluso cuando el cuadro como tal no existe, y de manera semejante a una ventana, al obrar cual marco, hace que “un rincón de ciudad o paisaje”, visto a través de su recuadro, parezca “desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación de ideal”¹⁴⁷, del mismo modo, el museo consigue presentarnos, bajo una luz nueva, palpitante de ideal, objetos pertenecientes a funciones distintas por su procedencia histórica o geográfica, en un proceso asimilacionista que es una de las marcas más auténticas del moderno concepto de arte.

De este modo, la musealización es el complemento más propio de la idea de arte autónomo; conforme descontextualiza los artefactos arrancándolos y desarraigándolos de su originario contexto funcional, los enmarca y los re-contextualiza, colocándolos en un territorio aislado que

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 484.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 488.

¹⁴⁷ *Idem*.

es la condición esencial para su exaltación, para que despunten entre los acontecimientos ordinarios.

Si seguimos el paralelo con la meditación del marco orteguiano, veremos cómo los focos y las vitrinas que señalan y acogen las obras en un museo, a menudo están acompañados de un cordón que, además de cumplir la obvia función de preservación de las obras, marca la oportuna distancia que el observador cultivado ha de respetar; junto con el marco y la apropiada colocación de la obra conforman el dispositivo museal que corresponde al “marco dorado” citado en la reflexión orteguiana que, “con su enraizamiento de fulgores agudos, inserta entre el cuadro y el contorno real una cinta de puro esplendor. Sus reflejos, obrando como menudas dagas irritadas, incesantemente cortan los hilos que, sin quererlo, tendemos entre el cuadro irreal y la realidad circundante”¹⁴⁸.

Es posible que la reflexión de Ortega carezca de precisión histórica, ya que, por ejemplo, contrariamente a lo que él sostiene, es bien posible ver el marco no sólo como delimitación sino también como ornamentación, y además no tiene en cuenta precisamente la función de la desaparición del marco a partir de las vanguardias, que el propio Ortega defendía. Sin embargo, creemos que su mención aquí es pertinente justamente en tanto nos parece una muestra y un reflejo de una visión fuertemente influenciada por la doctrina moderna del arte, que lejos de extender su influencia a Ortega, sigue obrando incluso en las más extendidas concepciones del arte de hoy en día.

Consideramos que no sería correcto derivar de la idea de Ortega del marco como lo que separa dos realidades inconmensurables la conclusión de que éste establece una completa falta de comunicación entre la realidad y lo ficticio contenido en su perímetro. Entre el dentro y el fuera se establece, si leemos la viva descripción de Ortega, una suerte de excepcional tensión. Es cierto que los describe como “mundos antagónicos y sin comunicación” pero no podemos pasar por alto que esa pared blanca cuya actitud conveniente es la utilitaria se nos muestra como huérfana de la ficcionalidad del cuadro, donde la mirada descansa y contempla. A la vez, ésta reluce y cobra intensidad precisamente merced al contraste con la desangelada blancura de la pared circundante, y es precisamente por esto, creemos, que Ortega se ve obligado a afirmar que el mundo irreal y metafórico de la representación es, sin embargo, “necesario”. Y así, consideramos que estos elementos siguen funcionando en el museo entendido como marco propio, físico y metafórico a la vez, del arte.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 490.

Tras pasado su umbral, ingresamos en el dominio de lo ficcional y la realidad exterior queda suspendida y excluida. Pero esto no significa que no haya posibilidades de tránsito de los objetos de la dimensión prosaica al interior del museo. Éste no solo custodia artefactos cualitativamente distintos de los demás artefactos corrientes, sino que, de alguna manera, al delimitar el mundo de la ficcionalidad del de la realidad utilitaria, rodea de un aura irreal todo objeto que cruce sus fronteras a través de una transfiguración mirable.

Esto nos obliga a volver al paralelo con el funcionamiento del marco. Tal como éste otorga un aura de irrealidad a lo que se ve a través de él incluso en ausencia del cuadro, de la misma manera el museo consigue transformar en arte hasta un objeto procedente de la vida cotidiana. Es sólo gracias a la eficacia contextualizadora del museo o de la galería que una pala o un botellero pueden ser apreciados como arte: sacados otra vez de este contexto y devueltos al mundo prosaico del trabajo adquieren nuevamente su condición de pala y botellero, ante los cuales ninguna experiencia de carácter estético se produce. Una de las razones es que el marco es un dispositivo que ejerce la *deíxis*, es decir que le señala el objeto a nuestra atención. En palabras de Antonio Somaini, «impone a la mirada ‘ordinaria’ que se transforme en *visión* y *contemplación*, y al espectador que se disponga para con la imagen en una relación ‘estética’, la actitud de la fruición, de la valoración y de la interpretación»¹⁴⁹.

Pero esta función del marco, que consiste en dictar y establecer las condiciones adecuadas para la recepción de la obra (*visión* y *contemplación* vs. *mirada ordinaria* o *utilitaria*) tiene su correspondencia con la función del dispositivo museal.

Somaini establece este paralelo primero citando a Derrida, quien, retomando el concepto de *parerga* que Kant emplea en la *Crítica del Juicio*, afirma que toda una serie de dispositivos, como el titular, la firma y el museo, así como el archivo y el discurso teórico crítico comparten con el marco el estatuto de *parergon*¹⁵⁰. Somaini afirma, a continuación, apoyándose también en el más amplio concepto de *bordura* avanzado por el Grupo μ , es decir ese “margen de la representación que es capaz de recontextualizar y re-presentar lo que se encuentra en su interior”¹⁵¹, que todas las características del marco pueden aplicarse al museo, “institución delimitadora y enmarcadora por definición”¹⁵².

¹⁴⁹ A. Somaini, «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione», *Materiali di Estetica*, 5, 2001 (pp. 19-40), p. 20 (*traducción nuestra*).

¹⁵⁰ Cfr. *ibídem*, pp. 25-26.

¹⁵¹ *Ibídem*, p. 36 (*traducción nuestra*).

¹⁵² *Ibídem* (*traducción nuestra*).

Ahora bien, la referencia que Somaini hace en el artículo citado a la puesta en tela de juicio del museo en época contemporánea que correspondería a la puesta en tela de juicio del marco (y por las mismas razones, añadimos) no hace más que confirmar esta asociación. Pero a pesar de que la producción artística contemporánea arregla cuentas con el marco, en muchas ocasiones eliminándolo y llegando a desdibujar la idea misma de cuadro, el concepto de marco en cuanto dispositivo de contextualización –como sostiene Daniela Ferrari– se mantiene porque es esencial para el arte: “El marco sigue existiendo: sólo se ha amplificado. Hoy el marco es el sistema del arte, marco es la galería, el museo”¹⁵³.

Nos parece que cabe afirmar que, así presentado, al museo pueden atribuírsele todas las condiciones que definen el terreno consagrado. Es curioso que Huizinga, quien dedica abundantes páginas de su obra más conocida a las relaciones entre juego y función sagrada y a los espacios que constituyen sus escenarios privilegiados, enumere entre estos lugares separados del flujo cotidiano de la vida “El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial”¹⁵⁴, pero no el museo. Seguramente se debe a que esta nutrida lista de lugares contempla espacios “que sirven para la ejecución de una acción que se consume en sí misma”¹⁵⁵, mientras que el museo es visto tal vez como contenedor estático de objetos a la par inmóviles e inanimados. Algo parecido a la distinción establecida por Lessing en 1766 entre artes temporales y artes espaciales o, por lo menos, una división en la que obra el mismo principio¹⁵⁶. Es posible, también, que influya su menor entusiasmo a la hora de reconocer la vinculación entre juego y artes plásticas, que sin embargo admite primero citando la teoría schilleriana “que trata de explicar la producción de las formas artísticas por el impulso congénito de los hombres a jugar”¹⁵⁷ y pasa a reconocer después en primera persona gracias a la “presencia de una necesidad casi instintiva, espontánea, de adorno, que, por lo tanto, bien se puede denominar función lúdica”¹⁵⁸.

Nos parece, empero, que en el supuesto de que los motivos de la omisión sean los que acabamos de hipotetizar, Huizinga no consideraba que también el museo es escenario de una acción peculiar, que no es otra cosa que el contacto del público con las obras. Como hemos visto, tal contacto está de hecho supeditado a precisas reglas, que están a la base de toda posibilidad de que tal contacto se convierta en una experiencia del arte, por lo que creemos que también en este caso debería reconocerse a los museos la cualidad de ser, para emplear las palabras del propio

¹⁵³ D. Ferrari, «Breve storia del "ruffiano" del quadro», en D. Ferrari – A. Pinotti (eds.), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Milán, 2018., p. 46 (*traducción nuestra*).

¹⁵⁴ J. Huizinga, ob. cit., p. 23.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte* [1766], UNAM, México, 1960.

¹⁵⁷ J. Huizinga, ob. cit., p. 213.

¹⁵⁸ *Idem.*

Huizinga, “mundos temporarios dentro del mundo habitual”¹⁵⁹, lugares separados de la utilidad dominante en el ámbito práctico que nos brindan una experiencia que, por lo menos en sentido directo, se pretende que se agote en sí misma, aunque, indirectamente, pueda reportar las ventajas más dispares: placer, conocimiento, educación moral...

Al anular todo vínculo que pueda sugerir una conexión entre el arte y la experiencia ordinaria, el museo coloca el primero en un nuevo contexto caracterizado por su “valor de exposición”. Esta tendencia se contrasta también en numerosas teorías estéticas como, por ejemplo, la de Clive Bell, quien considera que lo esencial del arte es la forma significativa y por lo tanto se contenta con tratar a las obras de arte como independientes de los contextos en que habían sido producidas y presentadas¹⁶⁰.

Es más, según esta teoría, ya que deberíamos concentrarnos en los aspectos formales y en lo que la obra deja distinguir, la apreciación por parte del observador se beneficiaría de la sustracción de la obra de su contexto y del “olvido” de su origen histórico, lo que representaría una suerte de distracción psicológica para el observador. Desde luego, tales propuestas tenían mucho que ver con el clima artístico de la época en que fueron escritas, pero nos parece que podemos afirmar con cierta seguridad que la difusión de más de un siglo de los museos modernos es lo que ha propiciado teorías como éstas a la par de los movimientos artísticos que puedan haberlas influenciado.

El museo como institución moderna es, por tanto, el complemento esencial de la autonomía del arte. El espacio donde las obras, sustraídas de sus contextos, son presentadas bajo un *foco especial* que cautiva la atención y nos dispone al placer de disfrutar de ellas por ellas mismas y no por otras funciones que puedan representar, ni siquiera por el placer o el recreo que nos puedan deparar, lo que se llega a admitir sólo como efecto indirecto y secundario.

Ahora bien, llegados a este punto, consideramos que es oportuno hacer algunas precisiones. Si hemos establecido un paralelo entre las funciones del marco y las del museo, en cuanto dispositivos a la vez aisladores y recontextualizadores, así como propiciadores de la atención sobre la obra, debemos entonces reconocer que, tanto el uno como el otro, marco y museo, son elementos que sufren diversas transformaciones históricas. Daniela Ferrari intenta demostrar, con cierto éxito, cómo la visión orteguiana del marco universaliza una función que en realidad es histórica. La estudiosa aborda tres puntos, a saber: en primer lugar, Ortega, al hablar de la esencialidad del

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁶⁰ Cfr. C. Bell, *Art*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1914. Puede verse también la presentación crítica de las posiciones de Bell que hace Nigel Warburton: N. Warburton, *ob. cit.*, pp. 5-28.

marco, desatiende el ejemplo histórico de las vanguardias, pese a que éstas estaban vigentes desde hacía ya más de tres lustros. En segundo lugar, la negativa de Ortega a reconocerle al marco la función de adorno contrasta con el ejemplo barroco de marcos ornamentados de manera exuberante. Finalmente, Ferrari pone en tela de juicio la universalidad del valor de separación entre mundo cotidiano y arte que Ortega le atribuye al marco; tal función de separación, en opinión de la autora, sigue siendo esencialmente válida hasta el día de hoy, aunque precisa algunos ajustes, y a la sazón recuerda que tal idea del arte como un todo separado deriva de la costumbre que tenemos de asociar el arte al museo como lugar de exposición por excelencia, lo que “nos ha hecho olvidar que las pinturas no nacieron para esa gran asistencia del público de museos, sino para un público privado (el coleccionista, por ejemplo) o para el que establece con la obra un diálogo impregnado de valor sacralizado”¹⁶¹.

Con esto debemos volver a la consideración de que, si de alguna manera las funciones del marco y del museo son análogas, entonces debemos dar parte de razón a esta crítica a Ortega. Sin embargo, tal crítica, presentada así, encierra una contradicción. Ferrari traza la historia del marco empezando por recordar cómo se pueden encontrar noticias de marcos ya en época helénica, en Roma y en la época paleocristiana, ya se tratase solo de marcos dibujados, siendo el siglo XV la época a partir de la cual despunta el marco autónomo, dado que, anteriormente, el marco solía recabarse de una única superficie de madera, rebajando cuya parte interior se producía el espacio que había de contener la pintura.

Esto significa que hay una necesidad que es propia del arte: poder disponer de mecanismos de contextualización o deixis, pese a que en las distintas épocas históricas las formas que tales funciones adquieren llegan a variar sensiblemente. Como ya hemos visto, ni siquiera la desaparición del marco en el arte de vanguardias implica una desaparición de dispositivos contextualizadores tales como los manifiestos, los aparatos críticos o los museos. Es más, este último elemento, incluso cuando se convierte en el blanco de los programáticos afanes de destrucción de ciertos movimientos, sigue estando presente ya sea de manera negativa, cuando el arte sale provocadoramente del museo e invade calles, plazas y cualquier entorno de la vida “prosaica”, porque incluso en estos casos estamos ante un arte que “prescinde” programáticamente o “se libera” del museo, con lo que éste sigue de alguna manera postulándose, ya sea por la

¹⁶¹ D. Ferrari, «Il "ruffiano" del quadro. Appunti per una storia della cornice», en *Le parole della Filosofia* III, 2000, Seminario di Filosofia dell'Immagine http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/dfcorn.htm, s.p. (consultado el día 9.6.2016 –traducción nuestra–). Se trata de un artículo publicado en versión electrónica que, con varias modificaciones y añadiduras, así como la supresión de párrafos como el que se cita aquí, ha tomado posteriormente, casi dos décadas más tarde, la forma del breve ensayo titulado «Breve storia del “ruffiano” del quadro», en D. Ferrari y A. Pinotti, *La cornice...*, cit., pp. 15-49.

constatación de que termina de todas formas por representar el paradero definitivo incluso para las obras más desacralizadoras.

Por otro lado, si bien el museo es un “invento” eminentemente moderno, siendo el primero el Louvre republicano y revolucionario de 1793, éste guarda una relación muy estrecha con las diversas formas de colecciones, agrupaciones y catalogaciones de objetos y curiosidades que se han dado en la historia, por lo que no nos parece desacertado decir que no han faltado nunca dispositivos más o menos elaborados de descontextualización y recontextualización de objetos (ya sean los ex voto de los santuarios de la antigüedad o los gabinetes de curiosidades)¹⁶².

Dicho todo ello, podemos volver a las formulaciones orteguianas para decir que no es tanto que el pensador madrileño haya universalizado un concepto moderno, sino que cabe afirmar, en cambio la marcada modernidad de su énfasis a la hora de describir las funciones del marco como aislador y separador. De la misma manera, es típicamente moderna la sensibilidad que nos lleva a ver el museo como destino privilegiado y diríamos que exclusivo para arte, y a universalizar un concepto de lugar organizador. En este nuevo clima, el arte es sometido a un doble énfasis autonomizador. Es expuesto en un lugar separado (el museo) y sigue manteniendo su separación de las paredes del mismo mediante el marco: por lo tanto, queda doblemente enmarcado. Pero no en todas las épocas, como acabamos de ver, encontramos el mismo énfasis de la modernidad en los dispositivos aisladores y contextualizadores del arte, que sin embargo sí existían.

Las analogías entre las funciones del marco y las del museo han sido puestas de relieve también por Schaeffer. Para el autor francés, la experiencia estética ha de enfocarse, como ya hemos adelantado, como una modulación específica de la actividad atencional común. Ahora bien, las modalidades atencionales de las que disponemos son una “atención focalizada” y una “atención distribuida”: la primera nos dirige hacia la localización de un objeto antes incluso de que este aparezca, mientras que la segunda “barre” todo el campo perceptual. En la experiencia estética suele tener un papel más relevante la segunda, aunque interviene también la primera, que, especialmente en la relación estética, puede valerse de “dispositivos de prefocalización”, que instauran y facilitan el “modo de atención estético”, ya que permiten dirigir la atención del sujeto observador hacia la porción del campo perceptual que será el objeto de la atención estética, precisamente mediante recursos de preselección del que debe ser el campo privilegiado de la mirada¹⁶³. Así funcionan precisamente los marcos de los cuadros, la pantalla del cine, el escenario del teatro y, como no, el museo. Dichos dispositivos realizan «la delimitación de un enclave

¹⁶² Esta relación es puesta de relieve por L. Marin en el artículo «Fragments d’histoires des musées», *Cahier du Musée national d’art moderne*, 17-18, 1986, pp. 8-17, citado en A. Somaini, art. cit., pp. 36-37.

¹⁶³ Cfr. J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, cit., p. 57.

despragmatizado dentro del flujo de nuestra vida vivida, enclave donde será “colocada” la obra que se investirá estéticamente»¹⁶⁴, y así establecen u señalizan, capturando nuestra atención, la diferencia entre un “dentro” y un “fuera”, en el primer ámbito, nuestra atención puede abandonarse a privilegiar una modalidad de atención distribuida, pero esto puede ocurrir sólo una vez que el campo de la misma haya sido reconocido mediante una prefocalización atencional que apela a la atención focalizada. Fuera de dichos márgenes, en cambio, se permanece o se regresa, al modo de atención estándar.

La modernidad ha prestado una especial atención a este tipo de mecanismos, dándoles un alcance general y convirtiéndolos en una tendencia histórica contrastable dotada de especial intensidad y de funciones de construcción de una nueva identidad cultural y social. Es precisamente en esta época cuando el cuadro, sacado del templo religioso, es ahora custodiado en el nuevo templo laico de la religión del arte. El sustituto cultural que la burguesía encuentra tras el derrumbe de los valores que ella misma ha contribuido a derrocar.

Esto nos invita a poner en duda el hecho de que el proceso de autonomización rebase realmente el nivel de la configuración ideológica. Si el arte “funcional” del pasado servía de respaldo a valores bien religiosos bien de ensalzamiento del poder civil, habrá que investigar si el arte “autónomo” de la modernidad, pese a sus pretensiones de universalidad, obedece tal vez a otras funciones y a cuáles, ya sea, por ejemplo, la de respaldar la nueva arquitectura cultural de la modernidad burguesa y su jerarquía de valores.

En efecto, si es cierto que el museo es el instrumento a través del cual las obras de arte son arrebatadas a sus antiguas ubicaciones funcionales (lejos del altar y del templo, la obra es exhibida para su pura contemplación, sin otra finalidad que el disfrute que podamos extraer de ello) también es cierto que no es sólo eso. No se nos puede escapar que las salas de exposiciones, los museos, las bibliotecas, son asimismo los instrumentos por medio de los cuales se han formado, y se siguen formando, los cánones artísticos, es decir aquellas “guías” para la mirada estética que nos dicen qué debemos apreciar, conservar y valorar para la transmisión a las generaciones venideras y qué no.

Desde cierto punto de vista, podríamos sostener que la musealización ha sido posible gracias a la consolidación de una nueva sensibilidad que iba apreciando de manera creciente el valor de exhibición de las obras de arte (para utilizar la terminología de Benjamin) y, al mismo

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 58.

tiempo, que es la propia musealización lo que ha reforzado y hecho posibles estas tendencias ofreciéndoles lugares y espacios propios en los que han crecido y se han legitimado por completo.

Ahora bien, una razón del surgimiento de esa nueva sensibilidad que apreciaba en las obras cada vez más sus cualidades “estéticas” en detrimento de su vinculación funcional podría ser la progresiva secularización de la sociedad, el debilitamiento de la tutela teológica sobre la misma. La secularización produce como efecto un arte por fin libre de funciones externas, al menos aparentemente. Aparentemente porque, por otro lado, sin embargo, podemos observar cómo no es ajeno a este fenómeno el proceso de formación, en Europa, de los Estados nacionales. Lo novedoso es que, si existe tal empleo funcional del arte en la modernidad, éste se apoya, paradójicamente, precisamente en el nuevo énfasis en la autonomía del arte.

En este sentido, el concepto de museo, como nuevo templo del arte autónomo, es inseparable del de patrimonio, a su vez funcional a la conformación del Estado-Nación. Los nuevos Estados, que postulaban la coincidencia entre un perímetro administrativo, un ámbito geográfico y un pueblo, necesitaban el concepto de patrimonio cultural sobre el que fundar la nación y el concepto de “patria”, que, como nos recuerda J. L. Pardo, es la “tierra de los antepasados”. Así, la creación de museos, bibliotecas, teatros se vincula con las nacientes naciones y sus necesidades fundacionales.

Se muestra así cómo los museos desempeñan, en el siglo XIX, a funciones análogas a las de aquellas colecciones de obras que aparecen diseminadas a lo largo de la historia, por acción de hombres acaudalados, y que muchas veces tenían como motivo la demostración de estatus social y económico o bien encubrían un intento de mostrar elevación cultural legitimadora del estatus económico¹⁶⁵. Lo que era en estos casos demostración de estatus económico o social, se convierte aquí en la necesidad de elevar los conceptos de nación y patria, dotándolos de referencias culturales y de una herencia cultural legitimadoras.

Tal y como acontece en aquella que Lipotevsky define como la época de la “estetización aristocrática”, que corresponde a la época premoderna, en que el proceso de estetización “está sostenido por lógicas sociales, por estrategias políticas de teatralización del poder, por el imperativo aristocrático de representación social [...] que son constitutivos de las sociedades holísticas”¹⁶⁶, del mismo modo, también el patrimonio cultural y artístico conservado en los

¹⁶⁵ Parece comúnmente reconocido que, además del XIX, el otro gran siglo para los museos fue el siglo XV, época del florecimiento de distintas colecciones privadas. Cfr. R. Martines, *Vademecum di Museografia*, Gregorian & Biblical Press, Roma, 2014, p. 88.

¹⁶⁶ G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 14.

museos es, al mismo tiempo, testimonio y celebración de la grandeza y de la identidad de la nación¹⁶⁷.

Así lo recoge un texto sobre la historia de los museos, que refleja una posición que nos parece ampliamente compartida:

El acto de conservar la obra de arte, sobre todo a finales del siglo XIX, registra grandes cambios. En efecto, mientras la mayoría de los museos permanece (o se instala) en edificios antiguos, como palacios reales, cívicos o nobiliarios, residencias o villas, complejos eclesiásticos y otros contenedores que habían quedado disponibles gracias a la supresión de las entidades religiosas en algunos países europeos, en otros se realizan edificios monumentales destinados a museo identitario nacional o regional. [...] Precisamente en el momento en que el clima positivista promovía la fundación de numerosos museos científicos, también los museos de patrimonio adquirirían la *facies* de “enciclopedia de las civilizaciones antiguas y del arte”, auténticos “libros ilustrados” dirigidos a la formación de los ciudadanos; algunos de ellos dedicados específicamente a la documentación de una cultura artística “reconstruida” como antecedente de la identidad nacional, otros como “repertorios” para el estudio de las artes. Otras galerías, nacidas en su momento con finalidades distintas, como la exigencia de representatividad de personajes como Scipione Borghese o de familias como los Estensi, los Gonzaga, los Medici, recopilaron las “joyas de familia” para exhibir las colecciones ante un público selecto, de manera que su mecenazgo certificara el decoro y el “derecho al gobierno” de la dinastía. Las mismas Galerías fueron convertidas, en consonancia con el *idem sentire* de la creciente burguesía, en Museos Nacionales, como demostración del recién nacido “mecenazgo nacional”¹⁶⁸.

Es necesario, llegados a este punto, resumir algunos argumentos: en primer lugar, como hemos visto, no hay contradicción, pese a que lo parezca, entre la autonomización del arte y su nueva “labor” dirigida a satisfacer las exigencias propias de la época moderna. Es decir que, de una manera harto ambigua, pero igualmente eficaz, es precisamente la autonomía del arte, con su idea de la obra como algo en sí cerrado y concluso y las instituciones aisladoras correspondientes, la que se convierte en un poderoso motor de legitimación cultural para las instancias de la modernidad e incluso para el surgimiento de los estados nacionales.

El museo, templo del arte autónomo y desvinculado de toda finalidad externa, es al mismo tiempo también un dispositivo cultural apto para servir múltiples finalidades: la educación de la

¹⁶⁷ Asimismo, en las guerras entre los estados nacionales, los botines de guerra a menudo son constituidos por obras de arte sustraídas a la nación derrotada e incautados para su conservación y exposición en los museos nacionales del Estado victorioso. Lo que sigue obedeciendo a la misma función que hemos ilustrado arriba.

¹⁶⁸ R. Martines, ob. cit., p. 88 (*traducción nuestra*).

ciudadanía, su elevación moral, la promoción del sentimiento nacional, la celebración de la grandeza de los Estados y de la importancia de su herencia cultural.

Ahora bien, esto nos sugiere que las anteriores exigencias culturales, si bien ahora no directamente relacionadas con lo religioso, no desaparecen, y se mantienen bajo las nuevas facciones del arte y la cultura ante las cuales rendir culto. Es en este sentido que podemos leer la afirmación de Yves Michaud de que “la religión del arte por el arte instalada en el corazón del modernismo fue una tentativa última para salvar el aura, sacralizando las obras y haciéndolas autónomas”¹⁶⁹.

Creemos que podemos leer las transformaciones de la modernidad en lo respectivo al arte como un proceso que ve el valor de culto que las obras poseían en la época premoderna revertirse, en el arte autónomo, sobre la obra misma. Todo ello sería entonces el proceso de autonomización: el paso de un valor de culto (religioso o civil), que las obras vehiculaban como instrumentos, al valor de culto de la obra y del arte en sí mismo. Dicho de otro modo, el arte que servía al culto adquiere una tal elevación que se convierte en objeto de culto, no ya por representar o aludir a lo divino, sino por ser Arte.

No se trata solo de que, como sostiene Denis Dutton, en la modernidad los intereses estéticos de los europeos se dirijan “a una diminuta clase especial de objetos glorificados” que antiguamente podían contemplarse en los palacios para regocijo de una élite de privilegiados y “sobreviven hoy en día principalmente en los museos de bellas artes”¹⁷⁰. Tanto el palacio como el museo serían, para Dutton, dispositivos aptos a dotar a la obra de arte de aquel “foco especial” que se requiere para que esta destaque del flujo de la vida corriente¹⁷¹. Pero más que esto, el tránsito del palacio al museo como lugar privilegiado del arte conlleva, para volver a Michaud, “la salvaguarda del valor de culto” del arte. El museo mismo se convierte, en opinión del francés, en objeto de culto y meta de auténticas peregrinaciones; un lugar donde el arte, aunque sometida, como imaginaba Benjamin, a los valores de la exposición y de la publicidad, sigue estando rodeada de un aura que no quiere perder, y que la sociedad sigue deseando, tanto que Michaud no tiene dificultad en afirmar que “el cubo blanco y gris del museo modernista es el sustituto artístico de la capilla conventual”¹⁷².

¹⁶⁹ Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso...*, cit., p. 102.

¹⁷⁰ D. Dutton, ob. cit., p. 99.

¹⁷¹ Ejemplos de *foco especial*, que para Dutton es uno de los elementos que se acompañan al arte, son “un escenario de cortinas doradas, una peana de un museo, focos, marcos ornamentales de cuadros, mostradores iluminados, portadas de libros y tipografía, aspectos ceremoniales de los conciertos públicos y obras teatrales, las ropas caras del público”: *Ibidem*, p. 83.

¹⁷² Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso...*, cit., p. 102-104.

Henos aquí ante la última cuestión: si, como hemos afirmado, el arte autónomo se funda en su propio aislamiento respecto a las finalidades exteriores, y el museo es la institución que representa incluso físicamente tal insularidad (parejamente a la función que Ortega y Simmel le atribuyen al marco), ¿debemos entonces derivar de ello que el arte del pasado, con su servicio al culto o a la corte, pertenecía de lleno al *continuum* de los objetos que habitan lo cotidiano? Sospechamos que no.

Tal y como hemos visto, en efecto, el arte se ha valido de precisos dispositivos de contextualización. Aunque aceptemos, como es debido, que el hombre de fe que observara una obra de Caravaggio en una iglesia veía en esa pintura no el producto del gran artista, antes bien y principalmente un episodio del Evangelio, sin embargo, es cierto también que la obra de arte, gracias a su organización, estructura y disposición interna, su cabal colocación, pretende descollar y separarse del flujo ordinario de la vida, para convertirse en foco de atracción de la mirada y de la concentración del feligrés. De hecho, esas obras se exhibían dentro de espacios sagrados, es decir, espacios cuidadosamente delimitados respecto al escenario de la vida cotidiana. Desde luego que las funciones que históricamente cumplieron tales obras dentro de esos espacios no contemplaban en absoluto la idea de un público amplio e indiferenciado como el correspondiente al moderno concepto de arte, pero esto no impide afirmar que la sacralidad de tales espacios constituía, entonces, el dispositivo aislador que, en la modernidad sería el museo. Como mucho, podemos afirmar que era indudablemente más débil el aislamiento de la obra individual respecto al resto del espacio sagrado, lo que tal vez facilitaba su función de testimonio religioso, pero seguía valiendo frente al espacio ordinario.

Una vez que se fue debilitando progresivamente la vigencia de los espacios sagrados que contenían las obras, los mecanismos de delimitación y separación de las mismas frente a la “realidad” son incorporados, por un lado, en la obra misma y, por otro, son delegados al museo y a la galería como nuevos “templos” de la cultura.

He ahí que la autonomía del arte deja de entrar en conflicto con las funciones “externas” al arte que, históricamente, éste ha desempeñado a partir de la modernidad. El porqué, en la época moderna, es precisamente a través de su autonomía que el arte sigue siendo algo fundamental para la sociedad y en qué medida va a asumir funciones nuevas e incluso más elevadas que en el pasado va a ser el tema de los capítulos siguientes.

Capítulo 2

2.1. La estética en el marco de la ideología

Algunos autores de formación marxista, como Terry Eagleton, han querido ver en el énfasis que la modernidad pone en la estética el indicador de que ésta satisfacía, dentro de aquella peculiar tesitura histórica, algunas necesidades fundamentales para la afirmación y el afianzamiento de la ideología dominante.

No se trata tanto, para Eagleton, de que las personas, en el siglo XVIII, hayan descubierto de repente “el supremo valor que supone el hecho de pintar o escribir poesía”¹⁷³, es decir, de que el arte se haya manifestado ante ellos como suprema actividad humana, sino de que el arte participa de ese *giro fundamental* de la época que abarca un espectro de actividades y experiencias más amplio que el arte propiamente dicho. Así, lo estético coincide con el ámbito de la sensibilidad y de la particularidad corpórea, pero también del sentimiento moral y del gusto, lo que lleva a Eagleton a remarcar la versatilidad y ambigüedad del concepto como elemento fundamental para ser empleado en distintos contextos.

Tratar el tema de la ideología nos expone, inevitablemente, a una cantidad de lecturas y posturas prácticamente inabarcable y que excedería con creces los límites de nuestro trabajo. A modo de síntesis extrema, consideramos que cabe sintetizar algunos rasgos comunes en los diferentes análisis sobre la ideología, a saber: el generalizado empleo peyorativo del concepto y la vinculación de la ideología con el poder. Dentro de esta óptica, vincular la estética con la ideología correspondería a adoptar de manera prevalente una actitud descalificadora hacia esta última, que vendría a considerarse bien como una expresión de la llamada superestructura, bien una forma de lo que es conocido como falsa conciencia, bien como un señuelo engañoso y consolador para cubrir públicamente los intereses económicos y las ansias de poder menos confesables de la clase dominante.

¹⁷³ T. Eagleton, *La estética como ideología*, presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano, Editorial Trotta, Madrid 2006, p. 53.

Ya que, como veremos a lo largo de los distintos apartados de este capítulo, una actitud teórica de este tipo resulta parcial e inadecuada a una cabal comprensión del fenómeno, hemos considerado oportuno centrar nuestro análisis principalmente en las propuestas de Eagleton (especialmente sus obras *La estética como ideología*; *Ideología. Una introducción*; y, finalmente, *La idea de cultura*) además de las reflexiones del maestro de aquel, Raymond Williams, y, en tanto referencia obligada, las obras de Karl Marx, cuyo análisis revela una riqueza de matices que, presentes en la obra del pensador de Tréveris, han acabado, a menudo, por sufrir simplificaciones en la llamada literatura marxista.

La elección de las obras de Eagleton como referencia para vertebrar nuestro discurso sobre estética e ideología se debe principalmente a dos factores: en primer lugar, es Eagleton quien, lejos de analizar la estética y el arte como uno de los muchos ámbitos en que se expresa la ideología burguesa (dentro de la cual comparte lugar con el nivel jurídico institucional, el económico, la religión, la moral, etc.), se atreve a postular que lo estético se convierte, en la modernidad, en la clave de bóveda que sostiene especialmente los niveles de lo jurídico-político y de lo económico. Con ello, considera lo estético como base para fundamentar la inédita formulación que las mencionadas regiones ideológicas adquieren en la modernidad, allá donde la mayoría aplastante de teóricos de la ideología les asignan a éstas el papel central y a la estética uno, consecuentemente, marginal.

En efecto, la centralidad de lo jurídico-político en el discurso ideológico burgués es atestiguada tanto por la historia, que nos recuerda que las consignas de la avanzada burguesa hacia el poder son de índole específicamente jurídico-política, piénsese en conceptos como la igualdad, el sistema de derechos y deberes, el individuo, el Estado de derecho etc., como por el rol destacado que desempeña como blanco de las críticas de Marx. Es importante notar, como hace Poulantzas, que la ideología no es un bloque macizo de creencias que conformen una identidad unitaria (p. ej. la ideología burguesa), sino que convendría más bien hablar de diversas regiones de la misma “que se pueden caracterizar, por ejemplo, como ideología moral, jurídica y política, religiosa, económica, filosófica, estética, etc.”¹⁷⁴. Dentro de estas regiones, puede reconocerse una que tiene el predominio sobre las demás regiones, que pueden llevar a estas últimas a ser tan influenciadas por la primera hasta el punto de adoptar las nociones y las representaciones propias de aquella. Ahora bien, para Poulantzas el predomino en lo ideológico, dentro de la sociedad burguesa lo detenta la región político-jurídica, que no sólo se distingue de la ideología filosófica, moral y

¹⁷⁴ N. Poulantzas, *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, Siglo XII, México, 2007, p. 269.

religiosa, sino que hace que éstas tomen prestadas de la primera “nociones según las cuales [...] se piensan o que utilizan como *punto de referencia* para establecer los suyos”¹⁷⁵.

Esto podría llevarnos a reconocer que la conformación del concepto del artefacto estético moderno es un caso más de influencia de la región dominante de lo jurídico-político sobre una de las diversas regiones de lo ideológico sometidas a su predominio: en este sentido, el concepto mismo de autonomía como ley que se siente como propia delataría su origen jurídico además que moral, y el interés por encontrar leyes y normas del gusto respondería a la tónica general que informa toda la época. Este reconocimiento tampoco desacreditaría las razones para tratar de la estética como región de lo ideológico en la modernidad. La posible pérdida de aquella centralidad que parece asignarle Eagleton no debería, en todo caso, llevarnos a considerar su interés como residual, ya que la propia repartición de la ideología en regiones distintas (con la compleja relación de predominio que una de ellas puede adquirir para con las otras), no autoriza a desestimar la importancia de las regiones no dominantes de un conjunto ideológico, ya que todas ellas contribuyen a configurar el horizonte dentro del cual –y según el cual– cada uno vive su experiencia dentro de una sociedad y época dadas. Sin embargo, contra lo anterior cabe volver a analizar la función que le asigna a lo jurídico-político Poulantzas, para quien “si lo sagrado y la religión *enlazan*, la ideología jurídico-política, en un primer movimiento, separa, *desenlaza*”¹⁷⁶. Este primer movimiento que separa e individualiza, a la vez que libera, se completa por la fundación, en un mismo acto, por parte de la ideología jurídico-política, de la dimensión del Estado (de derecho) como el lugar propio del interés general y de esa universalidad peculiar que corresponde a la muchedumbre de individuos privados. Así las cosas, se mantiene en pie el problema de la capacidad de cohesión, en el nivel de la experiencia vivida, que esa universalidad abstracta puede ejercer, procediendo, además, del mismo principio responsable de la separación e individualización. Si el concepto de interés general y el de opinión pública apelan a la racionalidad como principio rector, entonces nos parece que cabe otorgarle un voto de confianza a la postulación que realiza Eagleton de lo estético como elemento cohesionador que busca cierto equilibrio entre razón y sentimiento.

La segunda razón reside en que Eagleton se esfuerza, a lo largo de toda su obra, por sortear los callejones sin salida a los que la adopción de una conceptualización mecanicista y reduccionista de la ideología se ven inexcusablemente abocados. Para ello, más que decantarse por una de las muchas propuestas teóricas al respecto, elige manejar una serie de distintos puntos de vista al fin de extraer de ellos las herramientas conceptuales útiles para dar cuenta de un fenómeno

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 271.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 273.

necesariamente complejo y que presenta múltiples facetas. Esta actitud teórica más abierta a ponderar los múltiples aspectos bajo los cuales puede considerarse el proceso ideológico permite dar cuenta de aspectos tales como la plasticidad de lo ideológico, resultado de una visión dinámica del mismo que las teorías usuales tienden a perder, y que es, a la vez, el resultado de la tensión siempre presente en las sociedades entre las distintas formaciones sociales y en el seno mismo de aquella que detenta del dominio y, como consecuencia, la posibilidad de cambio, tanto a nivel social como ideológico: ningún dominio ideológico es perfectamente logrado, ni lo es de una vez para siempre, lo que deja abierta la posibilidad teórica del cambio que, por el contrario, se presenta como una hipótesis contradictoria respecto a las formulaciones que consideran lo ideológico como el principal respaldo del poder vinculado esencialmente a la sola clase que lo detenta. Además, Eagleton, correctamente, relativiza el peso de lo ideológico en el apuntalamiento del poder dominante, que busca afianzarse y perpetuarse mediante otros recursos no directamente ideológicos, lo que restituye a la dinámica social una complejidad que se ve demasiado constreñida por los corsés teóricos de los críticos de la ideología tradicionales. Finalmente, y como resultado de lo anterior, Eagleton hace especialmente hincapié en el carácter ambivalente de muchas de las proposiciones ideológicas, lo que las hace aprovechables tanto como soporte del poder dominante, como para hacer de palanca en el intento de derrocarlo. Lo estético, por su peculiar fisonomía, se presenta como un caso modélico de dicha ambigüedad de lo ideológico.

En efecto, para Eagleton, es precisamente esa indeterminación subyacente la que permite que lo estético cobre tal relevancia y que se haga hincapié precisamente en su carácter supuestamente antifuncional para satisfacer las finalidades más dispares. “Una indeterminación –añade– que cabe imaginar por debajo de una variada gama de preocupaciones: la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras”¹⁷⁷; se trata de conceptos con los que la nueva clase media ha de enfrentarse a la hora de construir su hegemonía.

En este proceso, el arte, lejos de ser un mero pretexto, ofrece un modelo de autonomía a través del nuevo concepto de artefacto estético, que une la forma al contenido material, y que consigue un delicado y difícil equilibrio entre estas dos instancias, manteniéndose en un estado de inutilidad funcional que es garantía para su autonomía y conclusión en sí mismo. El artefacto estético, dicho con otras palabras, se presenta como el modelo para el nuevo individuo burgués, que aspira a encontrar su legitimación política reconciliando, de alguna extraña forma, el nivel abstracto del universalismo con su peculiaridad material y corpórea, sus sentimientos y pasiones.

¹⁷⁷ T. Eagleton, *La estética como ideología...* cit., p. 53

Ante un objetivo que se hace posible solo una vez conseguido un tan frágil equilibrio entre la ley y el sentimiento individual, entre la dimensión universal y la recalcitrante materia individual, Eagleton encuentra que lo estético coincide con lo político precisamente por compartir la cualidad de misterioso: “si el poder es una especie de acertijo, el misterio de lo estético, con su improbable legalidad sin ley, es su signo apropiado”¹⁷⁸. De esta manera, lo estético, con su apelación al sentimiento y a la individualidad, se convierte en el instrumento para conseguir la adhesión a una ley que no es ya externa e impuesta, sino que brota del individuo mismo que se da su propia ley (una ley que –por tanto– no es una ley, como recuerda retomando la conocida formulación estética kantiana), accediendo de esta forma al nivel de la comunidad y de la universalidad sin tener que abandonar por el camino su particularidad. Se trata, a todas luces, de un proyecto de hegemonía¹⁷⁹.

A este respecto, el crítico marxista recuerda que David Hume, en *La norma del gusto*, había afirmado que en el acto del gusto nos consideramos como hombres universales, procurando, en la medida de lo posible, poner entre paréntesis nuestra individualidad y nuestras circunstancias¹⁸⁰; algo que resuena también en la formulación kantiana que reza que el juicio de gusto posee una pretensión de universalidad, por lo que nuestras preferencias individuales son siempre trascendidas por la prefiguración de un consenso tendencialmente universal, lo que, entre otras cosas, a su vez garantiza el carácter de desinterés que para Kant distingue a esa clase de juicios.

Esta conocida formulación kantiana perseguía el equilibrio entre la individualidad del sujeto del juicio de gusto y la validez universal del mismo. Para conseguirlo, debía no sólo depurar el juicio estético de sus contenidos más pasionales, lo que lo mantendría demasiado anclado a las idiosincrasias de cada uno haciéndolo incomunicable, sino desvincular el juicio de la existencia misma del objeto, de todo asidero con su materialidad y con la posibilidad de que esta pudiera influir en nuestras preferencias, estimular nuestros sentidos, avivar nuestro posible interés por poseer un objeto fuente de placer.

Ya hemos observado en el capítulo anterior de qué manera esta formulación coincide con el proceso histórico de modelación de los cánones del gusto que ha sido propio de la modernidad, con la deslegitimación de lo popular y la exaltación de una actitud de contemplación que tiende a ser más distanciada que pasional, más contenida que vehemente, más refinada que gozosa. Sin embargo, es posible percibir un eco de la fórmula estética kantiana en la misma configuración que, en el ámbito de la política, caracterizará a los derechos burgueses. Estos, según son contemplados

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 110.

¹⁷⁹ *Cfr. ibidem*, p. 99.

¹⁸⁰ *Cfr. ibidem*, p. 95. Para la obra original, véase D. Hume, *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona, 1989, pp. 28 y ss.

en la conocida crítica que Marx ofrece en *La Cuestión Judía*, brindan un horizonte de emancipación humana vigente sólo en un nivel abstracto, que mantiene al hombre sin emanciparse realmente en su existencia material. Dicho con otras palabras, es la emancipación del hombre como *ciudadano*, lo que deja a ese mismo hombre bregando con los límites propios de su condición de jornalero, terrateniente, comerciante propia de su existencia individual, es decir, una emancipación que mantiene abierta una contradicción entre *ciudadano* y *burgués*¹⁸¹.

“El Estado político acabado –afirma Marx– es, por su esencia, la vida genérica del hombre por *oposición* a su vida material. Todas las premisas de esta vida egoísta permanecen *al margen* de la esfera del Estado, en la *sociedad burguesa*, pero como propiedades de ésta”¹⁸². Marx no dejará de subrayar cómo esta oposición entre vida genérica y vida material, lejos de suprimir esta última o reconducirla por completo a la elevación propia del nivel político, la presupone y la reafirma a la vez que la limita. Es, de alguna manera, y gracias a una misma operación, su transcendencia y su sanción.

A lo mejor no es demasiado atrevido establecer un paralelo con las circunstancias propias de la estética, por añadidura la de una época correspondiente a los años en que Marx redacta sus textos. Ambos procesos históricos, la emancipación política burguesa y el relevante papel que cobra la estética son, al fin y al cabo, dos caras de la modernidad, de una misma modernidad que despunta cargada de características heterogéneas y de íntimas contradicciones.

Así, podríamos decir que la perfección de lo estético, o bien el juicio de gusto tal y como lo formula Kant (pero esto vale también para una serie de formulaciones sucesivas, en la medida en que mantienen el desinterés como característica axial de lo estético y la *contemplación* y la *universalidad del juicio* siguen siendo sus correlatos) le permiten al sujeto un disfrute contemplativo del artefacto estético universalmente comunicable, lo que se produce al precio de trascender la materialidad de su relación con ese artefacto e incluso su propia materialidad en cuanto sujeto. Se le pide, es decir, que haga abstracción de aquellas propiedades del objeto que puedan producir un placer o agrado individual, y a la vez de aquellos deseos o intereses que como sujeto pueda proyectar sobre el objeto o lleguen a interferir en la auténtica relación estética con el mismo.

¹⁸¹ Cfr. K. Marx, «Sobre la Cuestión Judía», en B. Bauer – K. Marx, *La Cuestión Judía*, estudio introductorio de Reyes Mate, Anthropos, Barcelona, 2009.

¹⁸² *Ibíd.*, pp. 136-137.

2.1.1. El citoyen y el artista, dos figuras contradictorias de lo moderno

La contradicción que Marx subraya en el plano político entre *citoyen* y *bourgeois* tiene una evidente correspondencia con la que se produce entre el artista (o el hombre de gusto) y el burgués, entre la obra de arte y el producto común.

Eagleton considera que no sólo tenemos la posibilidad de establecer un paralelo entre el concepto moderno de arte y los valores burgueses, sino que es posible afirmar que el primero es funcional al establecimiento de los segundos: “la idea de autonomía –la idea de un modo de ser que se autorregula y autodetermina por completo– brinda a la clase media justo el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales”¹⁸³. Esto concuerda con la idea de Marx de que el universalismo burgués es precisamente la legitimación ideológica (y jurídica, por añadidura) que la burguesía necesita para regresar, con más garantías, a la libertad de sus actividades particulares.

En este sentido, como vimos, el papel ideológico de lo estético integraría el papel ideológico de los principios político-ideológicos que se suelen considerar como dominantes en la época moderna –el ámbito de lo jurídico-político–. De alguna manera, cabría afirmar que lo estético no sólo compite con la predominancia de lo político que la mayoría de los analistas considera como el eje ideológico de la modernidad, sino que, además, se convierte en el elemento sobre el que lo político-institucional se basa para afianzarse y conjurar el peligro de quedarse demasiado abstraído y separado de la representación vivida de las exigencias de la nueva sociedad en vías de edificación.

Si volvemos a las palabras de Marx, podemos ver todo ello en su máxima claridad: “la vida política se declara como un simple *medio* cuyo fin es la vida de la sociedad burguesa”¹⁸⁴. Si la vida política, la dimensión social abstracta es medio e instrumento, hay que inferir de ello que la vida auténtica y real es la de las operaciones económicas burguesas, dominadas por el egoísmo y la utilidad, por un interés individual al que se ponen límites sólo en la medida en que éste no debe desenfrenarse hasta el punto en que pueda conducir a quebrantar aquella dimensión social que garantiza su fecundo despliegue. El hombre burgués es así, un hombre dividido:

Allí donde el Estado político ha alcanzado su verdadero desarrollo, el hombre lleva, no sólo en el pensamiento, en la conciencia, sino en la *realidad*, en la *vida*, una doble vida, celestial y terrenal, la vida en la *comunidad política*, en la que se considera como *ser comunitario*, y la vida en la *sociedad*

¹⁸³ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 60.

¹⁸⁴ K. Marx, «Sobre la Cuestión Judía», cit., p. 151.

burguesa, en la que actúa como *particular*; considera a los otros hombres como medios, se degrada a sí mismo como medio y se convierte en juguete de poderes extraños¹⁸⁵.

Del mismo modo, sin embargo, son hombres divididos el hombre de cultura y el artista de la época moderna, oficiantes de un nuevo culto a la autonomía de la cultura y de lo estético que, sin embargo, se ven obligados a permanecer constantemente ojo avizor para señalar los peligros de la mercantilización de la una y de lo otro. No por casualidad, el arte es conceptualizado como elemento de elevación, en primer lugar, respecto a las mezquindades de la cotidianidad terrestre y prosaica, casi aludiendo, por oposición a esta última, a un cielo análogo al que menciona Marx en el párrafo que acabamos de citar.

Ahora bien, no se trata de ir tan lejos como para citar a Clive Bell, quien, en la obra *Art*, diferencia entre un pseudo arte que conserva todavía algún calor humano y las “*frías, blancas colinas del arte auténtico*”¹⁸⁶; será suficiente recordar la consabida oposición entre, por un lado, la elevada dimensión de la cultura y el arte, con su desinterés, su valor en sí mismo, su carácter espiritual y autotélico, y, por otro, el mundo del interés burgués, la vacuidad espiritual –realidad concreta, pero al fin rodeada de pudores– del comercio.

Y si, para Marx, “La emancipación política fue al mismo tiempo la emancipación de la sociedad burguesa con respecto a la política, su emancipación de la apariencia misma de un contenido general”¹⁸⁷, lo que deriva de la disolución de la sociedad anterior, entonces tal vez la

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 137.

¹⁸⁶ Clive Bell, *ob. cit.*, p. 33. En el párrafo que contiene el pasaje citado, Clive Bell ensalza la austeridad de la forma artística versus la búsqueda de emociones en el arte. Naturalmente Bell, en su defensa del modernismo y del arte formal, aboga por el depurado placer que brinda la forma significativa, un placer que podríamos definir “intelectual”, contra el placer inferior que nos deparan las emociones propiamente humanas que tantas veces apreciamos –equivocándonos– en el arte; algo que, nos confiesa Bell, muchas veces a él mismo le ha ocurrido, al detenerse, en una música, en los sonidos que representaban el canto de un pájaro, el llanto de un niño, etc., salvo añadir, tras la confesión: “*I know very well what has happened. I have been using art as a means to the emotions of life and reading into it the ideas of life. I have been cutting blocks with a razor. I have tumbled from the superb peaks of aesthetic exaltation to the snug foothills of warm humanity. It is a jolly country. No one need be ashamed of enjoying himself there. Only no one who has ever been on the heights can help feeling a little crestfallen in the cosy valleys. And let no one imagine, because he has made merry in the warm tith and quaint nooks of romance, that he can even guess at the austere and thrilling raptures of those who have climbed the cold, white peaks of art*” (*Ibíd.*, pp. 33-34). También en el modelo de experiencia estética descrito por Bell, por lo tanto, nos encontramos ante el intento de conseguir un equilibrio entre la particularidad y la universalidad, al que se llega a costa de reducir la primera a la individualidad y particularidad del sujeto que puede tener la experiencia estética (depurándola de sus cualidades más materiales, populares e idiosincrásicas: las emociones humanas y cotidianas) por un lado; y reconociendo en las propiedades del objeto realmente artístico (la forma significativa) la otra. Nos parece plausible inferir que el hincapié que hace Bell en lo desviadoras que pueden ser las emociones “cotidianas” en nuestra relación con el arte y eh hecho de que señala como auténtico arte algo colocado en las frías y enrarecidas alturas de la experiencia formal (algo bastante lejos de lo material), se mantiene en el mismo cauce de la separación entre existencia material y verdadera y abstracción cultural y artística de la que venimos discurriendo. Para otras consideraciones en torno a la postura de Bell, puede verse N. Warburton, *ob. cit.*, p. 10 y también D. Dutton, *ob. cit.*, pp. 303-304.

¹⁸⁷ K. Marx, «Sobre la Cuestión Judía», *cit.*, p. 153

separación del arte de sus antiguas funciones culturales, es decir, su emancipación moderna, redundando en la separación del arte y la vida cotidiana.

Esta afirmación puede sonar algo contradictoria, si reparamos en la conocida identificación moderna entre arte y vida. Desde luego, el arte se eleva por encima de lo cotidiano; esta separación y elevación otorgan al arte, por un lado, la tarea de señalar y representar la vida verdadera, es decir la auténticamente merecedora, pero, por otro lado, la postulan como una abstracción y, una vez disueltos sus vínculos con el culto, la presentan como una suerte de principio regulativo, en contraste y en oposición con el cual la actividad utilitaria y egoísta de la vida cotidiana se postula a la vez que se rebaja en la escala de valores.

En la modernidad política, añade Marx, “el hombre, en cuanto miembro de la sociedad burguesa, es considerado como el hombre *propriamente* tal [...], por ser el hombre en su *inmediata* existencia sensible e individual, mientras que el hombre *político* sólo es el hombre abstraído, artificial, el hombre como una persona *alegórica, moral*”¹⁸⁸; pero en la modernidad cultural ese hombre alegórico, abstracto, artificial, es el artista, que produce un mundo caracterizado por la irrealidad y la ficcionalidad que, si bien cargadas de espiritualidad, no consiguen llevar ventaja en la pugna librada contra un mundo real que queda fuera del marco de la pintura, al margen del escenario, demasiado ensordecido por el trajín de la calle moderna para dejarse arrebatar realmente por el delicado sonido de la música del concierto.

Si bien desautorizada culturalmente, la actividad ordinaria es a la vez presupuesta como vida real, el modelo del arte que a ella se contrapone con su carga de valor, que se yergue como modelo de vida al que anhelar, no deja de ser un modelo abstracto. La lucha del artista moderno contra el filisteísmo burgués no consigue deshacerse de su enemigo jurado que, por el contrario, amenaza en ocasiones con prevalecer¹⁸⁹, pero a la vez que no consigue aniquilarlo porque no puede, nos muestra que una figura y otra se implican mutuamente.

Anhelar el modelo de existencia señalado por el arte termina por convertirse en resorte y justificación espiritual para sobrellevar la esterilidad espiritual de las operaciones prácticas. No por casualidad, con la estética moderna, se abandona el concepto de belleza y se pone en el centro del arte el de creatividad, imaginación, ficcionalidad. El mundo del arte ejerce su llamamiento justamente a partir de la irrealidad, sin poder, no obstante, arrancarnos del todo del recinto de

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁸⁹ Pero lo estético, al ser “compensación espiritual para la mercantilización de la cultura”, como recuerda Eagleton, actúa de una manera dialéctica, oponiéndose a su antítesis para superarla, así, cuando el artista, merced a la acción arrolladora del mercado que no admite ningún resquicio fuera de su alcance, “es rebajado a pequeño productor de mercancías [...] reclamará el papel trascendental de genio”: T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 125.

nuestra existencia prosaica, aunque, con todo, nos brinda el contenido espiritual necesario para sostenerla, representando, para la cultura moderna, el día de domingo necesario para regresar reconfortados a una realidad huérfana de contenido espiritual propio¹⁹⁰.

La misma sociedad que genera el culto al arte y a su autonomía genera, asimismo, incansablemente, su contrario, la actividad comercial burguesa y la mercancía. Cabe preguntarse, a este respecto, si el filisteísmo burgués prospera no obstante el marco ideológico contrario, que apunta en la dirección de la elevación estética o si, inversamente, progresa de alguna manera extraña y desde luego indirecta *merced a* tal marco ideológico¹⁹¹.

La contradicción que acabamos de señalar es la que media entre arte y vida. Ramón del Castillo y Germán Cano, en el texto que presentan como introducción a la obra de Eagleton a la que venimos haciendo referencia en estas páginas, señalan que éste va en busca de los orígenes del protagonismo de la estética en la modernidad hasta llegar al momento en que esa “se constituye como resistencia a la política en nombre de algo más noble de la política, algo con un aura más resplandeciente: la vida como obra de arte”¹⁹². Se trata del mismo aspecto que José Luis Pardo pone de relieve, aunque con una referencia temporal absolutamente distinta, al intentar esclarecer *por qué* la estética, especialmente en los últimos veinte años, parece llevar un camino imparable hacia el éxito en el debate público allí donde otras disciplinas filosóficas, antaño más sólidas, sobreviven en posiciones marginales y sufren cierto desprestigio. La respuesta es que la estética aún hoy, y tal vez con más eficacia, sigue satisfaciendo demandas que anteriormente eran dirigidas a la política, encomendadas a las luchas sociales; es, para simplificar, ese dominio de la sensibilidad que colma el vacío dejado por el abandono de las conflictuales cuestiones de la economía política y de los conflictos locales y mundiales, todos ellos anteriormente materia para la racionalidad del entendimiento, que no puede seguir empleándose so pena de tener que reconocer la vigencia de tales conflictos, la necesidad de las luchas sociales, la existencia –otro reconocimiento desagradable para nuestra época– de cuestiones “inexcusablemente políticas”. Por ello, Pardo sintetiza la posición de Eagleton recordando que «la estética se ha convertido en la ideología de una época que presume de no tener ninguna, en el sustituto de la política para unas sociedades desencantadas de la política y que aspiran a poder pasar sin ella, en el “último bastión” en el que se refugia la ilusión de una dominación que, siendo más completa y asfixiante que nunca,

¹⁹⁰ En este sentido, el arte representaría un modelo alternativo ideológicamente funcional a sostener y sobrellevar (tal como el descanso sirve para reponer energías en vista de volver eficientemente al trabajo) la *verdadera* dimensión que vertebra la modernidad: la actividad económica.

¹⁹¹ La llamada cultura de masas y su imparable difusión dan lugar a una doble situación: por un lado, se puede considerar que estos fenómenos son el testimonio del cese de esa dialéctica entre cultura elevada y mercado, por claudicación de la primera. Por otro lado, sin embargo, las críticas a dicha cultura de masas en nombre del arte elevado son una muestra de la permanencia del referido esquema dialéctico.

¹⁹² T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 38.

tiene la misma necesidad que siempre de ocultarse a sí misma y a los demás su carácter de dominación»¹⁹³.

Lo que correctamente Pardo señala como el final de un proceso, o bien, si queremos, la permanencia de una función que la estética adquiere en la época moderna y que se afianza progresivamente y llega a maduración en la época actual, no es tratado tan certeramente en la síntesis de Cano y del Castillo, que colocan esa respuesta estética a la política en el punto originario del proceso, por lo menos si dirigimos la mirada al texto de Eagleton que, al hablar de ese momento inicial, en que la estética despunta, reza: «La distinción que impone inicialmente el término “estético” a mediados del siglo XVIII no es la que diferencia entre “arte” y “vida”, sino la que existe entre lo material y lo inmaterial: entre las cosas y los pensamientos, las sensaciones y las ideas, lo ligado a nuestra vida productiva en oposición a aquello que lleva una oscura existencia en zonas recónditas de la mente»¹⁹⁴. Ahora bien, la resplandeciente aura de la vida como obra de arte implica necesariamente una separación y diferenciación entre arte y vida, en que el primero se connota de aquel valor y poder seductor del que carecería la segunda. Sólo dentro de este esquema puede descollar la brillantez del proyecto de fusionar arte y vida, o de moldear la vida como una obra de arte, que no es otra cosa que señalar la necesidad de trascender la miseria de la vida para elevarse a las bendiciones que el arte nos tiene reservadas. Esto tiene como correlación el que se haya desarrollado una visión crítica de la vida real moderna que, merced a la prosaicidad y a la materialidad sin alma de sus condiciones sociales y económicas, carece de todo poder seductor.

La lectura del fragmento de Eagleton que acabamos de citar parece ubicar tal sensibilidad en un momento posterior al origen de la estética, ya que el autor hace referencia precisamente a la materialidad y a lo corpóreo que la estética de alguna manera recuperaría y salvaría en un momento en que domina la abstracción. Es posible proponer dos claves de lectura para ello: la primera es que esta defensa y recuperación de lo material, de las cosas, sensaciones y todo aquello que esté ligado a la vida productiva es una operación preliminar necesaria para una clase que despunta precisamente desde *abajo*, no bien en el sentido de la sumisión, sino porque ahonda sus raíces

¹⁹³ J. L. Pardo, *Estética de lo peor*, cit., pp. 102-103.

¹⁹⁴ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 65.

precisamente en la materialidad del comercio, de la pequeña producción, del dinamismo inédito del nivel económico, y tiene que vérselas con un poder cuya legitimación procede de *arriba* (piénsese en la derivación de Dios del poder y de las articuladas reflexiones filosóficas justificadoras del orden social), de una estratificación de ideas, conceptos y pensamientos que legitiman una construcción social que ha de resquebrajarse necesariamente para dar espacio a la emergente burguesía. En esta óptica, la defensa y promoción de lo material y corpóreo es precondition para conseguir ese difícil equilibrio dialéctico que la modernidad buscará entre lo particular y lo universal precisamente a través del concepto de lo estético. Algo irrealizable si el polo de lo material hubiera quedado en la sombra del desprestigio y la insignificancia.

La segunda clave de lectura es que, al secularizarse la sociedad entera, a la fuerza lo terrenal, mundano y corporal ha de adquirir importancia, y el hecho de que esta operación le sea encomendada a la estética sugiere tal vez que, si el hombre consigue renunciar a la trascendencia, sigue, sin embargo, necesitando algo que llene la inmanencia de maravilla, de espiritualidad y seducción. Así, conforme este proceso se pone en marcha, la belleza va pasando de ser encarnada en el modelo de creación divino a la naturaleza y de allí a ser una posibilidad en manos del artista y de sus facultades creadoras. El hecho de que se afirme, como hemos hecho, que la emergencia de la estética como disciplina coincide, de manera curiosa y casi paradójica, con el abandono, dentro de la teoría estética, de la propia belleza, a favor del nuevo valor de la creatividad humana, nos parece que de alguna manera confirma la hipótesis que acabamos de formular. El pensamiento de una época secularizada necesita lo estético para compensar sus rigores o bien, como afirma Pardo: “La razón ilustrada encargó al arte, en el sentido más lato del término, la labor de *guardar el secreto de la imaginación humana* cuyos mecanismos pasan desapercibidos a la conciencia”¹⁹⁵.

Sea como fuere, aunque Cano y del Castillo interpretan el gran auge de la estética como una “resistencia a la política en nombre de algo más noble que la política” que fundaría la modernidad, mientras que más correctamente Pardo subraya el carácter de estricta actualidad de esta “estetización de la política” como la última argucia del poder tras el derrumbe de los grandes proyectos políticos revolucionarios, es necesario subrayar que, en la visión de Eagleton, el hecho de que la estética se encargue de custodiar el ámbito de la sensibilidad tiene una clara relación con las exigencias políticas de la nueva clase emergente.

Esto nos lleva a afrontar algunas consideraciones, a saber: si existe una correspondencia como la que hemos intentado entrever entre la producción conceptual moderna en el plano político y moral y la que se da en el campo cultural y artístico, entonces deberíamos imaginar que postular

¹⁹⁵ J. L. Pardo, *Estética de lo peor*, cit., p. 103.

la autonomía del arte, proclamar el arte como fin en sí mismo, es lo mismo que postular el hombre como fin en sí mismo. Si a esta última formulación, sin embargo, se le puede reprochar la contradicción histórica y material que la crítica de los derechos burgueses ha desvelado, entonces un reproche análogo iría dirigido contra la teoría del arte moderno y la misma conformación del concepto de lo estético.

Por tanto, si aquel hombre que es fin en sí mismo en el nivel de las declaraciones de los derechos del hombre y del ciudadano es, por el contrario, medio e instrumento en la sociedad¹⁹⁶, entonces también ha de ponerse en entredicho la real y concreta autonomía del arte, pese al énfasis con que la modernidad la proclama y consagra como tal. Lo hemos visto a la hora de pasar revista a la condición social del artista, pero podemos observarlo también al nivel del concepto mismo de autonomía, en la medida en que éste desempeña una función ideológica como la que estamos señalando, en una nueva sociedad en que se habían tenido que derrumbar aquellas referencias que en el antiguo régimen habían “organizado su vida social como un todo”¹⁹⁷.

Y ya que la religión había sido definida, en su función social, “la teoría general de este mundo, su compendio enciclopédico, su lógica en forma popular, su pundonor espiritualista, su entusiasmo, su sanción moral, su solemne complemento, su razón general de consolación y justificación”¹⁹⁸, entonces también la llamada religión del arte debería merecer el célebre rótulo de *suspiro de la sociedad burguesa y espíritu de una situación sin espíritu*.

En efecto, en su *La estética como ideología*, Terry Eagleton arranca precisamente del hecho de que el arte en la modernidad y, en general, lo estético, se encargarían de tomar el relevo precisamente de la función que otrora desempeñara la religión en las sociedades pre-capitalistas, ya que lo estético es precisamente “el modo de la trascendencia religiosa en una era racionalista” y además la estratagema a través de la cual puede ponerse a salvo esa trascendencia, “un sentido del significado y la armonía trascendentes, así como de la centralidad del sujeto humano” que, de otro modo “no pueden resistir ya la fuerza crítica del racionalismo burgués, y por eso deben ser

¹⁹⁶ Marshall Berman, en la obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, nos ofrece un ejemplo de emancipación “formal” en la época moderna, así como del hecho de que los efectos de esos procesos son, en el nivel de la materialidad concreta de la existencia social, a menudo contrarios a lo que las declaraciones oficiales pregonan. Esto es cuanto relata con referencia a la emancipación de los siervos en la Rusia del *czar*: “decisivo es el edicto de Alejandro II del 19 de febrero de 1861 emancipando a los siervos. [...] Pero el decreto de emancipación produjo frutos amargos. Muy rápidamente se observó que los campesinos seguían encadenados a sus señores, recibían todavía menos tierras de las que tenían asignadas antes, contraían toda una nueva red de obligaciones hacia las comunas de sus pueblos y que de hecho su liberación era sólo nominal. [...] Eran muchos los rusos que habían esperado fervientemente que la emancipación anunciara una época de fraternidad y regeneración social e hiciera de Rusia el faro del mundo moderno; lo que obtuvieron, en cambio, fue una sociedad de castas modificada, pero básicamente intactas”. M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*, Siglo XII, Buenos Aires, 1989, p. 218.

¹⁹⁷ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 77.

¹⁹⁸ K. Marx, *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* [1844], Ed. Del Signo, Buenos Aires, 2005, p. 50.

preservadas bajo una forma vacía de contenido e indeterminada, más como estructuras del sentir que como sistemas doctrinales”¹⁹⁹.

La modernidad, a nivel social, derriba todos los viejos vínculos sentimentales que unían a los miembros de la sociedad, despojándolos de todo adorno espiritual hasta dejar como único nexo el interés desnudo entre individuos aislados, pero actúa con el mismo método en el nivel del saber y de la producción de ideas, cada vez más caracterizados por su “naturaleza técnica y progresivamente abstracta”, razón por la cual “el arte siguió apareciendo para hablar de lo humano y lo concreto, brindándonos un agradecido respiro de los alienantes rigores de otros discursos más especializados y ofreciendo, en el corazón mismo de esta gran explosión y división del conocimiento, un mundo en común residual”²⁰⁰.

Esto significa que en la disolución de todos los valores anteriores y ante el vacío que queda tras el derrocamiento de aquella totalidad que anteriormente le otorgaba sentido y orientación a la existencia colectiva e individual, la nueva clase que emerge ha de ir en busca de nuevos instrumentos que en el seno de sus propios intereses no encontraría para garantizar esa cohesión que necesita. Más precisamente, va en busca de la posibilidad de que se produzca lo que Gramsci definiría una “conexión sentimental” entre las ideas que produce y la sociedad²⁰¹.

2.2. *El carácter ambivalente de la ideología (estética)*

La tesis sostenida por Eagleton pertenece a una tradición representada por una larga trayectoria de críticos marxistas (en su mayoría) y, posteriormente, de la cultura, según los cuales lo estético y la producción cultural son una forma de mistificación al servicio de un sistema de dominación, el artificio ornamental que disimula y encubre la desigualdad, la explotación, el horror

¹⁹⁹ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., pp. 147-148. El término “estructuras del sentir” es un concepto de fundamental importancia en la reflexión de Raymond Williams, sobre lo que volveremos más adelante.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 51.

²⁰¹ Para el concepto de *conexión sentimental*, véanse A. Gramsci, *Cuaderno 4* (XIII), p. 65, en A. Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2, Ediciones Era, México, 1981, p. 164 y *Cuaderno 11* (XVIII), pp. 77-77 bis, en A. Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo 4, Ediciones Era, México, 1986, pp. 346-347. Ahí, Gramsci afronta el tema de la relación entre intelectuales y pueblo, y de la necesaria conexión entre el “saber” de los primeros con los sentimientos de este último. El tema central es, sin embargo, que el saber, si no quiere quedarse confinado en mera elucubración pedante, o en una abstracción desvinculada del proceso histórico real, no puede darse “sin comprender y especialmente sin sentir y ser apasionado (no sólo del saber en sí, sino por el objeto del saber)”: A. Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo 4, p. 347. Como podrá apreciarse, detrás de esta fórmula de Gramsci, emerge el vínculo entre racionalidad y sentimiento, abstracción y materialidad corpórea (el amor *por el objeto* del saber) que está en el corazón de lo estético.

según los casos, o estas tres cosas y otras a la vez. Una línea de pensamiento que se puede hacer remontar, por lo menos, a la famosa tríada de los filósofos de la sospecha.

Esta tradición crítica ha ejercido una amplia influencia a la vez que se ha convertido en el blanco de muchas censuras. En parte, ello se debe a una dificultad intrínseca del manejo del concepto de ideología que, en unas ocasiones tiende a extenderse indefinidamente hasta coincidir con la cultura o la producción de signos, con lo que se convierte en una herramienta inútil para la crítica: si todo es ideología, entonces nada lo es especialmente –y, por otro lado, es ideológico también el discurso crítico sobre la ideología–; el hecho de que un concepto tan amplio pueda aprovecharse para la proliferación de críticas ideológicas de cualquier cosa, finalmente, parece un flaco consuelo y un fenómeno hasta algo censurable. En otras ocasiones, el concepto de ideología tiende a emplearse en una versión más restringida, a saber: la de la falacia epistemológica con funciones de apuntalamiento de una clase dominante. En este caso, se mantiene la valoración peyorativa del concepto de ideología.

Sin embargo, también esta versión restringida presenta el defecto de no dar suficientemente cuenta de instancias ideológicas no vinculadas con un poder realizado, sino proyectadas hacia un estado de cosas deseado o perseguido; además pasa por alto aquellas proposiciones ideológicas no falsas, pero empleadas ideológicamente para efectos igualmente manipuladores (por lo que su carácter verídico tendría un efecto de refuerzo del efecto de las mismas, al servicio de una comunicación distorsionada). Noël Carroll ha afrontado estas problemáticas²⁰² proponiendo un concepto de ideología que, en sus intenciones, debería sortear los defectos aludidos: “una proposición x es ideológica sólo si x es falsa o epistemológicamente defectuosa y (...) un concepto, categoría o esquema conceptual z es ideológico sólo si z no se adecúa a los fenómenos (es inadecuado, distorsionador, oscurecedor o epistemológicamente defectuoso)”²⁰³. Como se puede observar, se trata de un concepto que, al ser menos ambicioso, pretende ser, en cambio, más viable: la referencia a *proposiciones ideológicas* se debe a la exigencia de no vincular la ideología únicamente a sistemas estructurados de creencias y la introducción del carácter epistemológicamente defectuoso al lado de la falsedad permite incluir aserciones verdaderas empleadas dentro de esquemas comunicativos “fraudulentos”. Además, Carroll trata deshacer el nexo entre la ideología y el concepto de clase dominante y hasta, en general, con los “fenómenos de clase”, proponiendo fijar la atención en el hecho de estar “al servicio de una forma de dominación social” que “no tiene porqué asociarse con la clase social dominante, ni con clase

²⁰² Cfr. N. Carroll, ob. cit., pp. 306-325.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 315.

alguna”²⁰⁴. Esta propuesta, que se aplica al concepto general de ideología, responde a la necesidad de poder discriminar aquellos aspectos “auténticamente ideológicos”, en el sentido peyorativo aludido, de otros que no lo son, y que no podrían apreciarse aplicando conceptos demasiado amplios de ideología, especialmente con miras al análisis del arte de masas que Carroll lleva a cabo, y en el cual se empeña a demostrar que incluso en los productos de la cultura masiva hay elementos que en cambio deberían ser considerados progresistas y contrarios al refuerzo de la dominación social.

El aspecto de la vinculación de la ideología con la clase es precisamente uno de los elementos esenciales en que hacen hincapié otras críticas de carácter más decidido arrojadas contra los críticos de la ideología, y en especial contra cuantos consideran ideológico el concepto del interés desinteresado en tanto producto especial de la ideología burguesa. Tomaremos, como ejemplo de esta corriente, la postura de Roger Scruton. El filósofo inglés empieza precisamente por preguntarse por qué deberíamos preocuparnos del concepto de ideología cuando «el concepto marxista de la “burguesía” como clase económica ha saltado por los aires»²⁰⁵, sin embargo, el punto esencial de su crítica es el hecho de que, si un concepto cualquiera es definido como ideológico, esto significa cuestionar su objetividad; de ello, Scruton hace derivar que no podríamos hablar de la existencia del concepto sin que ello significara, en lo relativo a la estética, negar que el juicio de gusto tenga fundamento filosófico²⁰⁶. En cambio, en distintas épocas, según Scruton, ha habido distinción entre medios y fines y, por tanto, cierto concepto de la autonomía estética, lo que debería descalificar las pretensiones de los críticos de la ideología de tachar como ideológicos conceptos tales como el del desinterés. En efecto, la crítica de Scruton se basa en una simplificación extrema del concepto de ideología, que no implica la no existencia del fenómeno, sino que, más bien, a partir de esta existencia, que es precisamente el objeto de la crítica ideológica, se centra en descubrir y poner de manifiesto ciertas conexiones con exigencias e intereses históricos y sociales que quedan normalmente en la sombra a la hora de hablar de “universales”. Ya que Scruton propone trasladar a los propios críticos de la ideología el peso de la prueba de la inexistencia de ciertos conceptos y actitudes, desafiándolos a “describir una alternativa no burguesa en que la actitud estética sea redundante y en que la gente ya no necesite encontrar un consuelo en la contemplación de la belleza”²⁰⁷, podría objetársele que ya en Marx es evidente la referencia al pleno desarrollo de las potencialidades humanas como un objetivo a perseguir (cuya existencia, por tanto, es postulada, ya sea como finalidad alcanzable), en que se ha de incluir el

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 312.

²⁰⁵ R. Scruton, *La belleza. Una breve introducción*, Elba, Barcelona, 2017, p. 80.

²⁰⁶ *Cfr. ibíd.*, p. 81.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 82.

disfrute estético, y una clara referencia a una naturaleza humana que ha de desplegarse más allá de sus limitaciones históricas.

Lo que hay que afirmar, por tanto, contrariamente a Scruton, es que la crítica de la estética como ideología no pretende demostrar la inexistencia de los conceptos asociados a la estética, sino, más bien, su peculiar empleo y, si cabe, su enfatización y canonización según exigencias estrechamente vinculadas con la tesitura histórico social del momento de la conformación de la disciplina: tras estos intentos, en efecto, permanece un concepto de la libertad y la autonomía humana (conceptos que Scruton defiende), por más que puedan enfocar la libertad humana y el concepto de autonomía forjados en la modernidad como conceptos limitados a un preciso modelo de individuo, el burgués. El objetivo no es, por tanto, echar abajo el concepto y deshacerse del mismo sin contemplaciones, sino, más bien, someter a crítica su forma históricamente limitada para el concepto mismo pueda afirmarse más allá de las referidas limitaciones.

Un ejemplo de esta postura es la posición de Christoph Menke en lo relativo al juicio estético, que se compone, para él, de dos planos: por un lado es una “categoría estética” en tanto que apela a la capacidad de interpretar y evaluar, “sin guía de la tradición, pero también sin guía de un método definido de manera general, incluso sin guía de algo ya [...] prescrito”²⁰⁸, siendo así una capacidad estética que cualquiera es capaz de desarrollar; por otro lado, el gusto es una “categoría social” (conectada con la conformación de un concepto del “buen gusto”) que se convierte en una exigencia fundamental a partir de la modernidad. El desarrollo de la facultad de ejercer el gusto es cuestión de aprendizaje de criterios normativos y definidores del gusto, con lo que Menke asimila el sujeto estético al sujeto disciplinario; la diferencia estriba en que el sujeto estético ha interiorizado tanto la normatividad estética que no percibe ya la procedencia heterónoma de la misma, eso es, obra como si fuera un sujeto completamente autónomo. Esta disciplina que se aplica a una facultad natural vuelve a percibirse, a través de un proceso eminentemente ideológico, como parte de esa naturaleza originaria. Cuando el sujeto ejerce su gusto estético, lo hace “de modo tal que cualquier diferencia entre lo que es, desde sí mismo, y lo que la norma social quiere de él parezca completamente erradicada”²⁰⁹, por esto el sujeto estético del gusto se convierte en un modelo ideológico para la burguesía: encarna esa autonomía perfecta que la modernidad burguesa postula como su teleología más auténtica. Sin embargo, como podemos notar, este reconocimiento, no implica, como pretendería Scruton, que el gusto y el juicio

²⁰⁸ C. Menke, *La fuerza del arte*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2017, pp. 149-150.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 152.

estético pierdan todo fundamento, sino tan solo (lo que, por otro lado, no es poco) reconocer el sesgo histórico que imprime su propio sello sobre ciertas disposiciones “universales”.

Precisamente por estas razones, es decir, para poder reconocer las conexiones existentes entre modelos de gusto y de experiencia estética que son el resultado de precisas conformaciones sociales que se han “universalizado” ideológicamente y la base antropológica en que estas operaciones culturales han tenido necesariamente que descansar para tener éxito, estamos desarrollando una “lectura muy de cerca” de la obra de Terry Eagleton, ya que el concepto de ideología que Eagleton asocia a la estética no es, de ninguna manera, tan reduccionista como la tajante crítica de Scruton quisiera dar a entender y su postura nos permite justificar una serie de aspectos cruciales, a saber: la ambivalencia de lo estético, por lo que este puede ser tanto un elemento de dominación como un resorte de emancipación, y la idea de que lo ideológico no basta, por sí sólo, a garantizar su propia eficacia si no responde a exigencias realmente existentes. Esto debería ser suficiente para considerar que lo ideológico, por más que suela presentarse bajo la forma de la naturalización, universalización etc., no implica que no pueda hablarse de disposiciones, o más bien, exigencias universales más profundas en que lo primero se apoya para lograr sus finalidades.

En efecto, Eagleton rechaza las simplificaciones demasiado burdas que esa misma tradición crítica, contra la que arremetía Scruton, ha producido: hay que desconfiar, nos dice, de aquel “moralismo de izquierdas” que desautoriza con demasiada superficialidad cualquier elemento de procedencia burguesa²¹⁰. Desde un punto de vista auténticamente materialista, por el contrario, la función de servicio a la dominación esconde una cara oculta que representa una posibilidad emancipadora. A lo largo de toda su obra, Eagleton pone de relieve una y otra vez el carácter ambivalente del concepto de lo estético y, de este modo, no deja de hacer hincapié en las posibilidades de que esa fundamentación en lo sensible que la estética brinda como elemento esencial para que la burguesía pueda legitimar su posición real o anhelada en la nueva sociedad, pueda, asimismo, escapársele de las manos y amenazar con subvertir sus propios cimientos. Si el liberalismo emplea la estética y el arte como una herramienta para corroborar su poder y penetrar más efectivamente en el corazón de los individuos, hay que reconocer, a la vez, que esa herramienta es un cuchillo de doble filo, cuyo empleo puede resultar perjudicial incluso para quien lo empuñe.

De un lado, el objeto estético, que se convierte en modelo para una nueva subjetividad, muestra la íntima conexión entre las partes materiales que lo componen y se armonizan en un todo,

²¹⁰ Cfr. T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 59.

sin que esta obediencia del objeto a la ley de la totalidad aniquile el carácter autónomo de los elementos por los que está compuesto. Esa ley de la totalidad, si queremos ser más precisos, no sólo es respetuosa de la autonomía de las distintas partes materiales, sino que cada una de éstas, en su autonomía, «encarna “la ley” de la totalidad [... de manera que] toda particularidad estética, en el mismo acto de determinarse a sí misma, regula y se regula por todas las demás particularidades autodeterminadas»²¹¹. No se trata, por lo tanto, de una opresora ley externa, ni de una abstracción demasiado distante para ser eficaz, sino de una ley inscrita en cada particularidad, la exacta fórmula y casi la imagen etimológica de la *autonomía*.

Si lo trasladamos a la relación entre el individuo y la sociedad, nos señala Eagleton, este esquema se traduce, de una manera más edulcorada, en la fórmula “lo que aparece como mi subordinación a otros es, de hecho, autodeterminación”²¹² o, con el estilo más áspero y cínico del crítico, en admitir que “mi subordinación a otros es tan efectiva que se me aparece bajo la forma engañosa del autogobierno”²¹³; es este el rostro –desenmascarado– de la ideología que se hace hegemónica y orienta a la acción.

Sin embargo, cuando nuestro autor insiste en que la construcción ideal de la estética hace referencia a una situación *real o imaginaria* está indicando que lo ideológico no es mero reflejo de una situación de poder ya existente y consolidada, sino que puede ser un sistema de creencias más activo y mudable al servicio de una necesidad aún por satisfacer²¹⁴. Las implicaciones políticas de este punto de partida pueden ser, por lo tanto, opuestas: el apuntalamiento de lo existente y la apertura hacia una dimensión nueva. Lo estético, desde este punto de vista, no sólo representa la savia vital para alimentar (ya sea a nivel imaginario e “ideal”) la nueva planta de la sociedad moderna que echa sus raíces en el terreno demasiado pobre del interés material, ni tampoco únicamente la compensación por esa pobreza que la progresiva mercantilización de todo producto cultural exhibe. En realidad,

hay otra razón más para que el artefacto pase a un primer plano en manos de la estética. Lo que el arte puede ofrecer ahora, en esa lectura ideológica suya denominada lo estético, es un modelo de sentido social más general: una imagen de autorreferencialidad que, en virtud de un movimiento audaz, se aprovecha de la verdadera ausencia de funcionalidad de la práctica artística y la transforma en una visión del bien supremo. Como forma de valor fundamentada completamente en sí misma,

²¹¹ *Ibidem*, p. 79.

²¹² *Ibidem*, p. 80.

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ Al referirse al desmantelamiento del viejo aparato ideológico y político del absolutismo por parte de la burguesía, Eagleton, haciéndose eco de Marx, aclara que este proceso es llevado a cabo tanto como hecho concreto que como hecho imaginario: “bien en la fantasía, bien en la realidad” (*Ibidem*, p. 77).

carente de todo significado o finalidad práctica, lo estético es, en efecto, un elocuente testimonio de los oscuros orígenes y de la enigmática naturaleza del valor en una sociedad que parece negarlo en cualquier ámbito, pero al mismo tiempo *un utópico destello que alumbra una alternativa a esta condición* miserable. En esa medida, lo que la obra imita en su misma finalidad sin fin, en el incesante movimiento por el que se eleva a sí misma desde sus insondables profundidades, no es otra cosa que la existencia humana, la cual (para escándalo de los racionalistas y de los utilitaristas) no precisa de otro argumento racional que el de su propio disfrute. Desde el punto de vista de esta doctrina romántica, *una obra de arte tiene más implicaciones políticas justo donde es más gloriosamente inútil*²¹⁵.

Este párrafo nos sugiere que hay distintos planos en que analizar el despuntar de lo estético y el encumbramiento del arte entre las actividades más valiosas. A saber, el arte es elevado a valor somero debido a que la recién nacida disciplina de la estética (la sociedad cultivada de la época, en realidad y en sentido más general) lo adopta como modelo para una lectura ideológica y con el objeto de servirse de él. Paradójicamente, la estética, que surge de la división de los saberes como ese territorio más bien fluido al que se le encomienda la labor de buscar alguna conexión dentro de la fragmentación del ideario moderno, se dirige al arte precisamente por su falta de función, por su autorreferencialidad. En una sociedad cada vez más racionalizada y utilitarista, el valor, desterrado del ámbito de las operaciones cognitivas y de las actividades materiales, puede seguir encontrándose sólo en el artefacto estético. Sin embargo, hemos de notar que, aun tratándose de una *lectura ideológica* de lo estético, esta apreciación no es de ninguna manera incompatible con la idea de que esa lectura se sustancia realmente en una proyección de las exigencias antiutilitarias sobre el artefacto estético. Es decir, ese punto de vista no es incompatible con la convicción de que el objeto artístico no necesariamente es en su *esencia* antiutilitario y carente de finalidad, sino que es elevado a modelo, en esa peculiar tesitura, precisamente a través de una operación llevada a cabo por la estética, que ensalza y enfatiza su carácter autorreferencial: el hecho mismo de que sirva para una lectura ideológica fundada en el concepto de autonomía nos da un indicio sobre el hecho de que el artefacto es y no es, al mismo tiempo, carente de fin. Si queremos, su autorreferencialidad, el hecho de tener su fin en sí mismo, no es incompatible con una instrumentalización ya sea indirecta. Más bien, creemos que podría ser acertado afirmar que su inutilidad no es constitutiva del objeto en cuestión, sino que es la mirada de la época, a través de la lente de la estética, la que la constituye como tal.

Ahora bien, cabe afirmar que esto no significa que el artefacto estético no sea autotélico, sino que esa cualidad no puede derivarse únicamente de sus características inherentes y de su

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 125 (*cursiva nuestra*).

conformación: al contrario, brota necesariamente del contacto entre este y los hombres y la sociedad en que está inmerso. Esta manera de ver puede explicar más satisfactoriamente por qué la modernidad consigue arrojar hacia el pasado artístico una mirada proyectiva que recubre con la imagen de la inutilidad funcional una serie de obras de arte que en su contexto originario no veían precisamente la falta de finalidad entre sus cualidades destacadas, de alguna manera abstrayéndolas de sus conexiones con el entorno cultural en que se produjeron para elevarlas a muestras del Arte Universal. Asimismo, esto nos puede dar cuenta del ingreso, en los museos de arte, de artefactos procedentes de la esfera del culto o del ritual, tras ser extraídas de las salas de algún museo etnográfico, o bien de la elevación al rango de obra de arte de productos pertenecientes a la más desangelada producción industrial.

Del mismo modo, podemos intentar explicar el proceso de selección rigurosa que el sistema cultural moderno realiza para circunscribir los límites del “arte elevado”, es decir del arte auténticamente valioso, con la paralela desautorización de todas aquellas manifestaciones que pudieran empañar el cabal reconocimiento de la cualidad desinteresada y autotélica del arte. Así, se excluyen tanto las manifestaciones más próximas al gusto plebeyo y las que más relación tenían con el gusto menos refinado y más orientado a producir las satisfacciones sensuales más “groseras”, como todos aquellos ámbitos de productos y prácticas que más ambigüedad mantenían entre el terreno de lo desinteresado y el de la vida cotidiana, la producción artesanal o de la naciente industria mecanizada, esta última, operación fundamental para centrar el arte elevado en el foco del autotelismo y casi una forma de exorcismo contra toda sospecha de utilidad.

Lo que aquí importa es que esa elevación del arte a modelo está vinculada a su utilización para las finalidades relacionadas con la construcción de la sociedad; análogamente a como cumplía antes funciones de servicio para el culto religioso o la legitimación del poder señorial, ahora se le encomienda una tarea más amplia y elevada si cabe: representar el paradigma para modelar la unión social una vez que el sentido de totalidad del antiguo régimen ha caducado. Sin embargo, del mismo modo en que la religión que sustentaba aquel sistema encerraba un momento de verdad ya que representaba la anticipación de un modelo de felicidad o plenitud que terminaba necesariamente por hacer valer su fascinación en contraste con las miserias terrenales (y por lo tanto podía representar un instrumento de dialéctica esgrimido precisamente contra aquel poder que representaba), análogamente, en la época capitalista, lo estético puede dejar entrever un anuncio emancipador. El hecho de que con su apelación al ámbito de “los sentimientos, afectos y hábitos corporalmente espontáneos”²¹⁶ represente una solución imaginativa para fundar un

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 77.

sentimiento de comunidad procedente de un sentimiento de afinidad con los demás que sale del mismo yo y no procede de una ley heterónoma (precisamente allí donde no puede derivarse tal impulso hacia la comunidad del antagonismo práctico de las esferas individuales ni tampoco de la impotente abstracción de los derechos políticos) hace de la estética, para Eagleton, una fuerza de carácter emancipador²¹⁷.

2.2.1. Lo estético como modelo de emancipación humana y sus límites

De entre las diversas posibles salidas transgresoras representadas por lo estético, la que se ha señalado anteriormente es tal vez la más importante desde el punto de vista político: Marx, como se recordará, había planteado como finalidad de la historia el que los hombres consiguieran desarrollar libremente todas sus potencialidades vitales. Ahora bien, esta forma auténtica de emancipación no era contraria a la emancipación burguesa, sino que representaba, en cierto modo, su prosecución y su verdadera realización. Se trataba de llevar hasta sus últimas consecuencias precisamente el modelo de la autonomía y de la autodeterminación que, en la parcial emancipación burguesa, se encontraba en conflicto con las condiciones reales de existencia y producción en que los hombres (en su aplastante mayoría) no disfrutaban plenamente de sus potencialidades ni podían desplegarlas por completo, si no en la medida en que esto fuese funcional bien a la reproducción de su vida y por lo tanto de su fuerza de trabajo, bien al logro de los objetivos de acumulación propios de la actividad económica. Eagleton pondrá el acento, a este respecto, precisamente sobre el pleno disfrute de las potencialidades humanas, aludiendo a que la misma fórmula de Marx es una visión estetizante de la vida social precisamente por su intento de dar lugar a una conjunción entre particularismo y universalidad que debía producirse en el nivel de la especificidad individual (“el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición para el libre desenvolvimiento de todos”) y no mediante ese universalismo abstracto que ocultaba la particularidad. Sin embargo, el crítico anglosajón ha de admitir que este planteamiento marxiano encierra una peculiar ironía: “para que la vida social alcance un carácter estético, para que los hombres y las mujeres desplieguen sus capacidades por su simple y pleno disfrute y no sólo para seguir vivos, para lograr todo eso –dice el marxismo–, no basta la estética”²¹⁸.

Admitir que la estética por sí sola no puede traducirse en transformación material de la sociedad, no impide que sus instancias puedan representar un desafío para la misma cultura que la ha producido y elevado a modelo: “Hay en lo estético un ideal de comunidad basado en la simpatía,

²¹⁷ Cfr. *ibídem*, p. 82.

²¹⁸ T. Eagleton, *La idea de cultura...*, cit., p. 160.

el altruismo y los afectos naturales que, junto con la confianza en el individuo que experimenta placer en sí mismo, supone una afrenta para el racionalismo de la clase dirigente²¹⁹. Por lo tanto, ese mismo ámbito de la sensibilidad que consigue satisfacer algunas de las necesidades hegemónicas de la burguesía, amenaza con escaparse de su propio control y volverse contra ella misma. Si la nueva cultura acude a la sensibilidad y al cuerpo para temperar la frialdad del conocimiento racionalista y brindar así algo de calor humano en que fundar su consenso, es posible que la sensibilidad haga precipitar ese conocimiento en la idiosincrasia del gusto, así como es posible que el cuerpo, legitimado parcialmente en la época moderna, reclame sus derechos contra el propio sistema que le ha dado carta de naturaleza: “el pensamiento burgués –avisa Eagleton– parece así confrontado con una elección nada envidiable: preservar su racionalidad a costa de marginar una modalidad ideológicamente fructífera, o cultivar esa modalidad hasta el extremo de amenazar con usurpar la verdad y la virtud como tales”²²⁰.

“La estética nace como un discurso del cuerpo”²²¹ es precisamente la sentencia con que Eagleton arranca su exposición, al referirse al texto fundacional de Baumgarten el cual, lejos de tener el arte como principal argumento, perseguía el objetivo de fundamentar una forma de “conocimiento sensible” que atemperara la excesiva espiritualidad del pensamiento conceptual con las razones de las percepciones y sensaciones humanas a las que, evidentemente, se consideraba perjudicial dejar sin voz. Ese proyecto de mediación entre la universalidad del concepto y la particularidad de la materialidad sensible y corpórea, consistente en “desarrollar una suerte de lógica concreta capaz de clarificar el mundo de los sentidos sin llegar a su abstracción”²²², se basa en una “tensión difícil de mantener” entre el poder de abstracción de la razón y la “peculiar densidad de la experiencia”.

La fragilidad del equilibrio que se pretende obtener destaca en todo su carácter dramático, si reparamos en que el recurso al vívido material sensorial, lejos de afectar a la esfera de la política, como hemos visto, ni al sólo ámbito del conocimiento, entra de lleno en la reflexión moral. Los peligros que acechan pueden intuirse fácilmente: no por casualidad, José Luis Pardo, al referirse al gran auge de la estética de hoy en día y al intentar dar respuesta a la pregunta de por qué las grandes cuestiones políticas, sociales y económicas parecen hoy traducirse todas en cuestiones estéticas, desplazándose “paulatinamente desde el terreno del entendimiento hacia el de la sensibilidad”, apela precisamente a las funciones ideológicas denunciadas por Eagleton en su obra, pero lo hace también acompañando la sentencia que acabamos de citar con otra frase más incisiva,

²¹⁹ T. Eagleton, *La estética como ideología*, p. 120.

²²⁰ *Ibidem*, p. 162.

²²¹ *Ibidem*, p. 65.

²²² *Ibidem*, p. 87.

que pone al descubierto todos los peligros de que el giro estético nos lleve a un auténtico *cul de sac*, a saber, que nos destierra del “terreno de la discusión hacia el gusto inapelable y sordo”²²³, ante el cual la discusión y hasta el sentido de comunidad que lo estético pretendía garantizar se truecan en balcanización.

Los opuestos peligros que pueden derivarse de ese nuevo contacto entre razón conceptual y viva materia empírica debían de estar muy presentes en los pensadores que inauguraron el proyecto de la estética, así como en los que intentaron fundamentar la moral en un sentimiento; en efecto, como hace notar Eagleton, el gesto fundacional de Baumgarten tiene una doble clave de lectura. Si por un lado recurre a la sensación para curar las abstracciones de la razón, por otro esta operación significa poner de alguna manera a aquella bajo el control de ésta. Su proyecto de ciencia de lo sensible es, al mismo tiempo, un puente que ha de unir el territorio de la sensibilidad con el de la razón y un acto de “colonización de la primera por la segunda”²²⁴.

Se trata de dos ámbitos que se implican mutuamente por los recíprocos beneficios que podrían conseguir de su contacto, pero que a la vez siguen siendo enemigos íntimos. Lo estético brinda la posibilidad de una nueva adhesión a la ley y reformula las relaciones entre individualidad y totalidad, apetitos y dimensión social, pero, a la vez que facilita el consenso hacia el nivel universal de la sociabilidad, haciéndolo brotar, de alguna manera, desde las mismas entrañas y de algún impulso espontáneo del individuo, el ámbito de la sensibilidad puede ser aprovechado de manera sumamente efectiva por el poder social para instalar más fácilmente su dominación en el corazón de cada uno²²⁵.

Es más, precisamente ese recurso a la sensibilidad, que representa una herramienta emancipadora en sentido liberal (al favorecer la conformación de una universalidad en que la ley no es impuesta sino que es sentida como afín al propio sentimiento subjetivo), y paralelamente una suerte de manipulación ideológica (también conforme a la parcial emancipación liberal) por lo que esa ley que exige sometimiento, es interpretada como una forma de autogobierno –mediante el auto-engaño del sentimiento–, puede convertirse en fuerza subversora de los límites de la emancipación burguesa. Vale desde el punto de vista más amplio de las cuestiones políticas y vale también en el más restringido ámbito del conocimiento.

Por estas razones, en su relación con el caótico contenido de la sensibilidad, la razón necesita adoptar, desde el principio, algunas precauciones para evitar que esos contenidos se le

²²³ J. L. Pardo, *Estética de lo peor*, cit., p. 102.

²²⁴ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 67.

²²⁵ A este respecto, Eagleton hace coincidir lo estético con lo que Horkheimer había llamado «represión interna», ya que da lugar a “una modalidad sumamente efectiva de hegemonía política”: *Ibíd.*, p. 83.

escapen o se vuelvan contra ella misma: “dar una significación nueva a los placeres corporales e impulsos –recuerda Eagleton–, aun con la simple intención de colonizarlos con más eficacia, supone el peligro de intensificarlos y colocarlos al margen de todo control”²²⁶. Tal vez para conjurar estos riesgos, en el gran proyecto de la estética moderna emprendido por los filósofos alemanes no toda la bulliciosa materia de los sentidos es admitida en el ámbito de la razón, y esta privilegia aquellos sentidos más compatibles con la abstracción racional, la vista y el oído, mientras que rechaza los que se encuentran más ligados a la corporeidad, como el tacto, el olfato, el gusto, demasiado “internos” y ligados al cuerpo individual, demasiado poco “comunicables” y racionalizables.

La razón, por lo tanto, acude a la sensibilidad manteniendo una reserva y una sospecha hacia la misma: no puede unirse con aquella materia sensible que, en lugar de vivificarla, amenazaría con transfigurarla por completo. Hegel, al respecto, había dicho que lo sensible propio del arte es algo ideal pese a no tener la misma idealidad del pensamiento, ya que está adherido a la apariencia del objeto, bajo los conceptos de “la forma, el aspecto, el sonido de las cosas”; es precisamente por esta razón que hay sentidos privilegiados en la relación con el arte, que son únicamente “los dos sentidos *teóricos*, el de la *vista* y el del *oído*”²²⁷. Quedan excluidos del número de los sentidos legítimos el olfato, el tacto y el gusto, que están demasiado relacionados con la composición material del objeto, con las afecciones de la sensibilidad inmediata que nos impulsan más a apropiarnos del objeto y consumirlo que a contemplarlo para el disfrute artístico, cuya característica es la de dirigirse a la espiritualidad del hombre rebasando el mero disfrute sensorial. En el arte, sintetiza Hegel, “lo sensible está *espiritualizado* [...] puesto que lo *espiritual* aparece en él como realizado de manera sensible”²²⁸. El énfasis hegeliano en el carácter “teórico” de ciertos sentidos le hace concluir a Eagleton que, en el proceso de conformación de la experiencia estética moderna, “la razón [...] selecciona en cierto sentido esas percepciones que ya parecen estar de acuerdo previamente con ella”²²⁹. Vista y oído, en efecto, no requieren un contacto demasiado íntimo entre el cuerpo del receptor y el objeto que produce la sensación, son sentidos que pueden activarse en la distancia entre receptor y objeto, y de acuerdo con ello, son sentidos públicos; permiten que la misma sensación sea experimentada contemporáneamente por varios sujetos y, gracias a ello, mantienen un anclaje con algún criterio de objetividad que los sentidos “internos”

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ G. W. F. Hegel, ob. cit., p. 40.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 41.

²²⁹ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 87. Sobre el privilegio acordado a los sentidos “nobles” de la vista y el oído a partir de Platón, y sobre «el privilegio que Kant otorga a la *forma*, más “pura” en detrimento del color y de su seducción casi carnal», vistos como ejemplos del rechazo burgués de la estética de la facilidad, en tanto acorde a la ética burguesa del esfuerzo y de la dificultad que redundan en criterio de legitimidad estética y distinción social, puede verse P. Boudieu, *La distinción...*, cit., pp. 570-576 (la cita procede de la p. 571).

no consiguen de ninguna manera garantizar. Su carácter público y su comunicabilidad los hacen esenciales para la configuración de la estética moderna que se basa en gran medida en la creación de la dimensión común de la opinión pública y de la crítica, que se convierten en las formas de comunidad (idealmente universal) que la sociedad civil puede pergeñar desde sus propias entrañas sin deber acudir necesariamente al Estado.

Por tanto, al igual que fue necesario discriminar la utilidad, se hizo preciso levantar una barrera ante aquellos sentidos demasiado vinculados con la materialidad. De no ser así, el peligro estaría representado por la subvertidora energía carnalesca descrita por Mijail Bajtin²³⁰. Como subraya Eagleton:

Si el proyecto estético comienza en la Ilustración con la reinserción juiciosa del cuerpo en un discurso peligrosamente abstracto, con Mijail Bajtin llegamos a la consumación revolucionaria de esta lógica, donde la práctica libidinal del cuerpo hace explotar los lenguajes de la razón, unidad e identidad en demasiados pedazos superficiales. Bajtin conduce el modesto impulso inicial de lo estético hasta sus fantásticas últimas consecuencias: lo que comenzó con el conde de Shaftesbury y sus compañeros como el sensorial bienestar inducido por un exquisito vaso de vino de Oporto se trueca ahora en chascarrillo de carcajada obscena, donde un vulgar y desvergonzado materialismo corporal (vientre, ano, genitales) cabalga herrado pisoteando la buena educación de la clase dominante²³¹.

El mismo invento de la burguesía puede socavar, por tanto, sus cimientos. Se reproduce aquí la misma dialéctica que Marx había reconocido y puesto de relieve al examinar la clase burguesa como sujeto revolucionario: a la vez que emancipa a la sociedad entera de las cadenas del antiguo régimen y se presenta como imparable fuerza expansiva, produce la contradicción que habrá de causar su derrumbe: la clase de los desheredados que se expande con el mismo ritmo que marcan las triunfantes operaciones económicas del capitalismo (como “su producto más especial”). Por tanto, Eagleton, al subrayar las múltiples implicaciones emancipadoras de lo estético a la vez que sus funciones justificadoras del poder social que lo ha fraguado, adopta la misma dinámica argumental que Marx, quien una y otra vez ensalzó a la burguesía por su acción esencialmente revolucionaria²³² y emancipadora de las fuerzas productivas de una manera inédita en la historia.

²³⁰ Véase M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

²³¹ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 416.

²³² Para los tonos elegíacos con que Marx se refiere a la función revolucionaria de la burguesía, puede verse K. Marx – F. Engels, *Manifiesto Comunista* [1848], El Viejo Topo, Barcelona, pp. 26-31. En opinión de Marshall Berman,

2.2.2. *La dinámica de la modernidad viene de la mano de Heráclito: la lectura de Marshall Berman*

El filósofo estadounidense Marshall Berman, en una interesante lectura de la modernidad a través de la lente de Marx, señala dos figuras que representan eminentemente la modernidad. La primera la presenta de manera explícita: el *Fausto* de Goethe y la tragedia del desarrollo que el pacto mefistofélico desata. La segunda asoma de manera implícita y sorpresiva: Heráclito y su devenir: “No se puede entrar dos veces en la misma modernidad”²³³, sostiene Berman al subrayar la tendencia de la modernidad a que todo sea nuevo, cada vez, e incesantemente.

La esencia de lo moderno es el cambio, la destrucción de todo lo que se consigue construir para dar paso a la generación de nuevas propuestas, de modo que cada logro de la época debe ser visto como el momentáneo equilibrio entre lo que aún pugna por no desaparecer y lo que presiona por sustituirse, haciendo que la vida moderna y sus valores, instituciones, éxitos, se conviertan en materia fluida y escurridiza. Pero este dinamismo, al igual que el devenir de Heráclito, denuncia el parentesco con el *pólemos*, con la contradicción insoslayable y genética de la modernidad, en que “todo está preñado de su contrario”²³⁴.

Este radical carácter contradictorio es el hecho fundamental de la vida moderna, de ahí que la misma modernidad se caracterice por la dialéctica y la ironía de una manera absolutamente inédita en la historia. En el *Manifiesto* podemos leer:

La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales. La conservación del antiguo modo de producción era, por el contrario, la primera condición de existencia de todas las clases industriales precedentes. Una revolución continua en la producción, una conmoción ininterrumpida de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las demás²³⁵.

Es precisamente esta pulsión incesante de la burguesía hacia la renovación y el cambio, esta carrera hacia la novedad lo que se volverá irónicamente contra la burguesía misma. Las

Marx consigue “alabar a la burguesía con más profundidad y fuerza de lo que sus miembros pudieron jamás alabarse”: M. Berman, ob. cit., p. 86.

²³³ M. Berman, ibídem, p. 142.

²³⁴ Ibídem, p. 8 y *passim*. A todas luces, la expresión de Berman recalca la conocida formulación de Marx: “Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción”, que el autor estadounidense reporta dentro de una larga cita del teórico alemán, en la página 6 de la introducción a su libro. La cita de Marx procede del *Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del “People’s Paper”* el 14 de abril de 1856 y publicado en el periódico homónimo el día 19 de ese mismo mes: K. Marx – F. Engels, *Obras Escogidas* (en tres tomos), Editorial Progreso, Moscú, 1973, tomo I, p. 514.

²³⁵ K. Marx – F. Engels, *Manifiesto...*, cit., p. 28.

mismas fuerzas que ella libera y desata pueden obrar para derribarla en función del mismo movimiento que ella misma ha impulsado. Es en este sentido que debemos leer las afirmaciones de Eagleton en lo referente a la ambigüedad de lo estético que, llegados a este punto, corresponde a la ambigüedad y el carácter íntimamente contradictorio de la modernidad misma.

La referencia de nuestro autor al difícil y siempre inestable equilibrio entre lo particular y lo universal, entre la ley y el deseo, entre la razón y el sentimiento, que la modernidad busca con denuedo, no es otra cosa que la perífrasis de la referencia marxiana a la *inquietud* y al *movimiento constante* que caracterizan a la época burguesa.

El gran proyecto burgués, que desata enormes fuerzas productivas, no puede limitar indefinidamente el desarrollo de tales energías únicamente a aquellas que puedan ser traducidas en rentabilidad económica. Su gran activismo representa una asombrosa enseñanza. Al liberar fuerzas colectivas jamás movilizadas hasta ese momento, dicho proyecto es responsable de una transformación profunda y vertiginosa del entorno: como de la nada, hace despuntar nuevas ciudades, domeña a la naturaleza y transforma el paisaje, conecta zonas antaño remotas a través de los nuevos medios de transporte, moviliza enormes masas de población del campo a las zonas urbanas, intensifica los intercambios comerciales, gana nuevos mercados, allana las fronteras entre áreas geográficas y culturas.

Esta capacidad transformadora de lo existente muestra que la burguesía ha sido “la primera en demostrar lo que puede realizar la actividad humana; ha creado maravillas muy distintas a las pirámides de Egipto, a los acueductos romanos y a las catedrales góticas, y ha realizado campañas muy distintas de las migraciones de los pueblos y de las Cruzadas”²³⁶, recuerda Marx en su *Manifiesto*, para preguntar a continuación “¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social?”²³⁷.

Ahora bien, tal y como la humanidad se queda asombrada ante el espectáculo de las fuerzas productivas otrora latentes que la burguesía es capaz de desplegar, en la modernidad se evidencia cómo este desarrollo conlleva otra cara de la moneda, la de la explotación y del empobrecimiento, la del despilfarro y la devastación. Pero tal vez la enseñanza más sinuosamente peligrosa consista en que este despliegue de capacidad deja imaginar el desarrollo de capacidades que van más allá de las meras fuerzas productivas. Al hablar de las fuerzas productivas que la nueva técnica hacía posible, Marx aseguraba que en el capitalismo éstas se encontraban “en su limitada forma burguesa”. Tal limitación existe también en cuanto al conjunto de fuerzas humanas, no sólo

²³⁶ *Ibíd.*, pp. 27-28.

²³⁷ *Ibíd.*, pp. 30-31.

productivas, sino también espirituales, que exceden sus capacidades productivas y se encuentran todavía dormitando en el seno de la sociedad. Es esto, precisamente, a lo que se refiere Marshall Berman cuando afirma que “la ironía del activismo burgués, visto por Marx, es que la burguesía se ve forzada a cerrarse a sus posibilidades más ricas, posibilidades que sólo pueden ser realizadas por quienes acaban con su poder”²³⁸.

En efecto, según las argumentaciones que hace derivar de la cuidadosa lectura de Marx que lleva a cabo en su obra, centrándose principalmente en el *Manifiesto*,²³⁹ Berman sostiene que esas limitaciones se deben a que la burguesía no está realmente interesada en las maravillosas transformaciones que realiza, ni en los grandes proyectos que pone en marcha, si no en la medida en que éstas producen un beneficio y acrecientan la acumulación del capital, únicas actividades meritorias. Sus grandes hitos, por lo tanto, no trascienden la categoría de instrumento para conseguir el fin de la acumulación.

Berman recuerda que el concepto de *vita activa* es un proyecto humanista (“un tema central en la cultura occidental desde el Renacimiento”²⁴⁰), y que en esto la burguesía no ha inventado nada, aunque desde luego ha hecho de la actividad incesante su marca distintiva. Pero en la visión del capitalismo la celebración de la actitud activista tiene poco de humanista y mucho de utilitarista. Si, como se ha dicho, el capitalismo realiza lo que los poetas e intelectuales habían sólo soñado, es cierto también que esta realización se produce de manera parcial en el sentido de su “limitada forma burguesa”, tal y como hemos visto. La gran expansión de la economía burguesa libera energías conforme va destruyendo tradiciones y valores, produce riqueza a la vez que expolia a enormes masas de trabajadores y los empobrece de manera extrema, deslumbra a la sociedad al mismo tiempo que difunde en torno a sí descontento e insatisfacción.

Esto no autoriza a restar importancia a los logros de la burguesía, que además es “la primera clase dominante cuya autoridad no se basa únicamente en quiénes eran sus antepasados, sino en qué hacen ellos realmente”²⁴¹; es más: el mensaje tal vez más relevante que puede deducirse de

²³⁸ M. Berman, ob. cit., p. 88.

²³⁹ Berman intenta leer a Marx como una de las grandes voces del modernismo, y no sólo como filósofo de la economía y de la política, llegando a afirmar que el *Manifiesto* “es la primera gran obra de arte moderna” (Ibíd., p. 89). A continuación, para sostener este argumento, confronta Marx con Baudelaire y otros destacados modernistas, implicándolos en un diálogo que permite al lector captar notables correspondencias en las sensibilidades de uno y otros, hasta en los tonos adoptados. De los muchos párrafos en los que Berman argumenta que Marx es un pensador del modernismo además que de la modernización, valga como ejemplo el siguiente, extraído de la página 86 de *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, donde comenta la imagen marxiana que toma prestada para el título de su libro: “La perspectiva cósmica y la grandeza visionaria de esta imagen, su fuerza dramática altamente concentrada, su tono vagamente apocalíptico, la ambigüedad de su punto de vista –la temperatura que destruye es también una energía superabundante, un exceso de vida–, todas estas cualidades son supuestamente el sello distintivo de la imaginación modernista”.

²⁴⁰ Ibíd., p. 87.

²⁴¹ Ibíd., p. 88.

sus acciones es que es posible, para la propia humanidad, extraer de su propio seno las energías para cambiar realmente el mundo. De ahí a comprender que esa autónoma capacidad transformadora, radicalmente revolucionaria, puede rebasar los límites de las meras actividades rentables económicamente y desbordarse hacia el ámbito de las capacidades más propiamente “humanas”, hay solo (potencialmente) un paso. El desarrollo de los medios de producción –y el cambio permanente en el seno de los mismos–, había señalado Marx, transforma las relaciones sociales. Del mismo modo, entonces, la gran hazaña burguesa permite intuir el paso del desarrollo de las fuerzas productivas a la auténtica experiencia del autodesarrollo humano. Si el activismo burgués ha deslumbrado a todos con sus capacidades, ¿por qué éstas deberían verse limitadas a las que son funcionales únicamente al desarrollo económico?

Si la humanidad se atreviera a rebasar los límites de este desarrollo (que destruye las posibilidades humanas tal vez más fructíferas), lo que como es sabido, en la visión de Marx, es una tarea que ha de ser llevada a cabo por la nueva clase esencialmente moderna del proletariado, “entonces la experiencia del autodesarrollo, liberada de las demandas y distorsiones del mercado, podrá progresar libre y espontáneamente; en vez de la pesadilla en que la sociedad burguesa la ha convertido, puede ser una fuente de alegría y belleza para todos”²⁴²; todo un proyecto de regeneración estética de la humanidad.

Hay un sorprendente paralelismo entre la trayectoria de lo estético y la del desarrollo productivo en la modernidad. Si éste se realiza en una forma “limitada” para preservar las exigencias del proyecto de acumulación burgués, es decir, mediante la castración necesaria de las posibilidades más prometedoras, la transformación en el ámbito de lo estético también se realiza en la forma limitada de la cultura de la “autonomía” del arte y de la falta de funcionalidad de la misma, que lleva a ensalzar el arte cercenando un amplio abanico de actividades y a aceptar la sensibilidad manteniéndola, al mismo tiempo, diríamos que mutilada y colocada a una distancia de seguridad para que no haga valer de manera demasiado vivaz sus impulsos más materiales.

En efecto, si el propósito inicial de la estética, como hemos visto en la reconstrucción de Eagleton, era el de atemperar la abstracción de la racionalidad ilustrada con la materialidad que le podría proporcionar lo sensible, “no parece que a lo estético, entendido como una suerte de materialismo incipiente, le haya ido especialmente bien”²⁴³. De hecho, el proyecto de Baumgarten de “reconciliar sensibilidad y espíritu” había sido de pronto abandonado, y aquella dimensión de

²⁴² *Ibidem*, p. 92. En cuanto al concepto de *autodesarrollo*, Berman había puesto de relieve, en la página 91, que Marx se da cuenta, contrariamente a sus predecesores, de que “el ideal humanista del autodesarrollo surge de la incipiente realidad del desarrollo económico burgués”.

²⁴³ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 265.

lo estético que pretendía poner en un contacto fructífero lo espiritual y universal con lo material y particular se restringe, históricamente, a la teoría del arte que a su vez, con el nacimiento de la estética como disciplina, “empieza a padecer en alguna medida la misma abstracción y formalización idiosincrásica de la teoría moderna en general, por mucho que lo estético se concibe justamente para hacerse cargo de la irreductible particularidad, brindándonos un tipo de paradigma de lo que podría ser algo así como un modo de conocimiento no alienado”²⁴⁴.

La causa de esta abstracción, o si queremos, de este resultado irónico, creemos que ha sido ya de alguna manera esbozada: la búsqueda de un difícil equilibrio entre lo formal y lo sensual, entre lo universal y lo particular. Dicho en otras palabras, la necesidad de aceptar la particularidad en la medida en que sea beneficiosa para el proyecto burgués y por lo tanto su promoción dentro de una forma “limitada”²⁴⁵.

Un primer motivo para ella es que el objetivo de la recuperación de lo sensible es encontrar una forma en que éste vivifique la racionalidad, sin subvertirla; ofrezca un modelo para la subjetividad requerida, sin potenciarla hasta el límite de romper los lazos sociales que se van

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 53. En el párrafo inmediatamente anterior al que acabamos de citar Eagleton sostiene que la estética se mantiene vigente, no obstante la mercantilización del arte propia de la época moderna, porque pese a “ser una rama de la producción general de mercancías”, sigue representando una suerte de contrapunto respecto a la especialización, al tecnicismo y al carácter cada vez más abstracto del pensamiento europeo moderno: “Por lo que respecta a las cuestiones científicas o sociológicas, sólo parece autorizado a hablar el experto; cuando se trata de arte, cualquiera de nosotros puede esperar a [*sic*] contribuir con su calderilla” (p. 52). Compárese esta descripción de la especialización y abstracción del pensamiento moderno con la siguiente cita de Marx: “Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia”, que pone de relieve la distancia que el conocimiento adquiere, como lugar separado e accesible sólo para unos pocos, respecto al todo social: K. Marx, *Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del “People’s Paper”*, en K. Marx – F. Engels, *Obras escogidas*, cit., p. 514. “Sin embargo –añade Eagleton–, la peculiaridad del discurso estético, en oposición a los propios lenguajes del arte, radica en que aun cuando hunde sus raíces en este ámbito de la experiencia cotidiana, también desarrolla y eleva semejante expresión espontánea, supuestamente natural, a la categoría de una intrincada disciplina intelectual”: T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 52.

²⁴⁵ Eagleton sostiene que lo que la reflexión estética pre-marxista ha producido «podría describirse más exactamente como anestésico (*anaesthetic*). Kant expulsa toda sensualidad de la representación estética, y deja tras él sólo una forma pura; tal y como señalan Pierre Bourdieu y Alain Darbel, el placer estético kantiano es un “placer vacío que contiene dentro de sí la renuncia al placer, un placer purificado de placer”»: T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 265 [La cita, que remite a P. Bourdieu, *La distinción...*, cit., p. 575, es probablemente traducida de la versión inglesa transcrita por Eagleton. En el lugar señalado de la edición castellana de la obra de Bourdieu, la frase reza: “Placer ascético, placer vano que encierra en sí mismo la renuncia al placer, placer depurado de placer”]. “Schiller –continúa Eagleton– disuelve lo estético en una especie de fructífera indeterminación creativa, enfrentada al reino material que pretende, sin embargo, transformar. Hegel resulta fastidiosamente selectivo respecto al cuerpo, ya que avala sólo aquellos sentidos que, de algún modo, parecen intrínsecamente receptivos a la idealización; mientras que en manos de Schopenhauer lo estético termina siendo un implacable rechazo de la misma historia material. Si Kierkegaard vuelve a la esfera estética, es en gran medida de una forma negativa: lo estético, una vez que se consume la belleza, se torna, en efecto, sinónimo de fantasía ociosa y apetito degradado. El discurso que irrumpía en Baumgarten para reconciliar sensibilidad y espíritu terminaba así fuertemente polarizado entre un idealismo antisensual (Schopenhauer) y un pertinaz materialismo (Kierkegaard)”. *Idem*. Ante lo que parece como un callejón sin salida, Eagleton sugiere volver a los orígenes del proyecto estético, esta vez, a partir precisamente del cuerpo, haciendo brotar de allí una idea de razón, emprendiendo en camino en dirección opuesta a la seguida por la estética clásica que había intentado incorporar lo sensible a la razón. Para este proyecto para una “estética materialista” hay que dirigir la mirada, según Eagleton, a los «tres pensadores “estéticos” más importantes de la era moderna [...]: Marx con el cuerpo que trabaja, Nietzsche con el cuerpo como poder y Freud con el cuerpo del deseo» (*Ibidem*, pp. 265-266).

creando, con su precisa jerarquía que se vería subvertida por una explosión sensual a lo Bajtín. Para ello, la época moderna acude al arte como modelo esencial de este equilibrio, y opera también en este ámbito las discriminaciones que resultan funcionales al proyecto burgués: moldea la experiencia estética sobre el desinterés y la contemplación y el gusto sobre el comportamiento de las clases cultivadas. Pese a ello no puede, aun tomando todas estas precauciones, evitar que el concepto de autonomía y desinterés que se sitúa en el centro de ese proceso de elevación del arte llegue a representar un modelo de plenitud que contrasta de manera chirriante con el utilitarismo, la alienación, la mercantilización, la fealdad que el desarrollo burgués esparce a cada paso en su marcha triunfal por otros aspectos. La coincidencia de lo estético con la sociedad burguesa es, al mismo tiempo, un logro y un problema.

Del mismo modo, como hemos visto, el activismo productivo del capitalismo encierra el peligro de que la humanidad quiera transgredir los límites al autodesarrollo que éste ha trazado tan cuidadosamente hacia una plena realización de todas las facultades humanas y, por otro lado, el abrazo que en lo estético la cultura burguesa ofrece a la sensibilidad corre el peligro de resultar mortal para la primera. También en este caso, el riesgo mayor no es sólo la posible pérdida de equilibrio si se dejara pender la balanza demasiado hacia lo sensible y el gusto individual: esto sencillamente significaría que lo estético resultaría inservible para el proyecto hegemónico de la burguesía, que siempre podría acudir a otras doctrinas, como hizo valiéndose del utilitarismo en la época victoriana²⁴⁶.

El auténtico peligro reside en que lo estético, a la vez que atiende a las exigencias burguesas, apunta a un ideal de plenitud vital que adquiere potencialmente caracteres utópicos y subversivos, y así la misma autonomía que debía funcionar como concepto legitimador para un consenso social que protegería sus operaciones materiales, se convierte en el punto a partir del cual lanzar las críticas más virulentas contra esa misma organización social y económica precisamente. La ambivalencia presente en el concepto ha de transferirse a la vida intelectual, y así, Berman puede afirmar que “todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual; son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él”²⁴⁷.

²⁴⁶ Cfr. T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 121.

²⁴⁷ M. Berman, ob. cit., p. 243. El carácter de dualidad de las expresiones artísticas modernas está también representado por el hecho de que, aparte algunas respuestas nostálgicas consistentes en fantasear improbables retornos a épocas premodernas, que caracterizarán algunas tendencias reaccionarias, la crítica a la modernidad, incluso la más radical se realiza, de alguna manera, a partir de la modernidad y sin querer salir de ella. En cierto modo, tales críticas no representan un rechazo de la modernidad, sino una crítica a una modernidad empobrecedora en nombre de otra (supuestamente auténtica) que habrá de mantener y realizar su enorme gama de potencialidades: “Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente este entorno [el nuevo entorno decimonónico realizado por el desarrollo burgués], tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy

Henos aquí ante las contradicciones de la época moderna y de la estética como uno de sus productos intelectuales más peculiares: ambas quedan preñadas de sus contrarios. La exaltación del desinterés y de la autonomía del arte crecen en un medio social donde tanto lo uno como lo otro no se encuentran por más que se busquen; la creatividad y el afán de novedad que alimentan el sueño artístico dejan lugar, en las actividades cotidianas de millones de personas, a una sucesión de operaciones mecánicas y rutinarias; la misma figura del artista ha de bregar con la mercantilización; lo estético se mantiene en una oscilación ambigua entre la mistificación del dominio y la subversión del mismo; la estética, que nace para hablar de lo concreto, sufre un proceso de abstracción y así el arte moderno, cuyo concepto se vertebra en torno al concepto del desinterés y de la distancia de los sentidos, termina por delegar en el *kitsch* todo lo relacionado con las reacciones emotivas y sensibles más ingenuas (pero más comunes): este será el campo en que se expandirá a lo largo del siglo veinte, según muchos observadores, la llamada cultura de masas²⁴⁸.

Sin embargo, si queremos seguir este planteamiento dialéctico, será necesario aplicarlo también al concepto de la ideología estética. En efecto, si la característica de la modernidad es producir un impresionante abanico de posibilidades, en ocasiones sumamente dispares, desde las más fecundas de promesas hasta las más ominosas, debemos imaginar también que el discurso sobre la ideología y las pretensiones hegemónicas no es tan unidimensional, y que, del mismo medio que produce determinadas construcciones ideológicas, han de surgir impulsos contra-ideológicos. La propia historia de los movimientos artísticos del modernismo, como hemos adelantado y como veremos más adelante, creemos que es un buen ejemplo de ello.

cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad”: *Ibíd.*, p. 5.

²⁴⁸ Un planteamiento bastante original sobre este aspecto es el de Odo Marquard. Para él, el arte es esencialmente una *compensación* necesaria de los elementos empobrecedores de la realidad que asoman con el proceso moderno. Es necesaria precisamente porque sería imposible, sin ella, sostener la modernidad que, para Marquard, ha de defenderse a toda costa de las ofensivas antimodernas. Para que el arte conserve su carácter compensatorio es necesario que mantenga su autonomía, que ha sido el meollo del proceso de *estetización del arte* en tanto producto más genuino de la modernidad. Frente a esto, despunta el peligro de la *estetización de la realidad*, antimoderna en esencia en tanto fundada en la destrucción de la autonomía del arte, en el derribo de las barreras entre arte y vida, por lo que la realidad se convierte en obra de arte (tendencialmente total) o bien el arte en realidad (tendencialmente total). El efecto de la afirmación de esta segunda posibilidad sería la *anestésica*, el adiós anestésico a la experiencia. Cfr. O. Marquard, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Il Mulino, Boloña, 1994.

2.3. Ideología y hegemonía

2.3.1. De la necesidad de un concepto plurívoco y matizado de ideología

Una de las críticas que se han dirigido a *La estética como ideología* de Eagleton es que el teórico inglés no declara a qué concepto de ideología se atiene para fundamentar su paralelo. Así, José Luis Pardo, en la referencia ya recordada a ese texto, del que afirma que es “una de las aportaciones más interesantes aparecidas en los últimos tiempos”, señala, entre sus defectos, el hecho de que «permanece mudo ante la problemática utilización del concepto mismo de “ideología” en el cual se sustenta»²⁴⁹.

Tal crítica es certera en un aspecto y excesiva en otros. Es cierto que Eagleton en su obra no dedica ningún capítulo específico a la ideología, ni tampoco se preocupa de declarar a qué concepto (de los muchos existentes) de ideología se atiene para fundamentar la relación de esta con la estética. Ya en la introducción a su obra leemos que el interés del autor por la estética se debe a que esta se convierte en la respuesta y el instrumento a través del cual la época moderna en ciernes de conformación busca el modelo de subjetividad que necesita para la legitimación política de la burguesía. Así las cosas, la referencia a la función legitimadora de exigencias sociales y políticas nos lleva, necesariamente, aunque de manera implícita, a seguir los avatares de los conceptos estéticos a partir de la modernidad como una forma de describir los papeles ideológicos que desempeñan.

Esta presentación “descriptiva”, que se desarrolla a lo largo de las más de quinientas páginas de *La estética como ideología*, permite al lector avanzar sin necesidad de una declaración explícita del modelo ideológico por el que se decanta el autor, (la ausencia de la cual es precisamente lo que Pardo lamenta en su crítica), ya que sus argumentos lo ponen en contacto precisamente con el carácter problemático del concepto de ideología y de sus usos.

²⁴⁹ J. L. Pardo, *Estética de lo peor*, cit., p. 104. La referencia al ensayo de Eagleton, que ocupa las páginas de 102 a 104 del texto que citamos, había aparecido anteriormente bajo la forma de reseña en ocasión de la publicación de la edición española del libro, en *El País*, bajo el título «El Poder de la Belleza», el día 7 de octubre de 2006. En el mes de noviembre del mismo año, la revista *Eikasia* publica una reseña de *La estética como Ideología*, que pone de relieve el mismo “defecto”, si acaso intensificado por la detección de la misma carencia explicativa en cuanto se extendería al término “estética” también: “Terry Eagleton no nos ofrece, hemos de decirlo, un constructo argumental, una analítica precisa de las ideas que maneja y recorre, ya sea la *estética*, ya sea la *ideología*. No hay un *qué es la ideología* a lo largo de su libro. Pues su libro parte de su realidad, de la ideología como algo realmente existente, lo mismo se diga de la estética y, por lo tanto, de las restantes “ideas” que se entrelazan con estas. No le pediríamos tanto una reconstrucción de la *idea*, cuanto su constatación y descripción, al menos”: P. Pérez, «Terry Eagleton: La estética como Ideología [reseña]», *Eikasia. Revista de Filosofía*, Año II, 7 (noviembre 2006), pp. 13-17 (www.revistadefilosofia.org/egleton.pdf—consultado: noviembre 2016—).

Como hemos visto, este carácter íntimamente contradictorio hace que la estética sirva tanto de elemento unificador y legitimador de la nueva sociedad burguesa como de potencial elemento de subversión de la misma. El modelo de subjetividad que el artefacto estético debería proporcionar pretendiendo conseguir una equilibrada relación entre lo universal y lo particular, lejos de ser la pacífica imagen de una nueva conformación social lograda una vez por todas representa un frágil equilibrio, constantemente sometido a la tensión de fuerzas contrarias que amenazan con arrastrarlo bien hacia la abstracción ineficaz, bien hacia una particularidad vívida pero inconexa; asimismo, como hemos visto, la relación con lo sensible que lo estético brinda tiene que vérselas con los extremos opuestos de una dominación que se hace más efectiva gracias al sentimiento, penetrando así en el corazón de los grupos subalternos, y a la vez de una potencial rebelión en nombre de ese mismo sentimiento contra la dominación.

Si se nos permitiera hacer una perífrasis de la conocida fórmula kantiana relativa al conocimiento, diríamos que el nuevo modelo de subjetividad representado por el artefacto estético debería conjurar el doble peligro de que una individualidad sin anclaje en lo universal permanezca ciega y de que una universalidad no centrada en los sujetos quede completamente vacía. Ahora bien, tal equilibrio es necesario para que el poder trabaje de modo “hegemónico”, instalándose en el corazón del sujeto, en lugar de recurrir a formas coercitivas. Pese a ello, el carácter ambivalente de lo estético (o de lo sensible, si queremos) sigue estando en todo momento a punto de activarse. Si, por un lado, el cultivo de los afectos y de la sensibilidad individual puede empuñarse como estrategia para desafiar a la autoridad que los limita y cercena, también puede darse, por otro lado, la estrategia opuesta: “el hecho de que el poder utilice los sentimientos para sus propios fines puede dar lugar a una revuelta racionalista radical contra el mismo sentimiento, en donde la sensibilidad es atacada como la fuerza insidiosa que une a los sujetos a la ley”²⁵⁰, apunta Eagleton subrayando la función opresora que los sentimientos pueden desempeñar en manos del poder; pero añade, a continuación, que «si el dominio político asume, a la manera alemana, formas abiertamente coercitivas, una contra-estrategia “estética” –el cultivo de los instintos y afectos pisoteados por dicho poder– puede siempre reunir fuerzas»²⁵¹. Visto así, lo estético posee, por tanto, un carácter legitimador del poder, aunque, al mismo tiempo, puede tornarse en su contrario, es decir, en una instancia que desautoriza y desafía a ese mismo poder: ese libre consentimiento a una ley vivida como propia por parte del sujeto, ese modelo para una nueva subjetividad a la que Eagleton hace

²⁵⁰ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 82.

²⁵¹ *Idem*.

referencia una y otra vez, “puede ser entonces la antítesis del poder opresivo, o una forma seductiva de connivencia con él”²⁵².

Ahora bien, si lo estético se revela un material inherentemente ambivalente, es de esperar que, en la medida en que aceptamos la equivalencia de Eagleton de estética e ideología, también el carácter de la ideología participe de las mismas cualidades ambivalentes que definen al primer término, con lo que sería preferible, en lugar de decantarse por uno de los conceptos de ideología al uso, procurar desarrollar los términos de esa ambivalencia. Con respecto a todo ello, cabe señalar que avanzar la hipótesis anterior para el funcionamiento ideológico significa afrontar un aspecto extremadamente relevante en el debate sobre el concepto de ideología. Resumir ya sea de manera muy sintética las diferentes posiciones excedería con mucho las posibilidades de este trabajo y nos alejaría demasiado de nuestro objetivo. Sin embargo, creemos que es oportuno hacer referencia por lo menos a un aspecto de la cuestión con el que esta posición de Eagleton se confronta directamente: el vínculo entre la ideología y el poder dominante. Para referirnos a este asunto, tomaremos prestadas algunas afirmaciones del filósofo alemán Wolfgang Fritz Haug quien, respecto a las vicisitudes del campo intelectual en el siglo XX, observa que la tendencia mayoritaria ha sido precisamente la de intentar rebajar la importancia de la relación entre ideología y dominación, con la consecuencia de que el concepto perdiera su carga crítica, lo que queda demostrado por “el hecho de que el concepto crítico de ideología acuñado por Marx fuera posteriormente convertido en concepto afirmativo aplicado a su propia teoría”²⁵³. Según esta visión crítica, lo esencial de lo ideológico es ser un “mecanismo de reproducción de la dominación”, es decir, que este actúa de arriba abajo, sancionando la dominación en la conciencia misma de los individuos. Por lo tanto, imaginar una ambivalencia de lo ideológico, es decir suponer que, de alguna manera, este pueda funcionar también “desde abajo”, podría parecer un sinsentido y una contradicción, que llevaría a convertir el concepto en inservible.

En la óptica de Haug, el concepto de lo ideológico debe mantenerse en su significado de “mecanismo de reproducción de la dominación” y, más precisamente, de la dominación que se concreta en las instituciones estatales: pasar por alto este rasgo esencial o darle la espalda significa convertir una herramienta crítica en su contrario, como ha ocurrido, por un lado, con la experiencia del socialismo real, que se ha pervertido en ideología de Estado y, por el otro, con la sociedad burguesa, que “ha arrebatado al concepto de ideología su idea central de reproducción de la

²⁵² *Idem.*

²⁵³ W. F. Haug, «Sobre la actualidad filosófica de Karl Marx», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, número 29, 2009 (pp. 7-13), p. 12.

dominación, siendo diluido y difundido en base a la noción de que nuestras representaciones, etc., están condicionadas por la posición social”²⁵⁴.

El intento de Eagleton es el de contemperar, por un lado, la relación de la ideología con la dominación, merced a la cual los subordinados aceptan su propia subordinación por identificarse con las relaciones de dominación y, por otro, la idea de que ciertos mecanismos ideológicos de identificación, orientadores de la conciencia y de la acción, pueden darse también desde abajo, entre grupos y clases subordinadas, e incluso desafiar las relaciones de dominación clasista reproducidas y mantenidas por el Estado.

Debido a ello la ideología no puede ser concebida, en opinión de Eagleton, como un sistema cerrado, coherente y fijo de ideas y orientaciones. Su intención es evitar dos peligros opuestos: por un lado, la excesiva amplitud del concepto sociológico de ideología, por el que ésta correspondería a cualquier producción ideal (significados, signos y valores) dentro de una sociedad, lo que convierte al concepto en algo demasiado ineficaz debido a su excesiva amplitud (si la ideología está en todas partes, sin estar especialmente vinculada a un poder dominante, no ejerce realmente una dominación y, por tanto, no deberíamos preocuparnos especialmente de ella); por otro, convertirse en presas de una perspectiva claustrofóbica (e íntimamente aporética) a la manera de Foucault, según la cual en todos nuestros actos de conocimiento, en cualquier producción ideal o comportamiento, inclusive en cualquier intento de crítica del propio poder, estamos condenados a reproducir una estrategia ideológica que llega finalmente a falsear desde sus fundamentos cualquier atisbo de crítica.

2.3.2. *Las seis caras de la ideología*

Eagleton publicó, justo un año después de *La estética como ideología*, la obra *Ideología. Una introducción*²⁵⁵, que se abría precisamente con la advertencia de que no se ha llegado a una definición unívoca de “ideología” al tratarse de una palabra que rezuma significados distintos y a menudo contradictorios entre sí. Además, a continuación, el autor añadía que, por esas mismas

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Desde luego, podría sostenerse que hacer referencia a un texto publicado con posterioridad respecto a *La estética como ideología*, de poco puede valer para rebatir la observación de José Luis Pardo sobre la carencia de un concepto explícito de ideología en que se fundamente la identificación de los dos términos que forman el título y el contenido de dicha obra. Sin embargo, nuestra intención no es la defensa de Eagleton en este aspecto, sino arrojar, en la medida de lo posible, alguna luz sobre el funcionamiento ideológico de lo estético que Eagleton analiza e ilustra en su obra. La ausencia de una definición clara de ideología puede afejar la obra en cuestión, como sostiene Pardo –aun con la salvedad de que la obra sigue siendo de lo más valiosa–; sin embargo, es posible también objetar que, al ser el concepto de ideología tan variado, afrontarlo de forma detallada habría requerido otra obra: la que efectivamente Eagleton envió a imprenta en 1991.

razones, ni resulta útil una definición de conjunto, ni necesario llegar a configurar una gran teoría global que reúna todos estos significados dotados de funciones e historias diferentes. Tanto sería así que es tal vez “más importante valorar lo que hay de valioso o lo que pueda descartarse en cada uno de estos linajes”²⁵⁶.

Ahora bien, en este texto, el teórico inglés se decanta por analizar las ideologías y su funcionamiento renunciando a tomar partido por una definición de entre las muchas que se han propuesto desde las distintas escuelas de pensamiento (la marxista también se ha diferenciado mucho, sobre este tema) y privilegiando, por el contrario, el intento de captar sus variadas eficacias en niveles y situaciones históricas diversas.

En su reseña de las distintas modalidades conceptuales de la ideología, tras haber señalado, como hemos visto, que no es posible ni mucho menos deseable llegar a una definición unívoca de la misma, el teórico inglés destaca lo conveniente que sería, sin embargo, pasar revista a seis definiciones principales, que, en su opinión, no en todos los casos son contrarias entre sí, ni siempre contradictorias: cada una de ellas tiene algún valor heurístico a la vez que presenta debilidades o dificultades.

La primera definición de ideología, entendida como “el proceso material general de producción de ideas, creencias y valores en la vida social”, tiene un enorme parecido al concepto de cultura. Sin embargo, si consideramos a ésta en su versión restringida a las artes y las letras, el concepto de ideología abarcará un ámbito mucho más amplio. Por el contrario, si la confrontación se realiza con el concepto antropológico de cultura (todas las prácticas e instituciones propias de una forma de vida) lo ideológico quedará limitado únicamente a valores y significados, es decir a la manera en que los hombres “viven” sus prácticas sociales y su relación con las instituciones correspondientes. Las ventajas que Eagleton ve en manejar este concepto residen en que este subraya que la conciencia es determinada socialmente; sin embargo, la referencia a una genérica “vida social” como origen de esta determinación convierte esta herramienta conceptual en un débil instrumento, al dejar fuera de su foco de atención el conflicto político.

El segundo concepto incluido en este reducido conjunto intenta responder parcialmente a la debilidad que acabamos de señalar, ya que en él la ideología es concebida como el conjunto de ideas y creencias que reflejan la experiencia de un grupo o clase concreto “socialmente significativo”. Bien mirado, aunque este concepto corrija la excesiva generalidad del anterior, al concentrar la atención en las ideas que determinados grupos (de alguna relevancia dentro del conjunto de la sociedad) expresan como visión propia, tampoco consigue dar cuenta de las

²⁵⁶ T. Eagleton, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997 p. 18.

relaciones y conflictos entre un grupo o colectivo y otro del conjunto social, con lo que, para Eagleton, se hace preciso acudir a una tercera definición de lo ideológico, la cual lo vincula con la legitimación y promoción de intereses de grupos sociales enfrentados, siendo ideológica la promoción de aquellos intereses que tengan “alguna relevancia para el sostenimiento o puesta en cuestión de toda una forma de vida política”²⁵⁷, es decir que los intereses promovidos por estos grupos entran en conflicto en lo relativo a cuestiones relevantes para el mantenimiento de un determinado equilibrio de poder. Esta versión de la ideología está relacionada, para Eagleton, con el concepto de mistificación, al intentar perseguir efectos políticos por la vía de la persuasión que, más que en argumentos racionales, se vale del fomento de pasiones y emociones.

El cuarto sentido de ideología, nos advierte Eagleton, “conservaría este acento en la promoción y legitimación de intereses sectoriales, pero lo limitaría a las actividades de un poder social dominante”²⁵⁸, lo que satisfaría los requerimientos teóricos a los que hacía referencia Haug, es decir que subrayaría de manera conveniente el aspecto de la vinculación de lo ideológico con la dominación, unificando el cuerpo social según sea más conveniente para dicho poder y ganándose el activo consentimiento de los sectores subordinados. Sin embargo, esta definición de ideología sigue siendo “epistemológicamente neutral”, siendo encomendada a un quinto concepto la tarea de explicitar el hecho fundamental de que las ideas y creencias ideológicas actúan “específicamente mediante la distorsión y el disimulo”²⁵⁹. Naturalmente, como observa Eagleton, no todas las ideas producidas por las clases dominantes son clasificables bajo el rótulo de ideología, mereciendo esta clasificación únicamente aquellas ideas y creencias que promueven activamente los intereses del poder. Otra observación del teórico inglés es que la última definición plantearía el problema de «saber cómo calificar un discurso políticamente opositor que promueve o pretende legitimar los intereses de un grupo o clase subordinado por recursos como la “naturalización”, universalización o disfraz de sus intereses reales»²⁶⁰. El riesgo, en efecto, es el de descalificar, de este modo, los intentos “emancipadores”, con el resultado añadido, a nuestro parecer, de volver, inesperadamente y por un giro tortuoso, a una descripción de ideología involuntariamente omniabarcadora: si cualquier conjunto de ideas al servicio de unos intereses obra por la vía del disimulo, todas ellas serán susceptibles de generar suspicacia y todas han de ser rechazadas. La ideología (léase mistificación y disimulo), como una infección, vuelve a asomar por todas partes y, por lo tanto, no está en ninguna. Si podía concebirse como una suerte de señal espía que rastrear para ir en busca de los intereses sociales, políticos y económicos subyacentes,

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

²⁵⁸ *Idem*.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁶⁰ *Idem*.

con el objeto de sacarlos a la luz y así contenerlos, cuestionarlos y limitarlos, al tener que desatender las informaciones siempre engañosas de tal señal, los intereses relacionados se vuelven nueva y forzosamente invisibles y, por tanto, aún menos atacables.

Lo que nos parece oportuno señalar en lo referente al cuarto y quinto concepto de ideología, más allá de lo que Eagleton subraya al respecto, es que, en efecto, ya que vinculan lo ideológico específicamente con el servicio a los intereses del poder dominante, no se limitan, como sería para Eagleton el caso de la quinta definición, a plantear dificultades para valorar la producción de creencias por parte de grupos o clases subordinados, sino que directamente no dejan cabida a esta opción. Haug, de hecho, estaría muy de acuerdo con estas dos maneras de enfocar la ideología, tanto que rechaza el empleo de ese rótulo para el marxismo, prefiriendo hablar de “campo axiomático del pensamiento de Marx”²⁶¹. Un posible problema surgiría a la hora de definir la producción de ideas y creencias vinculadas con el mantenimiento de un poder detentado por un colectivo o clase que, anteriormente subordinado, ha llegado a controlar el nivel de gobierno. En este caso, si nos atenemos a la cuarta definición de ideología deberíamos dar cuenta de por qué un mismo conjunto de ideas no puede ser definido ideología en la fase de subordinación de la clase de la que emana, y recibe ese calificativo, en cambio, cuando esta llega a hacerse con el poder.

Podría esgrimirse, tal vez, el argumento de que la ideología es tal por estar al servicio de una clase considerada injustamente opresiva, lo que excluiría a la clase “emancipadora” que ha derribado un anterior poder injusto y opresor, pero este argumento seguiría estrellándose contra una definición demasiado inflexible de ideología como “muleta” cultural del poder dominante: si lo ideológico es tal sólo en relación con un poder dominante injustamente opresivo, entonces la hipótesis que acabamos de mencionar debe ser descartada. De lo contrario, sería imposible justificar el concepto mismo de emancipación: por un lado, las creencias e ideas de las clases subordinadas no son ideológicas, en tanto que no están vinculadas con el poder dominante; por otro, una vez llegadas estas al poder, y recién adquirido el estatus de clase dominante, nos encontraríamos ante la desagradable constatación de que sus creencias se han convertido en ideología, permaneciendo inexplicable del porqué valores emancipadores se convierten, una vez que la clase que los defiende llega a detentar el poder, en una instancia opresiva. En el quinto caso, además, a estas consideraciones hay que añadir la dificultad de dar razones de por qué no sólo ese mismo conjunto de ideas entra en la categoría de ideológicas, sino que, además, se tiñe de los tonos negativos de la distorsión y el disimulo.

²⁶¹ W. F. Haug, «Sobre la actualidad filosófica de Karl Marx», cit., p. 8.

Finalmente, el sexto modelo de ideología que Eagleton destaca “conserva el acento en las creencias falsas o engañosas, pero considera que estas creencias derivan no de los intereses de una clase dominante, sino de la estructura material del conjunto de la sociedad”²⁶², es decir que en este caso la ideología sigue estando cargada de connotaciones peyorativas, pero esta ya no tiene un origen específico de clase. Uno de los ejemplos de este sentido de ideología es el que nos proporciona la conocida teoría del fetichismo de la mercancía de Marx.

La referencia a seis distintos modelos, algunos de los cuales complementarios, no es el resultado de la intención de complicar las cosas, ni de sortear, por medio de la exhibición de un panorama tan variado, la opción de decantarse por un sentido unívoco de ideología, sino una precisa elección que tiene en cuenta la complejidad del ámbito de lo ideológico y considera que todas estas definiciones, si no son convertidas en un modelo trascendental (y, en tanto “sistema formal articulado”, abstraído como una “concepción universal”), como a menudo ha ocurrido, pueden tener un importante valor explicativo de los fenómenos que vertebran las relaciones de poder dentro de las sociedades²⁶³.

Esta precaución de no manejar un concepto demasiado abstracto de ideología, que perdería por efecto de esa misma abstracción sus sutiles implicaciones de dominación y adhesión desde abajo, de proceso activo sometido a resistencias, etc., es extendida por Eagleton al peso mismo que la ideología adquiere en los procesos históricos. A saber, vinculado con un concepto de ideología abstraído de sus conexiones con los contradictorios procesos reales se encuentra, a menudo, un énfasis excesivo en el papel de la ideología en el sostenimiento de los sistemas de poder.

2.3.3. *No todo es ideología ni la ideología lo es todo*

En opinión de Eagleton, cierto idealismo de izquierdas ha tendido a exagerar el papel de las ideas y de la cultura en el mantenimiento del poder, tal vez como una reacción (llevada demasiado lejos) de tipo compensatorio respecto a una fase anterior de reduccionismo económico marxista, que atribuía un peso excesivo a las estructuras económicas en la determinación de la vida social²⁶⁴; según esta visión más flexible y más atenta a contemplar las diversas instancias que contribuyen al afianzamiento de un poder determinado, lo ideológico, sin perder su relevancia, deja de ser el principal elemento que determina el ejercicio del poder con una relativa aceptación

²⁶² T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 54.

²⁶³ Cfr. R. Williams, ob. cit., pp. 130-131.

²⁶⁴ Cfr. T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 60

por parte de los súbditos. Para ello, Eagleton se apoya en la obra *La tesis de la ideología dominante*, de los sociólogos Abercrombie, Hill y Turner, quienes sostienen la idea de que el poder de la conciencia en la vida social tiene un alcance limitado²⁶⁵. Desde luego, el equipo de estudiosos anglosajones no pone en duda la existencia de ideologías dominantes, pero sí cuestionan que éstas tengan el papel principal en el proceso de cohesión de las sociedades: más bien, esta actividad sería más efectiva para unificar las propias clases dominantes que las clases subordinadas, cuya aquiescencia al poder se obtendría antes por motivos distintos (principalmente económicos) que por una auténtica adhesión a la cultura y la ideología que emana del poder. Esto se basa, para Abercrombie, Hill y Turner, en la observación histórica de cómo, según resume Eagleton al respecto, “en las primeras sociedades feudal y capitalista, por ejemplo, los mecanismos de transmisión de estas ideologías a las masas eran notablemente débiles; no había medios de comunicación ni instituciones de educación popular, y muchas de las personas eran analfabetas”²⁶⁶. También en el capitalismo avanzado, sin embargo, aunque ya estén extremada y progresivamente más extendidos estos canales de transmisión (escuelas, medios de comunicación de masas, opinión pública etc...) ²⁶⁷, esta cohesión seguiría faltando, para los autores de *La tesis de la ideología dominante*, debido esta vez a que el propio capitalismo se caracteriza por ser un sistema recorrido en su interior por poderosas corrientes de conflicto y por amplias contradicciones internas, lo que impediría que los gobernados se incorporen masivamente a la “cosmovisión” de sus gobernantes, al faltar en ésta el necesario carácter unitario que se precisaría a este fin. Además, las clases y grupos subalternos conservan una cultura propia y difícilmente compatible con las instancias culturales difundidas desde arriba. Por todo ello, habría que concluir que el mantenimiento de las sociedades del orden capitalista no se alcanza principalmente por la vía de la complicidad ideológica de las masas populares con las élites gobernantes (a las que, a lo largo de la historia, por lo general, “han soportado más que admirado”²⁶⁸), sino a través de medios que tienen que ver más con el aspecto económico y con el control social, tales como relativas mejoras de las condiciones económicas para algunos estratos de la población, la división interna de los

²⁶⁵ Cfr. ibídem, pp. 59 y ss. La edición original es de 1978. La que Eagleton cita es N. Abercrombie – S. Hill – B. S. Turner, *The Dominant Ideology Thesis*, George Allen & Unwin, Londres, 1980. Hay versión castellana: N. Abercrombie – S. Hill – B. S. Turner, *La tesis de la ideología dominante*, Siglo XXI, Madrid, 1987.

²⁶⁶ *Idem*. Hay que señalar, sin embargo, que las sociedades premodernas, por más que carecieran de los canales de transmisión de las ideologías dominantes señalados por Abercrombie, Hill y Turner, sí poseían otras instituciones capaces de transmitir los valores “dominantes” de la época; piénsese en la iglesia y su capilar difusión, las organizaciones gremiales, y, en general la organización propia de aquellas sociedades, para las cuales nos parece que ni siquiera es aplicable el concepto de masas. Además, tales instituciones tuvieron una persistencia, en amplias zonas de Europa, mucho más extendida de lo que normalmente se suele reconocer, en obediencia a las necesidades de periodización que no pueden evitar cierta abstracción y generalización de conceptos.

²⁶⁷ Recordemos que estas conforman, para Althusser, el denominado “aparato ideológico” del Estado que suma su función de mantenimiento del poder al del “aparato represivo del Estado”. Cfr. L. Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, especialmente las pp. 23-39.

²⁶⁸ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 60.

opositores (más que su cohesionada adhesión a la cultura dominante), el empleo de prácticas de corte “reformista” que proporcionen algunas ventajas relacionadas con la aceptación de la posición asignada a cada colectivo dentro del sistema de producción vigente y del sistema político imperante.

Desde luego, Eagleton rechaza algunas de las conclusiones más extremas de este estudio, como, por ejemplo, la que afirma que el capitalismo tardío opera “sin ideología”²⁶⁹, aduciendo que se trata de una interpretación que adolece de los mismos excesos de énfasis que el “culturalismo” al que se opone, pero respalda las que acabamos de reseñar, reafirmando que, por supuesto, “la difusión de valores y creencias dominantes entre los grupos oprimidos de la sociedad desempeña *algún* papel en la reproducción del sistema en su conjunto”²⁷⁰ aunque no se trate del papel sumamente elevado que tradicionalmente algunos estudios le han reconocido, ni el principal, en ocasiones.

Ya a nivel de valores y creencias de las clases subordinadas, los que proceden de las élites a menudo tienen que convivir, formando una contradictoria amalgama, como había reconocido Gramsci, con otras creencias y valores que proceden de las propias clases populares²⁷¹. Además, reconocer, por un lado, las fisuras y contradicciones que vertebran el propio ámbito ideológico, amén de la necesidad de este de renunciar a la uniformidad, coherencia y cohesión interna a las que aspiraría, y, por otro, el hecho de que lo ideológico opera *junto* con otros factores de índole distinta (que por brevedad podríamos señalar con la referencia a lo económico) consigue dar cuenta de manera más cabal de los procesos sociales reales, tal y como se han dado y siguen dándose en la historia. A saber, si por un lado el carácter contradictorio de lo ideológico da cabida a la posibilidad de cambio en su seno, además de permitir el despuntar de ideologías alternativas, por otro lado, el valor relevante que se le asigna a lo económico en el mantenimiento del poder podría explicar la adhesión o la falta de iniciativa directa de los subordinados como una forma de realismo político; la misma actitud realista que, a partir del momento en que el sistema político económico dejase de proporcionar aquellos beneficios parciales que desaconsejan una oposición abierta, podría provocar la rebelión, lo que una adhesión total y sin fisuras a los valores y creencias dominantes en la sociedad dificultaría sobremanera.

²⁶⁹ Afirmaciones de este tipo, presentes en *La tesis de la ideología dominante*, han hecho que sus autores suelen ser incluidos en el número de cuantos soslayan sin más la importancia de la ideología en la sociedad capitalista tardía y que su refutación de la tesis de la ideología dominante se traduzca en una declaración de inexistencia de las ideologías dominantes. Para un ejemplo de estas posturas críticas hacia los planteamientos de Abercrombie, Hill y Turner, véase G. Ambriz-Arévalo, «La ideología en Marx. Más allá de la falsa conciencia.», *Pensamiento y Cultura*, vol. 18-1, junio de 2015, pp. 107-131 (en particular, p. 114).

²⁷⁰ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 61.

²⁷¹ Cfr. *idem*.

Estas consideraciones ayudan a colocar lo estético, entendido como ámbito fundamental de la ideología de la modernidad, en una posición más adecuada para comprender sus funciones, lejos de una abstracción totalizadora de su papel que acabaría por ser, ya sea involuntariamente, el *pendant* de aquel énfasis en lo estético que precisamente pretendería criticar como producto eminentemente ideológico.

2.3.4. Ideología y praxis histórica: el punto de vista de Hobsbawm

Refiriéndose a la gran “civilización burguesa europea” que se conforma a lo largo del siglo XIX, el historiador Eric Hobsbawm recuerda que “de hecho, su actuación, sus instituciones y sus sistemas políticos y de valores estaban pensados por y para una minoría; aunque fuera una minoría que podía expandirse, y así lo hizo”²⁷².

Esto significa que la cultura, y si cabe aún más las letras y las artes, cumplieron un cierto papel, pero este debe interpretarse junto a otros factores sumamente relevantes: el núcleo cultural de esta civilización no fue la única clave para cohesionar aquellas sociedades, ya que nacía dentro de un perímetro sobremanera restringido y se dirigía a un ámbito igual de restringido, sin poder, por lo tanto, granjearse la adhesión de toda la sociedad, especialmente de las muchedumbres que se encontraban fuera de ese perímetro. Resuena aquí una vez más la observación de Abercrombie y sus coautores en lo referente a la debilidad de la red de transmisión de valores y creencias de la clase en el poder a las masas, citada por Eagleton. Sin embargo, Hobsbawm ofrece una serie de claves de lectura para que sea posible dar cuenta de la relativa eficacia de ese conjunto de valores y significados que caracterizaron la sociedad capitalista en su fase de expansión: el hecho de que esa minoría en el poder pudiera expandirse, como efectivamente hizo, gracias al hecho de que no estaba fundada sobre el nacimiento o la autoridad religiosa, y, además, porque las mismas clases que se oponían a este sistema, organizadas a partir de la mitad del siglo XIX en torno a los movimientos socialistas, «adoptaron muchos de los valores de la “modernidad” burguesa [...]. De hecho –añade Hobsbawm–, culturalmente, el objeto de la militancia socialdemócrata “políticamente consciente” era ofrecer al trabajador acceso libre a estos valores; y las autoridades socialistas locales se lo dieron»²⁷³. Esto significa que el modelo de “cultura” que tenía su eje en el gran arte, producido por la burguesía decimonónica, se había convertido en *el modelo* único y totalizador, frente al cual no cabían alternativas, o bien, frente al cual ninguna fuerza opositora fue

²⁷² E. J. Hobsbawm, «Prefacio» a E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2013, p. 11.

²⁷³ *Ibidem*, p. 12.

capaz de concebir y ofrecer una alternativa. El historiador anglosajón considera, por tanto, “paradójico” que las auténticas innovaciones de la cultura subalterna de esa época, tales como el fenómeno del fútbol, fueran consideradas intrascendentes y meros pasatiempos por las élites cultas y, por supuesto, incluso por las organizaciones mismas de los trabajadores, lo que se ha de aplicar a todo el ámbito de la cultura popular: música, canciones, bailes, etc.

Sin embargo, todo ello pierde su carácter paradójico y misterioso en la hipótesis de que esto se pueda explicar mediante el hecho de que las “élites” de los movimientos de trabajadores, que luego recibirían el apelativo de “vanguardias” (políticas: más o menos revolucionarias) y a las que Hobsbawm se refiere con la expresión de «militancia políticamente consciente», habían interiorizado esos valores culturales de las élites burguesas (¿sus homólogos burgueses?) y aceptado la definición trascendente de arte y cultura aplicando por tanto los mismos criterios de selección, que no podían tener otro resultado que el de rubricar bajo el rótulo de diversiones intrascendentes (y políticamente inservibles) las producciones “culturales” autónomas de la clase trabajadora y de los estratos populares²⁷⁴.

Sea como fuere, el alcance de esa cultura burguesa según los datos históricos autoriza a afrontar el tema de la universalidad de los valores empuñados por la modernidad, precisamente en la óptica de la universalización propia de la ideología, pero con la salvedad de un uso flexible y a la vez no abstraído de tal concepto. Este es el panorama de la época que ofrece Hobsbawm:

Hasta finales del siglo XIX, la «burguesía», o clase media alta, representaba aún a grupos de personas muy reducidos. En 1875, incluso en una Alemania muy escolarizada, solo unos 100.000 niños acudían a los *gymnasia* humanistas (institutos de enseñanza secundaria) y aun de estos, muy pocos llegaban a los exámenes finales, el *Abitur*. En las universidades no estudiaban más de unos 16.000 alumnos. Incluso a las puertas de la segunda guerra mundial, Alemania, Francia y Gran Bretaña – tres de los países más grandes, desarrollados y cultos, con una población total de 150 millones de habitantes– contaban con un máximo, entre todos, de unos 150.000 estudiantes universitarios: la décima parte del 1 por 100 de su población conjunta. La espectacular expansión de la educación secundaria y, sobre todo, universitaria después de 1945 ha multiplicado el número de personas con formación culta, es decir, personas formadas antes que nada en las culturas decimonónicas que se

²⁷⁴ Para esta cuestión puede verse *idem*. Y, para un análisis más extendido de la misma cuestión, con la interesante explicación del paso del fútbol del ámbito de las costumbres burguesas decimonónicas al medio proletario (lo que produce la transformación de ese deporte, que en origen era una actividad realizada por y para “aficionados y edificante para las clases medias de las escuelas privadas”, en una disciplina profesionalizada precisamente como consecuencia de su proletarización) puede verse E. J. Hobsbawm, «La invención en serie de las tradiciones: Europa, 1870-1914», en E. J. Hobsbawm y T. Renger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 273-318.

enseñaban en la escuela; pero no necesariamente el número que *se siente cómodo con estas culturas*²⁷⁵.

Estos datos, por un lado, refuerzan la idea de que la cultura de la modernidad (y su cultura estética con más razón) es una cultura de élite. Además, los canales de difusión de la misma, si bien se extienden de manera extraordinaria a lo largo de todo el XIX y aún más en el XX, siguen siendo sorprendentemente endeble si los comparamos con las descripciones un tanto enfáticas que se relacionan con los discursos sobre el gran auge del arte. Por otro lado, precisamente por las cifras reducidas que exhiben, nos invitan a encarar la cuestión del auge de lo estético como un producto eminentemente ideológico. A saber, parece que aquí está operando precisamente la capacidad de lo ideológico de convertirse en un universal, aceptado tendencialmente por todos y capaz de naturalizarse como un dato incuestionable de la realidad: la notación final de Hobsbawm, donde hace referencia al número de cuantos entran en contacto con los contenidos de la alta cultura burguesa, *sin necesariamente sentirse cómodos con ella*, nos parece un elemento que refuerza nuestra tesis. Alude, de hecho, a un contenido externo que se interioriza, sin que necesariamente se tenga plena conciencia de ello, tal vez porque aun sin sentirse cómodos en ese medio, la cultura circundante ha determinado un clima cultural por el que uno se sentiría definitivamente *incómodo* en el caso de verse excluido de ese ámbito. Entran aquí, por lo tanto, conceptos como el de distinción, que no ha de considerarse como exclusivo de las élites, sino que ejerce una poderosa atracción sobre cuantos pretenden o aspiran a ascender por los escalones de la jerarquía social, y también conceptos como el de “falsa conciencia ilustrada” que, en este caso, distinguiría a aquellos que pertenecen a la minoría selecta que, como diría Marx, “produce activamente” tales formas y contenidos, y se encuentran a sus anchas en contacto con los altos contenidos culturales, de cuantos, en cambio, pasivamente acaban por “recibirlos”. Asimismo, podría establecerse un paralelo con una sociedad dominada por el poder ideológico de los valores espirituales procedentes de la religión: el hecho de que el acceso a tales valores sea muy desigual en cuanto a la real conciencia crítica de los mismos entre la población (piénsese en las formas populares, la amalgama de supersticiones y contradicciones en la fe del pueblo etc.) no autoriza a cuestionar el poder y la eficacia de los mismos.

Finalmente, dadas estas consideraciones, cabe señalar el hecho de que, como afirma Hobsbawm, “en el siglo XIX el capitalismo europeo estableció su dominio sobre el mundo que estaba destinado a transformar por la vía de la conquista, la superioridad técnica y la globalización económica”, pero estos elementos iban acompañados de “una potente y prestigiosa carga de

²⁷⁵ E. J. Hobsbawm, «Prefacio», *Un tiempo de rupturas*, cit., pp. 11-12 (*cursiva nuestra*).

valores y creencias que, naturalmente, dio por sentado que eran superiores a otros”²⁷⁶. Esta reflexión señala, a nuestro parecer cabalmente, un orden en la relevancia de los factores que contribuyeron a la afirmación y expansión del nuevo sistema económico-social, sin por ello dejar de tomar en consideración el valor y la influencia de las instancias culturales en este proceso. Todo ello nos invita a seguir rastreando el papel y la función de los valores culturales, entre los cuales las artes representan un auténtico núcleo, en sus relaciones con las demás instancias que surgen en la modernidad, pero con la mirada puesta especialmente en sus funciones ideológicas, las cuales concurren en el sostenimiento de aquella sociedad de forma no lineal, interactuando con instancias no directamente culturales, pero igualmente relacionadas con conjuntos de valores que movilizan a la sociedad (piénsese en la dialéctica entre modernismo y modernización, o cultura y civilización) en ocasiones reforzándolos; otras, tal vez más numerosas o vistosas, contradiciéndolos²⁷⁷.

2.3.5. *Estética e ideología: un origen histórico común en el campo de los conceptos modernos*

De entrada, podemos observar cómo “estética” e “ideología” tienen un evidente parecido genético: ambos términos aparecen aproximadamente por la misma época. Si es a Baumgarten a quien le debemos el “bautismo” de la primera en 1735, es con Antoine Destutt de Tracy que aparece, en 1801, el término «ideología»²⁷⁸.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 10.

²⁷⁷ Una interesante perspectiva en torno a las asimetrías que evidencia la dialéctica entre modernismo y modernización, con especial hincapié en el hecho de que, de manera paradójica, los modernismos aparecen en áreas mucho menos “modernizadas” que otras (Nicaragua, estados sureños de Norteamérica, etc.) con el corolario de que el modernismo sería reflejo y reacción ante una modernización parcial y no acabada, se encuentra en Fredric Jameson. Véase F. Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2004, especialmente las pp. 89-92 y 123-124. En cuanto a los valores culturales que contradicen a los económicos, creemos que se han dado, hasta ahora, suficientes indicios de cómo desempeñen igualmente una función ideológica ya que atemperan los rigores del sistema económico o brindan una suerte de alternativa a la pobreza axiológica del mismo tantas veces puesta de relieve por los principales observadores de las transformaciones sociales producidas por el capitalismo. También hay que añadir, como hemos visto al tratar las consideraciones de Marx, Berman, Eagleton, que esta función ideológica de los valores culturales que contradicen la modernidad social y económica aludiendo a un ámbito de lo no utilitario, en el que todas las facultades humanas puedan tener pleno y libre desarrollo, es ambivalente y encierra un peligro para el mismo poder, ya que realmente puede señalar un camino distinto al que la civilización moderna ha trazado.

²⁷⁸ Raymond Williams alude, para el surgimiento del término, a las postrimerías del siglo XVIII y señala como origen del concepto la filosofía empirista. Tal y como la estética de Baumgarten debía ser una ciencia del conocimiento sensible, la ideología debía ser una indagación científica de la mente y la conciencia del hombre, sus representaciones e ideas. Así, Destutt de Tracy la concibe como una rama de la zoología. Al citar a Destutt de Tracy, quien, como los demás “ideólogos”, arranca de intenciones antimetafísicas (a partir de la constatación de que “no hay, en el mundo, otras ideas que las de los hombres”), Williams subraya la curiosa inversión generada por la crítica de Napoleón a los ideólogos, acusados de ser, precisamente, portadores de ideas metafísicas, momento en el cual, según el autor de *Marxismo y Literatura*, empieza a afirmarse la visión negativa de la ideología que será retomada, desde perspectivas distintas a las del emperador, por Marx. Cfr. R. Williams, *ob. cit.*, pp. 72-74. La querrela Destutt de Tracy – Napoleón y la importancia del pensador francés para el joven Marx son mencionadas también por Terry Eagleton. Véase T. Eagleton, *Ideología...*, *cit.*, pp. 96-101. Para una breve síntesis de la historia del concepto a partir de Destutt de Tracy y la interpretación de Napoleón, puede verse, también, N. Carroll, *ob. cit.*, pp. 308 ss.

Así como la estética surge, como hemos visto, para salvaguardar el sentido de lo humano, encerrando un simulacro de totalidad y la metáfora de un mundo habitable para el hombre en una época en que el sentido de la totalidad se hace añicos merced a una cada vez más sensible parcelación y especialización del saber (además de la progresiva abstracción del propio conocimiento), el concepto de ideología brota de las mismas contradicciones históricas: cuando una visión del mundo totalizadora, que, amén de opresiva, era a la vez tranquilizadora, debe, bien a su pesar, empezar a echar cuentas con su propia fragmentación, los distintos sistemas de ideas que despuntan para suplantarse aquella unidad han de confrontarse progresivamente con la conciencia de su carácter parcial.

Una vez que las primeras fisuras aparecieron en la totalidad conceptual del Antiguo Régimen, se activó un proceso difícilmente reversible. Los sistemas de ideas empezaron a tener que enfrentarse con discursos alternativos, que los obligaban a percibir sus propios límites y su parcialidad y a la vez a marcar de manera más evidente el perímetro que define sus identidades frente a los otros. La sociedad burguesa aceleró, en opinión de Eagleton, este proceso, al ir de la mano del concepto de cambio continuo, de la transformación de todo lo existente que, lejos de afectar únicamente a las instituciones sociales y a las formas y sistemas de producción, abarcaba incluso las formas de conciencia: “Así, la autoridad establecida de una única visión del mundo se ve desafiada por la naturaleza misma del capitalismo. Lo que es más, este orden social alimenta la pluralidad y fragmentación a la vez que genera privación social, transgrediendo fronteras sagradas entre distintas formas de vida y uniéndolas en una *mêlée* de jergas, orígenes étnicos, formas de vida y culturas nacionales”²⁷⁹.

Sin embargo, el reconocimiento de la existencia de una pluralidad de ideas en competición entre sí abre a la incómoda perspectiva del relativismo y el escepticismo, una de las primeras cuestiones con las que la crítica de la ideología habrá de enfrentarse. Hemos visto que en su papel revolucionario y desacralizador, tal y como Marx lo percibe, la burguesía no sólo consigue echar

Eagleton, además, valiéndose de una intuición de Michel Foucault, presenta un interesante contraste entre la ciencia de la ideología de Destutt de Tracy y la crítica Kantiana. En este sentido, Destutt de Tracy se centraría en lo fenoménico de las representaciones, mientras que Kant supera la dimensión fenoménica “para interrogarse por las propias condiciones trascendentales de esa representación: su objeto no es otro que la propia representabilidad” (T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 158), dejando ese más allá de la representación no como irrepresentable, sino como materia de lo estético: «Es evidente –comenta Eagleton– que lo que necesita el orden establecido no es algo tan anémicamente intelectualista como la “ciencia de las ideas” de Destutt de Tracy, sino una teoría de la práctica ideológica: una formalización de aquello que en su inmediatez espontánea parece eludir el concepto. Si lo ideológico es, básicamente, una cuestión de sentimiento, no es extraño que lo estético pueda ser un modelo mucho más efectivo que la zoología». *Ibidem*, p. 160. Pero, si formalizar algo que en su conexión con el sentimiento elude el concepto parece un proyecto íntimamente contradictorio («hay un círculo de oxímoron en la misma expresión “teoría de la ideología”. *Idem.*), esto debe hacernos entender, en opinión de Eagleton, que el “signo más apropiado de esta imposibilidad es el carácter misterioso del arte en sí mismo, que es y no es un ámbito gobernado por leyes”. *Idem.*

²⁷⁹ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 143.

abajo las verdades y valores sagrados del antiguo régimen, sino que, de alguna manera, pone en marcha un proceso imparable por el que sus propios cimientos peligran de continuo con verse pulverizados. Una vez más podemos encontrar un paralelo entre lo estético y lo ideológico. A saber, si lo primero tiene que resguardarse del peligro de caer en un ciego sensualismo que lo dejaría inservible para cualquier proyecto hegemónico (al igual que la abstracción racional, en un contraste especular, se revela impotente), lo segundo tiene que conjurar el peligro del relativismo que amenaza las ideas con las que pretende vertebrar la nueva sociedad.

Como sabemos, lo estético procura sortear este riesgo a través del difícil equilibrio entre subjetividad y objetividad que le proporciona el modelo del artefacto estético. En el campo de la producción de ideas, todo esfuerzo está dirigido a homogeneizar diferencias no sólo para legitimar los procesos materiales, sino también para promoverlos y orientarlos.

Si, de alguna manera, las ideas se encuentran compitiendo, como las mercancías, en una suerte de libre mercado intelectual, existe el peligro concreto de que esas adquieran los caracteres de abstracción e intercambiabilidad que definen a aquellas. Desde luego, esto no significa que no podamos hablar de ideología o de funcionamiento ideológico durante las épocas anteriores a la disolución del antiguo régimen²⁸⁰, ya que es desde luego posible hablar de intereses enfrentados entre clases en aquellas circunstancias y debemos suponer una fuerte necesidad, por parte del poder, de ganarse la adhesión de sus gobernados. La cuestión es que la disolución del antiguo régimen, de alguna manera, abre el camino a la fragmentación de la sociedad y libera los antagonismos de clase en un proceso al que la burguesía imprimirá una aceleración creciente e inédita.

Es por ello que, partiendo de una concepción materialista, Eagleton debe necesariamente rechazar toda concepción monolítica de la ideología y, a la vez, todo concepto únicamente peyorativo de la misma: si la historia es vista como escenario de tensión y lucha entre fuerzas e intereses distintos, la pugna se libra necesaria e igualmente en el ámbito de la producción cultural y de las ideas.

Esto significa, por ende, que no todas las ideas están necesariamente ubicadas en el bando de la opresión, ya que algunas, evidentemente, poseen un valor emancipador, ni que sistemas de ideas que apoyen un poder determinado no puedan resultar beneficiosos, en condiciones históricas

²⁸⁰ Wolfgang Fritz Haug resume este aspecto de manera muy eficaz: “así como el Estado, la religión y el derecho son más antiguos que el capitalismo, también lo son los mecanismos de reproducción de la dominación de los que se ocupa la teoría marxiana de la ideología” (W. F. Haug, «Sobre la actualidad filosófica de Karl Marx», cit., p. 11).

y sociales determinadas, para sustentar la batalla emancipadora de otro grupo o clase social antagonista, (y a la inversa, en una suerte de heterogénesis de los fines).

Se trata, en cierta medida, del mismo mecanismo de funcionamiento que hemos observado al hablar de lo estético cuando hemos tenido que reconocer que en su carácter ambivalente podía servir tanto para la legitimación del poder dominante como para subvertirlo. Por ejemplo, la idea de la democracia parlamentaria, que puede verse –según un tópico conocido– como arma ideológica de la burguesía para afianzar un poder ilusoriamente igualador de todos y por ello, en la realidad, legitimador de la injusticia, la desigualdad, la alienación y la marginación social concreta de amplias capas de la sociedad en cuanto a su efectiva capacidad de autogobernarse ha sido, históricamente, también una poderosa arma emancipadora contra el absolutismo.

2.3.6. *El juicio estético kantiano: modelo para el funcionamiento de las proposiciones ideológicas*

Eagleton llega a identificar lo estético y lo ideológico de la manera más explícita²⁸¹ a través de una esclarecedora comparación con el juicio estético kantiano: un primer elemento de esta coincidencia se encuentra en el carácter engañoso que comparten los juicios estéticos por un lado y las proposiciones ideológicas por otro. En el juicio estético kantiano hay una suerte de proyección sobre el objeto de cualidades que realmente atañen a sensaciones experimentadas por el sujeto. La típica expresión del juicio de gusto por la que definimos bello un objeto, bien mirada, es ilusoria y engañosa, ya que la forma aparentemente enunciativa de tales juicios esconde una cualidad auténticamente performativa²⁸². Una falacia lógica que subyace a los juicios estéticos, ya que se fundan en la transposición de un contenido inherentemente performativo a una forma aparentemente referencial.

Sin embargo, como pone de relieve Eagleton, la estética kantiana no autoriza afirmar que la auténtica performatividad de los juicios de gusto implique que el juicio estético, despojado de su falsa apariencia enunciativa, se identifica con la expresión de una preferencia personal del sujeto. Como es sabido, el juicio estético, para Kant, es pretendidamente depurado de toda idiosincrasia, de toda subjetividad inmediata como pudiera ser la que se encuentra vinculada a las preferencias personales o al placer que pueda recabarse del contacto con el objeto: “juzgar estéticamente –resume Eagleton– es declarar de manera implícita que una respuesta por completo

²⁸¹ “Desde un determinado punto de vista, lo estético *es* lo ideológico”: T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 159 (*cursiva nuestra*).

²⁸² Cfr. *ibídem*, pp. 152-153.

subjetiva es lo que todo individuo debe necesariamente experimentar, una que debe provocar el acuerdo espontáneo de todos”²⁸³.

Ahora bien, dado que lo que realmente me diferencia de otro es que nunca coincidiremos exactamente en nuestros gustos personales, que mi paladar no podrá experimentar exactamente nada más que los sabores y texturas que él mismo experimente, la “respuesta por completo subjetiva” a la que aquí se hace referencia es la que conduce a lo que Kant denomina “subjetividad universal”, aquella por medio de la cual cada uno consigue elevarse de su irrepetible (y, en el límite, incomunicable) subjetividad corpórea, para alcanzar la dimensión de subjetividad que compartimos con nuestros congéneres²⁸⁴. Es más, esa comunicabilidad de mi experiencia subjetiva de lo bello se convierte en lo más relevante: nuestros juicios estéticos son valiosos en tanto que los experimentamos precisamente en su pretensión de universalidad. Lo que me reconforta de algo que encuentro bello es la idea de que ha de gustarle a todos, de que me proyecta fuera de mi aislamiento, hacia una comunidad no imaginaria, sino experimentada con la viveza e inmediatez con la que ejerzo mi facultad de juzgar estéticamente.

En el juicio estético kantiano se produce, de alguna manera, una circunstancia que se escapa a todo intento de conceptualización: mi subjetividad se afirma, ante la belleza del arte o de la naturaleza, de una manera paradójica, precisamente poniendo entre paréntesis a la subjetividad misma. Dicho de otro modo, el misterio de lo bello es hacernos olvidar nuestra subjetividad a la vez que esta se reafirma en el nivel de la comunidad de los hombres. Ahora bien, las proposiciones ideológicas, señala Eagleton, tienen precisamente la característica de intentar relegar al olvido su carácter ideológico. De alguna forma, tales expresiones se estructuran mediante una puesta entre paréntesis de su carácter parcial y partidista y procuran, con ello, ocultar su origen. Es este el sentido en que lo estético “encarna [...] el puro paradigma de lo ideológico”²⁸⁵.

Análogamente a los juicios estéticos, las proposiciones ideológicas comercian con la confusión entre nivel referencial y performativo, tratando de despachar por descripciones del mundo lo que son, a la postre, contenidos emotivos en relación con el mundo. La forma gramatical de tales enunciados no se corresponde a su contenido lógico, al igual que decir que tal objeto es bello es la traducción gramatical de la proyección de actitudes emotivas que pertenecen al sujeto

²⁸³ *Ibíd.*, p. 153.

²⁸⁴ No estamos seguros de que la sensación corporal, la de los sentidos como el gusto, sea irrepetible. Desde cierto punto de vista, desde luego que sí. Sin embargo, este carácter irrepetible no significa, en todo caso, incomunicabilidad. Es conocido que determinadas afecciones o peculiaridades de nuestro sentido del gusto pueden determinar sensibles diferencias en la apreciación de sabores. No obstante, una vez más, el mismo hecho de que tengamos que achacar a posibles “alteraciones” las divergencias en la apreciación de algo apunta a que sobrentendemos un concepto de “funcionamiento normal” de nuestro sentido del gusto que va conectado con una apreciación convergente y por tanto comunicable.

²⁸⁵ *Idem.*

y no al objeto (un objeto que, en el límite, nos dijo Kant, bien podría no existir en absoluto y que es, más bien, un pretexto para que podamos descubrir las capacidades inherentes a nuestras facultades y a nuestra condición de sujetos libres)²⁸⁶.

Esto no significa que la marca distintiva de la ideología sea la falsedad de sus enunciados. Estos pueden contener también juicios referenciales verdaderos²⁸⁷ que pueden, no obstante, funcionar como elemento ideológico, al igual que, inversamente, no todas las proposiciones falsas poseen un carácter ideológico, al no estar especialmente vinculadas con la legitimación de intereses²⁸⁸. El carácter ideológico de ciertas proposiciones, verdaderas o falsas que sean, reside en “el hecho de que codifican actitudes emotivas que contribuyen a la reproducción de un poder social”²⁸⁹. La esencia de lo ideológico, más allá del carácter que puedan asumir sus proposiciones, es la de ser un discurso eminentemente performativo que rechaza las categorías de verdad y falsedad análogamente a lo que ocurre en el juicio estético kantiano, para el cual esas categorías simplemente no son pertinentes²⁹⁰.

La peculiar unión de subjetividad y universalidad que brinda el juicio estético kantiano, en el que el sujeto logra elevarse a lo universal sin perder su propia subjetividad, rehúye la conceptualización precisamente porque esa “subjetividad universal” no puede ser definida como falsa universalidad ni tampoco como falsa subjetividad: “a diferencia de los dominios de la razón pura y la razón práctica, el individuo no queda abstraído en dirección a lo universal, sino de algún modo alzado a lo universal en su misma particularidad, algo que manifiesta espontáneamente en su superficie”²⁹¹.

Se trata, en opinión de Eagleton, de lo mismo que ocurre con lo ideológico. A saber, lo ideológico es un contenido que cada uno siente como absolutamente suyo y que a la vez se presenta con todos los caracteres de la universalidad, por lo que sus enunciados son «subjetivos, pero no

²⁸⁶ Este es, para Eagleton, otro elemento coincidente entre el juicio estético kantiano y las proposiciones ideológicas: “En el asunto del juicio estético, la naturaleza o incluso la existencia del referente es una cuestión indiferente, del mismo modo que la ideología no es en primera instancia una cuestión relativa a la verdad de una serie de proposiciones concretas”: T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 156.

²⁸⁷ Defensor de un concepto sociológico o neutro de la ideología, Adolfo Sánchez Vázquez pone de relieve la necesidad de relativizar el papel de la identificación entre ideología y error epistémico: “por su contenido, la ideología es un conjunto de enunciados que apuntan a la realidad y a problemas reales, y entrañan explícita o implícitamente una valoración de ese referente real. Este contenido no es necesaria y totalmente falso; puede ser verdadero o contener elementos de verdad”. A. Sánchez Vázquez, *Ensayos marxistas sobre filosofía e ideología*, Océano, Barcelona, 1983, p. 145. Lo ideológico, para Vázquez, reside más que en la relación con el conocimiento, en la vinculación con los intentos de una clase social.

²⁸⁸ Así también Carroll, quien defiende, citando a Eagleton, que el defecto epistemológico de una proposición es condición necesaria de la ideología, pero no suficiente, ya que debe acompañarse del servicio a una forma (lograda o deseada) de dominación, entendiéndose, sin embargo, que también proposiciones epistemológicamente verdaderas pueden ser plegadas a intentos ideológicos. Cfr. N. Carroll, ob. cit., pp. 315-316.

²⁸⁹ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 154.

²⁹⁰ Cfr. *idem*.

²⁹¹ *Idem*.

privados [...] la ideología no es un mero conjunto de doctrinas abstractas sino la materia que nos hace ser específicamente lo que somos, constitutiva de nuestra misma identidad; por otro lado, se presenta a sí misma como “todo el mundo sabe eso”, una suerte de verdad anónima universal»²⁹².

Es esta misma “pretensión de universalidad” con anclaje en lo subjetivo, que comparten tanto la subjetividad del juicio estético como los enunciados ideológicos, lo que da razón del hecho de que se produzca, en ambos casos, una proyección del contenido emotivo procedente del sujeto a las características definitorias del objeto. Las “verdades” ideológicas nunca son acogidas como *opiniones* sobre la realidad (ni en la versión de pensamientos compartidos por “todo el mundo”) sino que, de alguna manera, se yerguen delante de nosotros como algo que la realidad misma muestra por su propia evidencia, algo que en lugar de *pensar* (o pensar como *deseable*), todo el mundo *sabe*.

Se suele decir, por ejemplo, que no hay expresión más ideológica que la representada por el pretendido fin de las ideologías, del mismo modo que la afirmación de la supuesta neutralidad de las leyes que gobiernan la economía es el más seguro indicio de que nos están aconsejando renunciar a poner esas leyes en tela de juicio. No obstante, tales afirmaciones suelen difundirse más bien bajo los ropajes de la “verdad” objetiva y contrastable: lo ideológico funciona, a menudo, merced a estrategias de naturalización e universalización. Desde luego que para explicar la esencia de lo ideológico no basta con reconducir estas expresiones a los intereses que defienden o a la expresión de deseos disimulados bajo apariencias constatativas por parte de las personas o grupos que hacen suyos determinados enunciados ideológicos: «el movimiento retórico que convierte una declaración emotiva en una forma gramatical de lo referencial es a la vez el indicio del hecho de que determinadas actitudes son a la vez “meramente subjetivas” y de algún modo necesarias»²⁹³. Es en este sentido que lo estético y lo ideológico desempeñan en la modernidad la misma función: conseguir esa peculiar unión entre lo universal y lo subjetivo en la que lo segundo encuentre lo

²⁹² T. Eagleton, *Ideología...*, cit., pp. 41-42. Véase también, sobre este mismo aspecto, lo que Eagleton afirma, con palabras muy parecidas, en *La estética como ideología*, cit., p. 155: «La ideología es, por una parte, un “todo el mundo lo sabe”, un saco de deslucidas máximas; pero este ensamblaje de segunda mano de tópicos y clichés alberga la suficiente fuerza como para conducir al sujeto al asesinato o al martirio: con esta profundidad penetra en las raíces de una identidad unificada». Compárese esta formulación con la que el autor ofrece en su obra posterior *Ideología*, en las líneas que siguen a la frase que acabamos de citar en el texto, y que representa una tentativa de expresar el mismo concepto con mayor claridad: «La ideología es un conjunto de puntos de vista que puedo sostener; pero este “que puedo” es de alguna forma algo más que fortuito, como probablemente lo sea el que me haga o no la raya en del pelo. Aparece, a menudo, como un cajón de sastre de refranes y citas impersonales y sin sujeto; pero estos tópicos deslavazados están tan profundamente entrelazados con las raíces de nuestra identidad personal que nos empujan de vez en cuando al asesinato o al martirio. En la esfera de la ideología, la verdad universal y la verdad particular concreta se deslizan incesantemente entre sí, sorteando la mediación del análisis racional». T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 42.

²⁹³ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 155.

primero evitando los peligros de la abstracción y lo primero se vivifique a través de su maridaje con lo particular concreto sin extraviar su validez *erga omnes*.

En la ideología, por lo tanto, se solapan el nivel individual y el universal de una manera peculiar. A saber, no se trata de la proyección universal de una preferencia individual; por tanto, pese a que lo ideológico es percibido como propio y a la vez como algo de validez universal, para deconstruir una proposición ideológica, no es suficiente reconducir la apariencia universal a la expresión de preferencias individuales. Esto ocurre porque no se trata nunca de algo que pueda ser producido o experimentado por un individuo aislado, sino que es siempre una producción colectiva, sin que por ello deje de ser algo percibido por cada individuo como suyo propio y, a la vez, patrimonio que comparte con su colectividad: “en esta condición peculiar del ser, el sujeto individual deviene el portador de una estructura universal e ineluctable cuyas marcas, impresas en él, son como la propia esencia de su identidad”²⁹⁴. Lo ideológico es, por tanto, el ámbito en que determinadas respuestas subjetivas ante la realidad poseen la suficiente fuerza como para provocar un consenso universal, al igual que el juicio estético define precisamente el campo de aquellas respuestas subjetivas ante artefactos o bellezas naturales que provoquen un consentimiento universal en razón de las capacidades que compartimos con los demás.

Ahora bien, si en lo estético descubrimos ciertas capacidades que tenemos en común con los demás de apreciar estructuras formales, queda por esclarecer qué compartimos con nuestros semejantes en lo ideológico. Sin embargo, aunque sobrados indicios podrían apuntar a que la respuesta sea que compartimos una solidaridad de clase basada en intereses comunes, bajo la apariencia del interés general, veremos cómo tal vez esta respuesta es demasiado expeditiva y que es necesario, por el contrario, extender el funcionamiento de lo ideológico también a clases que no son dominantes, es decir que el sentimiento “universal” que brinda lo ideológico rebasa el perímetro de los puros intereses reales de cada clase, al igual que en el juicio estético el consentimiento universal rebasa las limitaciones del “gusto” individual o de grupo.

En efecto, ese consenso universal que se da en el juicio estético al que hace referencia Kant, al no poder surgir del objeto debido a la cualidad puramente contingente del mismo, ni de las preferencias, deseos e intereses personales de los sujetos, igualmente limitados e incapaces superar el nivel de lo individual, debe encontrarse, casi por exclusión, en la misma estructura perceptiva del sujeto²⁹⁵, algo que, evidentemente, es común.

²⁹⁴ *Idem*.

²⁹⁵ Cfr. *ibídem*, p. 156.

¿De dónde hay que recabar, entonces, la universalidad de las proposiciones ideológicas? Desde luego, si el paralelismo con el juicio de gusto ha de mantenerse, no podemos dirigirnos a la realidad que cada sujeto percibe, ya que esta es demasiado fragmentaria e influida por sus intereses. Por lo tanto, lo ideológico no puede consistir en una mera generalización de las preferencias de los sujetos con respecto a esta misma realidad, puesto que esto nos devolvería una visión descaradamente parcial y partidaria, incapaz, por esto mismo, de dar lugar a una universalidad eficaz para un auténtico proyecto político: se trataría, volviendo a las palabras de Eagleton, de “un puñado de máximas andrajosas”. Y en efecto, en la generalidad de la producción ideológica, máximas y opiniones de esa caladura no son infrecuentes, del mismo modo que la tipificación tan depurada del juicio estético kantiano no impide que el trato concreto que generalmente los hombres mantienen con los contenidos “sensuales” muestra probablemente que es muy reducido el número de cuantos consiguen poner realmente entre paréntesis sus deseos y pasiones frente a los muchos que, para volver a referirnos a una conocida ejemplificación kantiana, siguen deleitándose con el robusto sabor de un vino de Canarias, dando así la espalda al enrarecido rigor de lo bello a favor de las más modestas pero más fácilmente alcanzables promesas de lo agradable²⁹⁶.

Sin embargo, Marx nos había avisado de que “toda clase que aspire a implantar su dominación [...] tiene que empezar conquistando el poder político, para poder presentar su interés como el interés general”²⁹⁷. Es decir que debe aparentar ser una clase portadora de intereses universales y, a la vez, que el poder político sufre, casi por definición, esta clase de generalización, o sea que esconde su auténtico cariz partidista tras una concepción pretendidamente universal, merced a la identificación con el interés general.

Podríamos decir, entonces, que tal y como la universalidad propia del gusto no se deriva del objeto ni tampoco de los deseos o intereses particulares del sujeto debido a las limitaciones y al carácter contingente de uno y otros, y que por lo tanto debe emerger de la estructura misma de las facultades perceptivas del sujeto, tampoco lo ideológico deriva de la realidad ni es reflejo de esta o de los intereses de clases o grupos, aunque mantenga estrechos vínculos con todos estos elementos.

De alguna manera deberíamos avanzar la hipótesis de que lo ideológico le debe su razón de ser a las estructuras mismas de los mecanismos de legitimación del poder, que requieren de esa generalidad y universalidad de que las proposiciones ideológicas suelen dotarse. Así, lo ideológico

²⁹⁶ El conocido ejemplo del vino de Canarias, empleado para referirse a la distinción entre bello y agradable, se encuentra en la *Crítica del Juicio*. Véase I. Kant, *Crítica del Juicio*, cit., Libro I; Párrafo VII. «Comparación de bello con lo agradable y con lo bueno», p. 124.

²⁹⁷ K. Marx – F. Engels, *La ideología alemana*, cit., p. 35.

coincide con lo estético por jugar con esta universalización que apunta, más que a cualidades procedentes de un contenido determinado o a las voluntades de sus partidarios, a una suerte de dimensión comunitaria en cuyo abrazo deseamos disolvernó. Es, como lo estético, “una experiencia de *puro consenso sin contenido* en donde nos encontramos espontáneamente en un mismo punto sin necesidad de saber que, desde el punto de vista referencial, estamos de acuerdo”²⁹⁸.

Este carácter “vacío” del consenso de lo estético, como puede fácilmente imaginarse, es de alguna manera el precio que la formulación kantiana debe pagar por la necesidad de elevarse por encima del nivel del interés individual, una forma de trascendencia que, sin embargo, ante un ojo crítico, puede adolecer de los mismos caracteres de encubrimiento con fines de sinuosa legitimación de los intereses subyacentes que, en el ámbito de la doctrina política, se atribuyen al universalismo burgués. Del mismo modo, las expresiones ideológicas disimulan, tras su apariencia universal, la parcialidad de sus asertos.

Y, sin embargo, hay una diferencia sustancial entre el nivel de lo político y el de lo estético/ideológico. El primero une a los individuos de manera externa, ya que la sociedad se concibe en primera instancia como un instrumento para favorecer la persecución de los fines egoístas de cada uno, mientras que el nivel estético funda una comunidad basada en una unión más profunda que apela a la humanidad que tenemos en común. Así, lo político necesita de la fuerza de la coerción para mantenerse mientras que lo estético brinda la posibilidad de una vinculación social basada en la adhesión no-coercitiva: la cultura, que se diferencia así de lo político, “promueve una unidad íntima y sin constricciones entre los ciudadanos a partir de su más profunda subjetividad”²⁹⁹. En esto, lo ideológico y lo estético concurren en una misma función.

Ahora bien, vemos aparecer aquí nuevos elementos que parecen solaparse y ser incluso intercambiables: lo ideológico, lo estético, la cultura. Dejando de un lado, de momento, el hecho de que los metadisursos sobre estos tres aspectos de la trayectoria humana se han conformado aproximadamente en la misma época, la moderna (lo que no deja de ser sintomático), podemos hacer notar que, por de pronto, la tensión entre la esfera política y la de la cultura (artes y producción de “ideas”) que acabamos de mencionar arriba nos sugiere volver a una de las consabidas formulaciones marxianas sobre la relación entre sociedad política y sociedad civil.

En efecto, en *La Cuestión Judía*, Marx había recordado que la dimensión política representada por el Estado “sólo existe bajo estas premisas, sólo se siente como *Estado político* y

²⁹⁸ T. Eagleton, *La estética como ideología*, cit., p. 156 (*cursiva nuestra*).

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 157.

sólo hace valer su *generalidad* en contraposición a estos elementos suyos”³⁰⁰, entendiéndose por premisas los distintos egoísmos de la sociedad civil. Esto significa que la universalidad del estado político se constituye por encima y en oposición a la vida de la sociedad civil, es decir la que está regida por el interés egoísta, y precisamente para mejor protegerla.

Esto, como es sabido, revela la contradicción entre *bourgeois* y *citoyen* que se mantiene en el Estado político burgués, en que, sin embargo, lo primero es el fundamento y el fin con respecto al cual lo segundo es concebido como simple medio: “se declara al *citoyen* servidor del hombre egoísta, se degrada la esfera en que el hombre se comporta como comunidad por debajo de la esfera en que se comporta como un ser parcial; finalmente [...] no se consider[a] como *verdadero* y *auténtico* hombre al hombre en cuanto ciudadano, sino al hombre en cuanto burgués”³⁰¹.

Ahora bien, esta sociedad política que se hace necesaria para la vida de la sociedad civil a partir de una época en que esta última se desvincula de sus estructuras gremiales propias de la feudalidad para llegar a la atomización individualista, brinda, por un lado, la dimensión comunitaria que las actividades materiales egoístas necesitan pero no pueden recabar de su propio seno aunque, por otro, sigue siendo incapaz de mantenerse sin el recurso a la coerción: Marx al respecto dirá que la vida en el Estado es, para el burgués, una apariencia y una excepción momentánea frente a la regla y a la esencia de su vida material³⁰², pero añadirá que para sustentar esos vínculos sociales es necesaria la coerción, por lo que “la *seguridad* es el más alto concepto social de la sociedad burguesa, el concepto de la *policía*, que toda la sociedad existe sólo para garantizar a cada uno de sus miembros la conservación de su persona, de sus derechos y de su propiedad”³⁰³.

Es precisamente la cultura, como lo estético, la que consigue brindar una adhesión a la ley comunitaria que no implica violencia, sino que brota de la subjetividad de los individuos. Se trata de la misma experiencia de consenso que procura conseguir lo ideológico.

³⁰⁰ K. Marx, «Sobre la Cuestión Judía», cit., p. 136.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 150.

³⁰² Cfr. *ibidem*, p. 137. En realidad, aquí Marx cita literalmente a Bruno Bauer y sus consideraciones sobre la existencia del judío dentro del Estado, expresadas en el texto «La capacidad de ser libres de los judíos y los cristianos de hoy». Según Marx, se trata del funcionamiento mismo del Estado burgués, que define como la “sofística del Estado político mismo”. Para el texto de Bauer, véase B. Bauer, «La capacidad de ser libres de los judíos y los cristianos de hoy», en B. Bauer – K. Marx, *La Cuestión Judía*, estudio introductorio de Reyes Mate, Anthropos, Barcelona, 2009 (pp.109-126) y, sobre este aspecto, las pp. 110-111.

³⁰³ K. Marx, «Sobre la Cuestión Judía», cit., p. 149. Esta referencia al papel insoslayable de la coerción en la sociedad política está presente también en Kant, según nos advierte Eagleton: “Esa solidaridad meramente extrínseca [la vinculación externa entre individuos para la consecución de sus fines instrumentales, es decir, el dominio de la política] implica el soporte último de la coerción: la vida social se colapsaría, sostiene Kant, si los patrones públicos no estuvieran impuestos por la violencia” (T. Eagleton, *La estética...*, cit., p. 157).

Considerado desde este punto de vista, lo cultural y lo ideológico desempeñan esa función de puente entre lo teórico y lo moral que Kant le asignara a la estética. Y, sin embargo, ese modelo de comunidad de sujetos como fines en sí mismos al que lo estético contribuye es un logro al que se arriba merced a la “mistificación y legitimación de las relaciones sociales dominantes”³⁰⁴. En este sentido, la función cohesiva a nivel social de lo estético adolece del mismo defecto del juicio de gusto kantiano: de alguna manera ha de producir una forma de abstracción justo allí donde pretende fundamentarse en el sujeto. Eagleton llega a sintetizar esta contradicción genética de la siguiente forma: “El juicio estético de Kant, sin el yo, libre de toda motivación material, es, entre otras cosas, una versión espiritualizada del sujeto abstracto y seriado del mercado, que cancela las diferencias concretas entre él y los demás por medio de la nivelación y homogeneización total de la mercancía”³⁰⁵.

En los juicios de gusto tal y como los formula Kant, nos explica el teórico inglés, los sujetos se elevan al nivel de la comunidad, pero renunciando a su peculiaridad material, en un proceso que se corresponde a la intercambiabilidad de los individuos en sus transacciones con la mercancía, con lo que la cultura es a la vez solución y parte del problema que consiste en intentar oponerse al egoísmo grosero de las relaciones materiales³⁰⁶.

2.4. Estética y Cultura en la modernidad burguesa: ¿dos ámbitos casi solapados?

Como se habrá advertido, en el apartado anterior hemos introducido un tercer término, que se añade al de estética y de ideología, a saber, el de *cultura*, que aparece muy ligado a los anteriores y cuya función es sorprendentemente parecida a la que hemos observado en la primera pareja de conceptos.

Esta función es la de preparar al individuo aislado y antagonista de la sociedad civil para que “libere” el yo ideal o colectivo que yace sepultado en él, haciendo posible, de este modo, aquella armonización de las divisiones y contrastes entre individuos que el Estado, en su dimensión trascendental, pretende garantizar como su producto más necesario. Ahora bien, en este sentido, la cultura exhibe la doble faceta de cultivo de sí, por un lado, y de pedagogía pública por otro. Análogamente a lo estético, la cultura es un medio para conciliar el plano de lo universal con lo

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 158.

³⁰⁶ *Idem.*

subjetual: “una forma de subjetividad universal que opera dentro de cada uno de nosotros, igual que el Estado es la presencia de lo universal dentro del ámbito particularista de la sociedad civil”³⁰⁷.

Es de notar también, como sugiere Eagleton en la estela de su maestro Raymond Williams, que en el siglo XIX la palabra “cultura” deja de ser sinónimo de “civilización” (un término que había evolucionado llegando a señalar, en la Ilustración, tanto los modales y el cultivo de la persona como el conjunto de medios, logros científicos y productivos, así como las instituciones de la sociedad), para convertirse en su antónimo. Así, las trayectorias tan próximas que los dos términos habían seguido durante un tiempo se separan progresivamente, quedando la civilización emplazada del lado de los hechos (en particular, el desarrollo burgués) y la cultura del lado de los valores, incluso como una crítica del carácter agresivo y degradado de la civilización³⁰⁸.

En efecto, Williams había señalado que el concepto de “cultura” es fundamental en la modernidad, pero es a la vez problemático, en tanto sus distintas acepciones (sirva como botón de muestra la dicotomía más evidente entre cultura como algo relacionado con la vida intelectual y las artes y el concepto más amplio de cultura como “estilo de vida global”) están en una estrecha relación interactiva con los conceptos de “sociedad” y “economía”. Ahora bien, estos dos últimos términos también habían experimentado, en la modernidad, transformaciones sobresalientes, que no dejaron de ejercer sus efectos sobre la configuración misma del concepto de cultura y sobre el distinto énfasis que, dentro del propio concepto, se atribuyó según las circunstancias a uno u otro de sus contenidos.

Tales cambios en conceptos de “sociedad” y “economía” se habían producido, para Williams, en una fase más temprana respecto a los que afectaron al de cultura: la época que abarca finales del siglo XVI y todo el XVII, en que «gran parte de su desarrollo esencial se completó antes de que “cultura” incluyera sus nuevos evasivos significados»³⁰⁹. Lo que había ocurrido era que “sociedad” había abandonado ya su primigenio sentido de solidaridad entre sujetos, “camaradería activa” y hacer común, para adquirir el nuevo sentido de “descripción de un sistema o de un orden general”³¹⁰; “economía”, por su parte, había pasado del significado etimológico de manejo de la casa, y, posteriormente, de la comunidad, a la “descripción de un perceptible sistema de producción, distribución e intercambio”³¹¹. Sin embargo, el desarrollo de estos conceptos no estaba aún completado: la sociedad, que había surgido para representar un necesario contraste y oposición

³⁰⁷ T. Eagleton, *La idea de cultura...*, cit., pp. 20-21.

³⁰⁸ Cfr. *ibídem*, pp. 24-25.

³⁰⁹ R. Williams, *ob. cit.*, p. 23.

³¹⁰ *Ibídem*, p. 21.

³¹¹ *Idem*.

respecto a la que se percibía como la “rigidez formal” del Estado³¹², al sufrir a su vez una abstracción como “sistema social”, requirió ir en busca de nuevos elementos que pudieran representar la “sustancia inmediata” que antes representara el concepto, con lo que tuvo que ser introducido el concepto de “individuo”, que, pese a designar inicialmente el concepto de indivisible pero también de parte de un conjunto, fue conceptualizado precisamente como opuesto al conjunto al que pertenecía: individuo y sociedad, en una suerte de oposición entre interioridad/exterioridad o subjetivo/objetivo. La economía, por su parte, pese a haberse conformado como un intento de controlar de manera racional las actividades de intercambio y distribución de bienes producidos, sufrió un proceso parejo de abstracción y naturalización: «el verdadero producto de la institución racional y del control era proyectado como algo “natural”, una “economía natural”, con leyes del tipo del (“invariable”) mundo físico»³¹³.

Estando así las cosas, es evidente que ambos conceptos, sociedad y economía, resultan sometidos a limitaciones que los convierten en insatisfactorios: el primero, al tener que delegar en el individuo la representación de aquella sustancia inmediata que la sociedad ya no garantizaba, termina por dejar en una sustancial irresolución uno de los “logros” conceptuales más propios de la modernidad, el concepto de “sociedad civil” (¿es el individuo su fundamento, o es el nivel de lo social lo que la caracteriza?); el segundo concepto, al sufrir la naturalización de sus contenidos, extravía su fundamento “genético”, es decir, la economía como intento de control, comprensión y dirección racional de las actividades de intercambio, para convertirse en “economía natural”, fuera del alcance de ese mismo control.

Estos dos ámbitos, sin embargo, se encontraban necesariamente relacionados con otro relevante concepto, el de civilización, que, con el cariz específico que adquiere en la modernidad, representa el marco dentro del cual pueden ser comprendidos los dos términos anteriores: tanto el concepto de sociedad como el de economía son alumbrados por el faro del desarrollo y del progreso, productos de la nueva racionalidad histórica de la Ilustración que concibe al hombre como sujeto activo del devenir histórico, frente carácter esencialmente estático de la historia propio de las sociedades fundadas en supuestos religiosos o metafísicos. El sentido específico de esta nueva concepción de historia que ve a los hombres como protagonistas es precisamente que “ellos (o algunos de ellos) habían alcanzado la civilización”³¹⁴. Ahora bien, la civilización es, por tanto, en esta fase, un concepto que encierra dos sentidos distintos (que en muchos casos se encuentran entremezclados): por un lado, la civilización es conceptualizada como *estado*, por otro como

³¹² En primer lugar, habría que pensar en la dialéctica entre el concepto de sociedad de nuevo cuño, que representaba al hombre en movimiento, progresivamente dueño de sí mismo y de su historia, frente a la rigidez del Estado feudal.

³¹³ R. Williams, ob. cit., pp. 22-23.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 24.

proceso. En el primer caso –visión estática–, se define por contraposición a la barbarie (la constelación de valores que podemos reconocer en relación al concepto de “urbanidad”)³¹⁵; en el segundo –visión procesal–, exhibe la faceta específicamente moderna de “un estado realizado *del desarrollo*, que implicaba el proceso y el progreso histórico”³¹⁶.

Sin embargo, desde el momento en que este progreso y desarrollo se considera en la práctica como algo realizado, como un logro ya en manos de ciertas sociedades (correspondía, según Williams, a los logros alcanzados por las metrópolis de Francia e Inglaterra), este proceso debía de alguna manera detenerse y no podía seguir avanzando (con lo que se vuelve a un curioso solapamiento con el primer sentido de la oposición civilización/barbarie): como mucho, podía extender sus logros, “exportar” y difundir los valores que había conseguido “producir”. Ahora bien, es precisamente en este momento, según Williams, que los conceptos de civilización y cultura empiezan a separarse y a entrar en tensión recíproca. Mientras el primer término aún seguía teniendo que vérselas con el contraste activo de los sistemas religiosos y metafísicos más antiguos (en los países en que éstos todavía estaban vigentes), encontró dos enemigos específicamente modernos: «primero, la idea de cultura, que presentaba un sentido diferente del crecimiento y el desarrollo humanos, y segundo, la idea del socialismo, que proponía una crítica social e histórica junto a una alternativa de la “civilización” y la “sociedad civil” considerados como condiciones fijas y realizadas»³¹⁷.

El socialismo, y el marxismo especialmente, rechazaba la idea de la civilización burguesa como logro definitivo. Muy por el contrario, lo consideraba un estadio histórico importante, pero parcial y limitado, que sería necesariamente superado por el advenimiento de la sociedad socialista (como es sabido, con la presencia de otra importante vertiente que ponía especial énfasis en los desastres producidos por esa civilización y que apelaba, más que a un estadio nuevo superior de la civilización, a un sentido de lo humano que debía ser “tanto recobrado como conquistado”³¹⁸). La idea de cultura, en cambio, comenzó a diferenciarse del concepto de civilización porque empezó a representar el ámbito del desarrollo “interior” o “espiritual” frente a la exterioridad y cierta artificialidad que se les atribuía, negativamente, a la civilización y a la sociedad.

³¹⁵ Se refleja aquí la oposición entre ciudad y campo. Se trata una curiosa inversión respecto al sentido originario de cultura, procedente precisamente de la actividad agrícola (*el cultivo*), y que, hasta esa época, según sostiene Williams, formaba con civilización una pareja de “términos intercambiables” (Ibídem, p. 25). En torno a la vinculación entre el concepto de “cultura” y labranza, así como su posterior proceso de “espiritualización” puede verse también T. Eagleton, *La idea de cultura...*, cit., pp. 11-14.

³¹⁶ R. Williams, ob. cit., p. 24.

³¹⁷ *Idem*.

³¹⁸ Ibídem, p. 29.

Si reparamos en la idea de Williams de que en la modernidad surgió la exigencia de acudir al nuevo término de “individuo” frente a sociedad, veremos que en la dialéctica entre cultura y civilización funcionan mecanismos muy parecidos: pese a ser objetivamente el campo de la cultura un ámbito de instituciones y de prácticas sociales, a partir del momento en que la cultura empezó a representar un desarrollo alternativo (que pretendía dar voz a lo propia y auténticamente “humano”), en relación, por lo tanto, con las artes, la religión, la familia, la vida personal – instituciones y prácticas “sociales”–, se enfatizó la idea de que este ámbito encerraba y expresaba «la “vida interior”» y se solía relacionar con «la “subjetividad”, “la imaginación”, y en estos términos con “lo individual”»³¹⁹.

De ahí que se pasara asimismo a identificar la cultura con los que se considerarían sus medios y productos más genuinos, y que se convirtiera, por tanto, en la categoría de clasificación de “las artes y la literatura”, de la religión y, de manera más general, de los significados y los valores. El concepto de civilización quedó, en consecuencia, cada vez más emplazado del lado de los “hechos” exteriores y artificiales. Sin embargo, este proceso eminentemente moderno y por lo tanto secular, debió convivir con el progresivo debilitamiento del énfasis en lo religioso: «La “cultura” –explica Williams–, o más específicamente el “arte” y la “literatura” (nuevamente generalizados y abstraídos), eran considerados como el registro más profundo, el impulso más profundo y el recurso más profundo del “espíritu humano”»³²⁰. Con ello, la modernidad conseguía salvar, con las nuevas formas metafísicas de la subjetividad y la imaginación, la carga axiológica que lo religioso estaba destinado a perder³²¹. Esta paradójica forma de conservar bajo nuevos ropajes un contenido metafísico que no podía ser mantenido con sus características originarias (pre-modernas) en el nuevo medio social ha asomado varias veces ya a lo largo de este estudio, allá donde se ha hecho referencia a términos como “religión del arte”; valga como ulterior muestra este testimonio de Eric Hobsbawm que describe el medio cultural en que recibió su formación juvenil con las siguientes palabras:

Yo nací y me crié en esta «civilización» burguesa, representada de forma imponente por el gran anillo de edificios públicos de mediados de siglo que rodeaba el antiguo centro imperial y medieval de Viena: la Bolsa, la Universidad, el Burgtheater, el monumental Ayuntamiento, el Parlamento clásico, los titánicos museos de Historia del Arte e Historia Natural, uno frente a otro y, por supuesto, el *corazón* de toda ciudad burguesa decimonónica que se preciase: el Gran Teatro de la ópera. *Estos eran los lugares donde las gentes «cultas» practicaban su adoración en los altares de la cultura y*

³¹⁹ Ibídem, p. 25.

³²⁰ Ibídem, pp. 25-26.

³²¹ También Odo Marquand, como hemos visto (cfr. *supra*, p. 138, nota 248), concibe lo estético como una “compensación” de la pérdida de espiritualidad del mundo moderno.

las artes. Si al fondo se añadió una iglesia del siglo XIX, fue solo como una concesión tardía al vínculo entre la Iglesia y el emperador³²².

Si analizamos estas líneas, vemos que el historiador británico emplea únicamente el término de “civilización burguesa”, pero en la descripción de su contenido observamos tanto la cara “exterior” como la que representa la “interioridad”: entre las filas de la primera encontramos los edificios de la Bolsa, el Ayuntamiento, inclusive la Universidad; pero hasta la adjetivación empleada en referencia a estos edificios pertenece a la esfera propia de lo estético: el Ayuntamiento es *monumental*; los museos, *titánicos*³²³ (y, significativamente, el uno mirando al otro, vinculando y enfrentando a la vez el impulso artístico y la racionalidad científica como los logros más preciados y característicos de la época); por el otro lado, el Teatro Nacional austriaco y el Teatro de la Ópera: el *corazón* auténtico de ese círculo de edificios sobresalientes, tal vez para significar que la exterioridad de esa civilización lustrosa no puede sostenerse sólo con el recurso al fastuoso prestigio de los mismos³²⁴, sino que necesita apoyarse en este “centro espiritual” como en un eje fundamental y centro propulsor. Finalmente, como confirmación ulterior del papel sustitutivo de lo metafísico y lo religioso que la cultura de las artes y las letras desempeña en la modernidad, he ahí la referencia a los lugares de la cultura como los nuevos y auténticos *altares* (entre los cuales el Gran Teatro de la Ópera debería considerarse, por tanto, el *altar mayor*) de los ritos de las élites culturales modernas en comparación con los cuales la figura de la iglesia queda en segundo plano, como una “concesión tardía”, es decir, fuera de tiempo, vinculada con las exigencias políticas del Imperio, más que con las propias de la vida y de la trayectoria general de la ciudad decimonónica.

En todo ello se reproduce, con otros términos, la dialéctica que Marshall Berman ve entre modernización y modernismo. El primer término representaba el ámbito de la política, la economía, la sociedad; el segundo el de la estética, el arte, el pensamiento, que eran “a la vez expresiones del proceso de modernización y críticas arrojadas contra él”³²⁵.

Paralelamente a este desarrollo se produce otro por el que la palabra “cultura” pasa a identificar la peculiaridad no homogeneizable de las llamadas “culturas primitivas”, acechadas por

³²² E. J. Hobsbawm, «Prefacio» en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit., p. 10 (*cursiva nuestra*).

³²³ Nos parece que se puede reconocer, en el empleo de este adjetivo, un reflejo de aquellas formas “cuasi-metafísicas” que, según Williams, son el producto de la secularización y liberación de las formas metafísicas anteriores, entre las que encuentra cabida –junto con la “imaginación”, la “creatividad”, la “inspiración”, la “estética”– «el nuevo sentido positivo del “mito”». R. Williams, ob. cit., p. 26.

³²⁴ Lo que, en todo caso, como señala muy acertadamente Hobsbawm, ha de relacionarse con la necesidad por parte del poder público de circundarse de un aura de autoridad espiritual que “hundía sus raíces en las antiguas culturas principescas, regias y eclesiásticas anteriores a la Revolución Francesa; es decir, en el mundo del poder y la riqueza extrema, los patronos por excelencia del arte y las exposiciones de prestigio”: E. J. Hobsbawm, «Prefacio» en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit., p. 11.

³²⁵ M. Berman, ob. cit., p. 243.

el colonialismo y, por eso mismo, en peligro de desaparición. En este sentido, “cultura” pasa a definir paradójicamente lo “no civilizado”, la vida íntegra, y se convierte, por efecto de esta traslación, en el lugar que guarda una autenticidad merecedora de preservación, lo que el Occidente está en trance de perder o ya ha extraviado de manera irremediable. También en este aspecto, el término “cultura” posee un evidente carácter crítico frente a “civilización” (occidental); de alguna manera, es una postura doblemente moderna: en primer lugar, se inscribe en la conocida vertiente de la oposición entre cultura y vida cotidiana burguesa, o bien autenticidad versus inautenticidad³²⁶; por otro, esta autenticidad es a la vez antigua y absolutamente de nuevo cuño, una autenticidad que preservar pero que hay también que “presentar”, digamos que por primera vez, en obediencia al mandato moderno de lo nuevo.

Conviene notar también que el deslizamiento del término hacia el sentido de lo irreductible, es decir de lo que ha de ser juzgado únicamente *iuxta propria principia*, no sólo pone a las culturas “exóticas” al reparo de los intentos uniformadores, sino que fácilmente puede pasar a aludir también a aquella “civilización occidental” que, como sistema cultural, también se coloca fuera del alcance de la crítica. Esa ambivalencia y oscilación entre el polo de la opresión y el de la emancipación que hemos observado en lo estético, caracteriza también a la cultura: “como juego libre del pensamiento desinteresado, la cultura socava los intereses sociales egoístas, pero como los socava en nombre de la totalidad social, refuerza el mismo orden social al que trata de criticar”³²⁷.

Otra variante señalada por Eagleton (la tercera, en su propia presentación) consiste en la progresiva limitación del término “cultura” al dominio de las artes. También en este sentido la cultura se mantiene como crítica (en ocasiones, feroz) de la realidad social. Desde cierto punto de vista, en efecto, la vinculación con las artes significa la vinculación con la creatividad, convertida en un valor en sí que, evidentemente, no se encuentra ya en las demás operaciones materiales de la sociedad por más que se busque. Esta nueva identificación con un conjunto especial de actividades cualitativamente separadas de las demás representa, para el término “cultura”, un momento preñado de consecuencias relevantes, aunque no unívocas. Por un lado, pasa a señalar el ámbito de la creatividad gratuita y desinteresada, lo que representa un enriquecimiento de la misma (y un refuerzo de su potencial crítico); por otro, el hecho de que esta clase de actividades

³²⁶ El tema de la dialéctica autenticidad-inautenticidad sigue siendo de estricta actualidad para José Luis Pardo, quien enfoca las “políticas de la autenticidad” como respuestas al actual malestar de las sociedades y la cultura. Cfr. J. L. Pardo, *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*, Anagrama, Barcelona, 2016.

³²⁷ T. Eagleton, *La idea de cultura...*, cit., p. 28.

desinteresadas sea una prerrogativa de una muy reducida minoría de personas dentro de la sociedad, la empobrece³²⁸.

Así, la cultura, en su acepción de “cultura estética”, muestra que el valor reside en su carácter autónomo y desinteresado: nada más opuesto respecto a la utilidad capitalista. Bajo este punto de vista, el artista y el revolucionario, de alguna manera, coinciden, ya que el arte mismo representa un modelo de vida radicalmente alternativo a la realidad social, “a través del escándalo que supone su placentera falta de finalidad”³²⁹. Esta es una de las principales visiones románticas del arte, aunque, sin embargo, esté expuesta al peligro de elevar al artista y al modelo de vida auténtica que representa por encima de la realidad social hasta el extremo de que todos los vínculos entre estos dos polos opuestos acaben rescindidos, de modo que el modelo de buena vida encarnado por el arte desinteresado corre el riesgo de quedar relegado al limbo ineficaz y sin perspectivas de la utopía.

Vinculada con este resultado algo desesperanzador, la idea de la cultura se erige como el ámbito del desarrollo pleno, libre y desinteresado de todas las facultades humanas, frente a la limitadora y castradora división del trabajo que cercena nuestras posibilidades más fructíferas. Se trata de otro aspecto que hunde sus raíces en el romanticismo y nutre gran parte de las reflexiones de F. Schiller³³⁰, pero que corresponde también, como hemos visto, al modelo de crítica marxiana (precisamente en este sentido se ha generado la definición de “humanismo marxiano”), basada en la plenitud potencial del desarrollo de la persona que la crítica revolucionaria pretende transformar en plenitud realizada y vivida. Si, como hemos observado, esta idea de totalidad y desarrollo pleno actúa como un ideal que anhela, en contraste con el modelo de desarrollo humano capitalista, por otro lado, sin embargo, también impulsa el arte hacia otro callejón sin salidas prácticas: la idea de totalidad de las facultades libremente en juego propuesta por esta versión del concepto de cultura entra en conflicto con la idea de un compromiso dirigido a la transformación social. La misma idea

³²⁸ Cfr. *ibídem*, p. 32. También, sobre el mismo aspecto, puede verse *ibídem*, p. 66. Allí, Eagleton hace referencia a dos maneras de identificar la cultura con las artes: una más incluyente, que abarcaría a la ciencia, la filosofía, la sabiduría, y otra más restringida, que se ciñe más a las artes propiamente dichas. La segunda opción sugiere que la creatividad estaría de alguna manera desahuciada del conocimiento científico, filosófico, así como de la política y economía, etc., con la consecuencia de que, en una versión muy radical de esta identificación, «los valores “civilizados” sólo son alcanzables por medio de la fantasía».

Kant también se mostró muy consciente de que el dominio de la cultura y el trato con las artes quedaban relegados cual oasis en medio del generalizado sometimiento instrumental del género humano, en que los hombres, en su amplísima mayoría, se ven condenados a reproducir actividades mecánicas y embrutecedoras. Así lo expresa: “la mayoría provee a las necesidades de la vida de un modo, por decirlo así mecánico, sin necesitar para ello de un arte especial, para la comodidad y el ocio de otros hombres que trabajan en las partes menos necesarias de la cultura, ciencia y arte; aquella mayoría está mantenida por esos otros en un estado de opresión, de trabajo amargo y de goce escaso, aunque algo de la cultura de la clase superior se extiende poco a poco a esta inferior” (I. Kant, *ob. cit.*, § 83, «Del último fin de la naturaleza como sistema teleológico», p. 374).

³²⁹ T. Eagleton, *La idea de cultura...*, *cit.*, p. 33.

³³⁰ Véase F. Schiller, *La educación estética del hombre* (1795), Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

de tomar partido en vistas de un fin correspondería a traicionar este ideal de totalidad armónica, puesto que supondría privilegiar algunas facultades merecedoras de promoción frente a otras. Así las cosas, a la cultura estética no le quedaría más que observar desde una distancia olímpica el conflicto de los intereses que anima a la vida real, y, sin dejar de ser un potencial *alter ego* de la realidad, lo estético quedaría atrapado en una neutralidad colindante con la impotencia.

Es más, esta supuesta neutralidad acaba siendo, de hecho y más allá de toda posible intención, una manera de delegar en las propias fuerzas sociales la armonización de los conflictos que vertebran la realidad. Se trata, por lo tanto, de una neutralidad ficticia, o ideológica, si queremos, en la medida en que sirve de soporte para un poder e intereses bien determinados. Al posicionarse en el bando de la defensa del desarrollo libre de todas las facultades humanas, la cultura estética nos sugiere que todas estas facultades son valiosas. Sin embargo, cuando dirige su mirada hacia los intereses en conflicto en la sociedad, no sabe ni quiere decirnos cuáles son merecedores de promoción y cuáles deberían limitarse. De hecho, según observa Eagleton, esta actitud neutralmente contemplativa “encierra toda una política: o bien la política patricia de todos aquellos que han disfrutado del asueto y de la libertad suficientes para desdeñar la utilidad, o bien la política utópica de todos aquellos que desean imaginar una sociedad más allá del valor del mercado”³³¹. La contradicción insalvable que deriva de este enfoque se debe a que los primeros (los que por su condición aventajada pueden desdeñar) no están impulsados por un interés vital en que se produzca ningún cambio real de la sociedad; los segundos (aquellos comprometidos con una visión utópica) este cambio imaginado son incapaces de realizarlo, ya que de otra manera tendrían que renunciar a la totalidad armoniosa de las facultades que defienden para empuñar las armas de una crítica necesariamente partidista, a saber: se verían obligados a privilegiar unas facultades en lugar de otras haciendo, con este mismo acto, añicos esa totalidad que anhelan.

Ahora bien, esta visión de la cultura como algo que, en su movimiento de distanciamiento de la civilización, se carga de un potencial crítico, puede representarse a sí misma como una imagen de futuro en contraste con la miseria del presente, o dirigir su mirada hacia el pasado, como el dominio que aún guarda la memoria de una integridad amenazada por la civilización actual. Cualquiera de estas dos versiones prevaleciera, fundaría negativamente su crítica en algo que todavía no existe o en algo que ya ha dejado de existir, un más allá y un más acá igualmente inasibles.

La alternativa a la que se enfrenta esta visión de cultura, que brota de una separación dialéctica del concepto de civilización, consiste ora en mantener esta distancia crítica (con lo cual

³³¹ T. Eagleton, *La idea de cultura...*, cit., pp. 34-35.

conserva su connotación alternativa de oasis de valor, sin saber cómo volver a la civilización transformándola según el modelo que tal oasis representa) ora en volver a sumergirse en la civilización, con el peligro de perder toda distancia crítica³³².

Esto nos sugiere que el concepto de cultura como ámbito de objetos, prácticas e instituciones especializadas dentro de la sociedad no rescinde, como es obvio, totalmente sus relaciones con la sociedad misma, sino que de alguna manera intenta trascenderla allá donde la civilización coincide exactamente con la sociedad real. Lo que queda por observar son las modalidades de tal trascendencia, por las que puede mantener una carga crítica (y el marxismo apuntará al concepto de totalidad de las facultades humanas para hacer de alguna manera hincapié en aquellos elementos o prácticas de la sociedad real que puedan prefigurar esa plenitud que se pretende desplegar), o convertirse en una abstracción consoladora que termina por asentarse, no sabemos cuán conscientemente, en el bando de la opresión.

2.4.1. Gustavo Bueno: la Cultura como mito

“¿En qué condiciones sociales –se pregunta Eagleton– la creatividad llega a confinarse a la música y a la poesía, mientras que la ciencia, la tecnología, la política, el trabajo y la vida doméstica se convierten en algo terriblemente prosaico?”³³³ La posible respuesta que brinda el teórico inglés es que tal vez quepa aplicar, para esta situación, lo que Marx afirmara de la religión como compensación ilusoria por la alienación de las condiciones reales de vida, con sus

³³² Un punto de vista interesante sobre los desarrollos ulteriores de la dialéctica entre civilización y cultura es el que ofrece Williams, quien subraya una curiosa inversión en lo que respecta a la percepción del concepto de civilización. Este había pasado, especialmente en la fase histórica de los más agudos desarrollos de la industrialización y de los conflictos políticos y sociales que se generaron, como habíamos visto, a representar una exterioridad algo inauténtica sobre la cual la cultura ejercía presión como ámbito de los valores humanos. Ahora bien, según Williams, si esto podía ser visto, por un lado, en la línea del concepto de desarrollo indefinido, como un estadio ulterior del crecimiento, por otro, la civilización pasó a ser vista como el “estado realizado al que estos nuevos desarrollos amenazaban con destruir. [...] Se convirtió en un término ambiguo que denotaba por una parte un desarrollo progresivo y esclarecido y por otra un estado realizado y amenazado, y se tornó cada vez más retrospectiva identificándose a menudo en la práctica con las glorias recibidas del pasado” (R. Williams, ob. cit., p. 26). Por lo tanto, incluso el concepto de civilización que hasta cierto punto era percibido como la artificialidad deshumanizadora, frente al cambio continuo y a la marcha imparablemente subvertidora que caracteriza el nuevo orden, acaba por tornarse un ámbito familiar y habitable, que preservar como asidero de un último sentido que corre el peligro de desaparecer. En resumen, civilización y cultura, en este aspecto, vuelven a coincidir: por ello, Williams añade a continuación que «en este último sentido la “civilización” y la “cultura” se superponen nuevamente como estados recibidos antes que como procesos continuos» (Ibídem). Sin embargo, a este respecto, creemos que hay que subrayar lo siguiente: esa nueva alianza entre cultura y civilización tiene, por un lado, una renovada función de representar un ámbito de los sentimientos humanos – probablemente merced precisamente a su ubicación en un pasado que preservar y recuperar, lo que no deja de ser un ámbito de lo familiar o, si queremos, de los “valores” y “sentimientos”–; por otro lado, al apelar a la tradición y a las “glorias recibidas del pasado”, como hace notar Williams, esta visión de la cultura y de la civilización se carga de valores conservadores frente a la necesidad de llegar a nuevos y superiores sistemas sociales; en reacción a esto – apunta finalmente Williams– “se alineó una nueva batería de fuerzas contra la cultura y contra la civilización: el materialismo, el mercantilismo, la democracia, el socialismo”. *Idem*.

³³³ T. Eagleton, *La idea de cultura...*, cit., p. 39.

correspondientes dudas sobre la incierta capacidad de esa forma trascendencia para hacer de contrapeso a dicha alienación.

Se trata de una respuesta muy parecida a la que Gustavo Bueno da en su obra titulada, significativamente, *El mito de la Cultura*. Si bien el principal blanco de su polémica es la llamada “cultura nacional”, también lo que él define como “cultura circunscrita”, que corresponde al concepto de cultura restringido a las artes y letras, correspondería a la “forma actual del opio del pueblo”³³⁴. En el discurso de Bueno, la *cultura circunscrita* cumple la función de condensar el valor cultural selecto del conjunto de las actividades de la sociedad (al que se refiere como *todo complejo*), lo que reproduce la dialéctica entre cultura y civilización³³⁵. Esa cultura circunscrita, al representar, concentrados, los valores de elevación y liberación, cumple, para el de Oviedo, la misma función que otrora cumpliera la Gracia y, al igual que ésta, es contemplada como fin en sí antes que como medio.

Entre los criterios que Bueno encuentra para dar razón de cómo se obró esta selección, figura la división “que los moralistas antiguos establecían entre el *bonum honestum* y el *bonum utile*”, lo que nos informa, de paso, de la larga trayectoria de aquella dualidad dialéctica que venimos observando a través de las parejas de términos *cultura/razón instrumental* (y *arte/artesanía* en un sentido más restringido); *cultura/civilización*; *modernismo/modernización*.

Ahora bien, cabe preguntarse de qué forma es posible establecer una relación de parentesco entre las oposiciones a las que acabamos de aludir y la división entre un bien honesto y un bien útil tal y como se había conceptualizado en tiempos antiguos, es decir, un bien que ha de valorarse por lo que representa en sí, frente a otro que recaba su valor según las ventajas que pueda depararnos.

El propio Bueno vincula esta genealogía con la separación que, en el nivel de la etología, puede establecerse entre las actividades finalizadas a la recolección, la caza, la defensa y aquellas que están relacionadas con los momentos de descanso y de juego. Una distinción que, si bien mirada, nos advierte Bueno, tiene un valor meramente clasificatorio, puesto que, si intentáramos aplicarla al comportamiento animal y al de los hombres de las sociedades primitivas, nos veríamos

³³⁴ G. Bueno, *El mito de la Cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura* (1996), 7ª edición con nuevo prólogo, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 2004, p. 233.

³³⁵ Gustavo Bueno toma la expresión *todo complejo* del antropólogo Edward Tylor. En su utilización de esta fórmula, Bueno advierte que coincide con el concepto antropológico de cultura y se refiere “no sólo a las diferentes capas en las que cabe situar a sus componentes (la capa *subjetual* o intrasomática, la capa *social* o intersomática y la capa *material* o extrasomática) sino también a las diferentes *esferas o círculos* de cultura en sentido etnográfico”: *Ibidem*, p. 32. En cuanto al significado restringido al que alude la fórmula *cultura circunscrita*, Bueno advierte que sus contenidos se toman “no sólo de la capa intrasomática (que contiene, por ejemplo, danzas o canciones de coro o de solista), sino también de la capa intersomática (desfiles, deportes colectivos) y de la extrasomática (pinacotecas, edificios del patrimonio histórico artístico, &c.)”: *Ibidem*, p. 33.

obligados a reconocer que esas dos polaridades (actividades utilitarias y juego) se encuentran allí fusionadas e inseparables. En cambio, éstas se convierten en divisiones concretas únicamente en las sociedades humanas que experimentan una progresiva división del trabajo y en las que, consecuentemente, se produce una polarización entre una clase prevalentemente ociosa y otra inmersa en actividades utilitarias y forzosas, tal y como había visto Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*, al que Bueno cita en tanto autor de “interesantes hipótesis sobre los criterios que delimitan los parámetros de la cultura, en sentido subjetivo”³³⁶. Correspondientemente, la vida queda escindida, en palabras de Bueno, “en dos partes, la vida (o la cultura) del trabajo y la vida (o la cultura) interpretada en función del descanso o del ocio (a veces, como vida superior, espiritual, servicio divino)”³³⁷.

Henos aquí, por lo tanto, ante una de las principales abstracciones ideológicas, a saber, la progresiva distinción entre trabajo material y trabajo intelectual, que surge precisamente dentro de formaciones sociales fuertemente jerarquizadas y con elevada división del trabajo. La cultura desempeña, para Gustavo Bueno, no sólo la evidente función político ideológica de identificación y unión de unos hombres con otros “en el ámbito de un grupo social dado (tribu, naciones, etnia) sino, sobre todo y correlativamente, la de separar a unos grupos dados a cierta escala (naciones, etnias, clases sociales), respecto a otros de su misma escala o de otra superior”³³⁸, por lo que cabe señalar que en este proceso reproduce aquella función de cohesión interna al grupo y establecimiento de distinciones respecto a otros que fueron conceptualizados como elementos de lo ideológico por Göran Therborn mediante los conceptos, respectivamente, de *ego-ideologías* y *alter-ideologías*³³⁹.

Ese ámbito de la cultura circunscrita que, para Bueno, procede históricamente del ámbito de la cultura subjetual –entendida como medio de elevación individual dentro de una sociedad dada³⁴⁰– sirve tanto para crear una comunidad efectiva de hombres, frente a otros grupos distintos, como para establecer y delimitar las jerarquías internas a esta estructura uniendo a la función de *cohesión* la otra y no menos constitutiva función de *distinción*, que diría Bourdieu³⁴¹.

En este ámbito de la cultura subjetual obra un criterio generalmente selectivo, que prescribe caso por caso lo que hay que llegar a poseer como contenido cultural, y otras tantas cosas que es

³³⁶ *Ibíd.*, p. 50.

³³⁷ *Ibíd.*, p. 234.

³³⁸ *Ibíd.*, p. 45.

³³⁹ Cfr. G. Therborn, *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Siglo XXI, Madrid, 2015 (reimpresión de la primera edición castellana de 1987), pp. 24-25 y 45-55.

³⁴⁰ “La modulación subjetual de la idea de cultura puede percibirse en la tendencia, si no constante y universal, sí intermitente, de oponer el término cultura al término *civilización*, a la manera precisamente como lo subjetual se opone a lo objetivo (a lo objetual)”: G. Bueno, *ob. cit.*, p. 53.

³⁴¹ Cfr. P. Bourdieu, *La distinción...*, *cit.*

preciso ignorar³⁴². En el ámbito de la cultura circunscrita, que, como recordaremos, excede el ámbito de lo subjetual, los contenidos pasan a un segundo plano, siendo lo más relevante la función encumbradamente positiva del término mismo, por el que la cultura opera como “marco dignificador”, y, sin embargo, se encuentra activa la misma función de distinción. Con todo ello, lo más relevante es que este marco cultural separa y aísla de alguna manera un ámbito especial dentro de la existencia, que brinda (o pretende brindar) la ilusión de participar en una experiencia espiritual superior. Ya que, para Bueno, *el mito de la Cultura* satisface en la modernidad funciones análogas a las que en las sociedades hierocráticas suplía el mito de la Gracia, el ciudadano, al entrar en cualquiera de los nuevos “templos” de la cultura, acepta una invitación “a entrar en un mundo etéreo e indefinible, el mundo o Reino de la Cultura, que es mucho más que la escuela, el ayuntamiento, la iglesia, la discoteca...”; lo que la clase dominante espera (Bueno emplea, mordazmente, el término *La Superioridad* –al que le corresponde de manera significativa, en lo que atañe al ciudadano común, el término *el villano*–) es que el ciudadano de a pie “crea que entra en comunidad con los demás hombres libres que respiran en una atmósfera irreal y sobrenatural”, de modo que, al franquear el umbral de los espacios sagrados de la Cultura, “olvidará no sólo las miserias del mundo más prosaico del trabajo, sino también el espíritu de frívola diversión”³⁴³.

Lo radical en el planteamiento de Bueno estriba en que su concepto de *cultura selecta* o *circunscrita* no se corresponde únicamente a la cultura alta, como cabría esperar merced al común efecto psicológico por el que lo selecto y restringido corresponden a la cumbre de valor mientras que lo masivo y común pertenecen a lo bajo y tendencialmente carente de valor. Y es que el filósofo asturiano considera precisamente que tal selección consiste en una pura abstracción dignificadora a la que no le corresponden contenidos de por sí especialmente valiosos. Por ello, uno de los elementos fundamentales de tales culturas circunscritas es el que consiste en proporcionar a los grupos que las adoptan un íntimo sentido de pertenencia e identidad en virtud

³⁴² Cfr. G. Bueno, ob. cit., p. 50. En esta misma página, Bueno hace amplia referencia al ejemplo de la formación ideal para la *señorita culta* de procedencia medio burguesa, que “no solamente tenía que saber bastantes cosas, tenía también que ignorar otras muchas [...] leer a Ovidio o a Boccaccio; el acordeón era de mal gusto y, desde luego [...] no necesitaba saber nada de Aristóteles, de Plotino o de Newton”.

En la página 136 del mismo libro, Bueno precisa que los criterios en que se sustenta esa selección se derivan de «determinadas tablas ocasionales de valores vigentes en un grupo social “distinguido”. La “cultura” se circunscribe a él, y en el momento en que sus contenidos comienzan a ser compartidos por otras clases sociales inferiores al grupo distinguido, tendrá ese grupo que cambiar los contenidos para poder seguir distinguiéndose». Volviendo al ejemplo citado arriba del carácter vulgar del acordeón para el cultivo de las mujeres de extracción medio-burguesa, nos parece que es posible avanzar la hipótesis de que dicha elección se deba a la vinculación de este instrumento con las músicas populares y, por lo tanto, mediante la exclusión de este del número de los instrumentos capaces de brindar elevación cultural (social), se establece el perímetro de los contenidos que posibilitan precisamente esta elevación.

³⁴³ Todas las citas de este párrafo se encuentran *ibídem*, p. 235.

del cual «la elite o la plebe alcanzan la conciencia (la falsa conciencia) de la “realización de su plenitud vital, de su libertad”»³⁴⁴.

En esta visión se derrumban, por lo tanto, las rígidas distinciones (de carácter, diríamos, ontológico) entre la llamada cultura alta y la cultura de masas. Ambas ya no se definen por ningún contenido distintivo, sino que se ven aunadas en una misma función: la que se hace posible merced a aquel proceso dignificador del “marco cultural”, un rótulo vacío que, sin embargo, eleva y sacraliza lo que recae bajo sus insignias.

Ya que Bueno considera que esa cultura selecta suplanta a la religión como “opio del pueblo”, declara, a renglón seguido, apoyarse en la definición orteguiana de vulgo o masa como la categoría que le corresponde a todo hombre que se identifique con el grupo al que pertenece y que encuentre su plena satisfacción vital por compartir las señas identitarias y rutinas que conforman la existencia del grupo en cuanto tal. Esto le permite extender el concepto de “pueblo” tanto a las élites como al pueblo propiamente dicho. Por lo tanto, sea este sea aquellas hallan en sus respectivas culturas selectas (que son el resultado de una selección *ad hoc*) no sólo el elemento que estrecha los vínculos internos al grupo y hace posible la identificación identitaria (algo que conserva cierta familiaridad con el concepto de la universalidad del juicio kantiano), sino también la dimensión que proporciona la ilusión, para las elites, de ocupar legítimamente su posición en cuanto clase culta, es decir, “mantener su ensueño de minoría despierta, elegida, consciente”³⁴⁵ y, para el pueblo, en cambio, la de ser al fin sujetos libres, rebeldes y entusiastas, es decir, algo que les permite olvidar o maquillar su posición dentro de la sociedad.

La diferencia, si aceptamos el planteamiento de *El Mito de la Cultura*, reside en que ese “brebaje espiritual” se distribuye, entre la clase dominante, por la vía del auto-suministro, mientras que en el caso de la clase popular es suministrado. En el primer caso es el espejo en que se ve ilusoriamente reflejada la propia elevación cultural que, de alguna manera, legitima la relativamente encumbrada posición dominante en el ámbito social; en el segundo caso, representa el alivio, por vía igualmente fantástica, de las condiciones reales de existencia que, de otra manera, podrían ser percibidas como opresivas.

³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 236.

³⁴⁵ *Idem.*

2.5 ¿Qué posibilidades para el cambio caben en lo cultural?

Las consideraciones que hemos venido desarrollando requieren que hagamos momentáneamente un alto en el camino para analizar en qué condiciones puede producirse un cambio en lo cultural y si caben espacios para su emergencia. Por ello, será necesario intentar afrontar estas cuestiones en un apartado a ellas específicamente dedicado.

Ahora bien, podría parecer que, en la visión de Bueno, no cabe resquicio alguno por el que un valor auténtico pudiera asomar de entre los contenidos enmarcados en los límites del mito de lo cultural, un mito que el teórico asturiano no duda en definir “oscurantista”. Por otro lado, nos devuelve una visión de la ideología que podríamos definir “clásica”, en que tanta importancia tiene la representación de la realidad exterior como la autorepresentación que un grupo humano – preferentemente el dominante– construye respecto a su función, posición y misión dentro de la sociedad. De alguna manera, la diferencia que establece Bueno entre la cultura como opiáceo que la clase dirigente se suministra a sí misma (y que la clase trabajadora se ve suministrar) corresponde de manera exacta a la siguiente definición de lo ideológico como producto inherente de la división del trabajo que Marx nos consignó a través de su obra *La ideología alemana*:

La división del trabajo [...] se manifiesta también en el seno de la clase dominante como división del trabajo físico e intelectual, de tal modo que una parte de esta clase se revela como la que da sus pensadores (los ideólogos conceptivos activos de dicha clase, que hacen del crear la ilusión de esta clase acerca de sí misma su rama de alimentación fundamental), mientras que los demás adoptan ante estas ideas e ilusiones una actitud más bien pasiva y receptiva, ya que son en realidad los miembros activos de esta clase y disponen de poco tiempo para formarse ideas e ilusiones acerca de sí mismos³⁴⁶.

Es de notar que, si ya dentro de la propia clase dominante obra una división del trabajo entre ideólogos activos y miembros receptivos, debido a que las ideas dominantes de una época se corresponden a las ideas de la clase dominante en esa misma época, entonces a las clases trabajadoras subalternas no les quedaría, en el ámbito de lo ideológico, más que un papel eminentemente pasivo, lo que en efecto parece desprenderse de la formulación de Bueno. Sin embargo, admitir esto sin más dejaría pocas posibilidades siquiera para imaginar la posibilidad de un cambio radical en la sociedad. El llamado materialismo mecánico sugeriría que el despuntar de ideas alternativas en la sociedad no sería posible sin el correspondiente cambio previo en el plano

³⁴⁶ K. Marx – F. Engels, *La ideología alemana...*, cit., p. 51.

de las relaciones materiales de existencia y de las relaciones de poder dentro de este nivel. Sin embargo, si admitiéramos que lo ideológico tiene la función de legitimar un poder dado, entonces sería extremadamente difícil, dadas las condiciones que acabamos de presentar, que tal cambio se produjera, dado que el refuerzo ideológico en favor de las clases en el poder haría disminuir ulteriormente las posibilidades del cambio en el plano de las relaciones sociales. El mecanicismo determinista, por tanto, se presenta como una suerte de perversión del marxismo clásico el cual en cambio, como sintetiza Todorov, “considera que en la historia actúan dos fuerzas complementarias, el determinismo histórico y la voluntad humana”³⁴⁷, debiéndose entender que este ámbito de la voluntad humana es el de las ideas, que mantienen cierta independencia respecto al de las determinaciones económicas.

Por tanto, contrariamente a lo que sugieren las simplificaciones señaladas arriba, debemos recordar que, como hemos visto gracias a Eagleton y a Williams, lo ideológico no siempre milita en el bando de la opresión y de la mistificación, y que, además, lo ideológico aun siendo una importante “muleta” para el poder, no es la única y que tampoco, por supuesto, existe ningún poder por completo exitoso, es decir, un poder que consiga estructurar una dominación carente de fisuras reales o potenciales. Además, habría que tener en cuenta que la acostumbrada enfatización del poder de lo ideológico no tiene en cuenta que los procesos de cambio radical se han producido históricamente en situaciones de crisis que afectaban principalmente la cohesión interna de los grupos en el poder, por lo que el descontento de los gobernados no era el elemento propulsor inmediato, como vio Therborn³⁴⁸. Esta admisión, sin embargo, no le resta importancia al papel de la ideología, sino que reconduce su importancia a la manera en que, materialmente, esta opera junto a otros factores, en condiciones de coexistencia, roce, solapamiento etc. con otros elementos ideológicos, que pueden activarse de distintas maneras según las circunstancias materiales, teniendo en cuenta que “el poder de la ideología no sólo opera en coyunturas de elevado dramatismo, sino también en procesos lentos y graduales” en que las ideologías, además de fortalecer el poder, también “pueden ser la causa de su hundimiento y su desviación como si se tratara de bancos de arena: todavía en pie, pero no de la misma forma ni el mismo lugar”³⁴⁹.

Slavoj Žižek, por ejemplo, emplea la conocida imagen del “diablillo perverso” de Descartes para recordarnos que el imaginario –a su pesar– termina siempre por objetivar, en las imágenes que produce, el “antagonismo” insoslayable que habita en toda ideología, que no es otra cosa que la contradicción interna a toda ideología legitimadora de un poder merced a la cual, a la vez que

³⁴⁷ T. Todorov, *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941*, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 17.

³⁴⁸ Cfr. G. Therborn, ob. cit., pp. 89-91.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 101.

esta apuntala la dominación, puede dejar emerger elementos útiles para la crítica o convertirse incluso en arma de subversión. De algún modo, es como si toda producción ideológica pudiera revelar una cara oculta que contradice precisamente la imagen celebrativa del poder que pretende vehicular³⁵⁰.

Llegados a este punto, conviene entonces recordar algunos de los mecanismos típicos de lo ideológico, teniendo en cuenta que la emergencia o la prevalencia de una función, en determinadas condiciones, no implica necesariamente que no vaya acompañada de otras o se entremezcle con ellas.

El primer elemento es el de la abstracción y universalización. Esto implica que algunas características de un fenómeno se separan del medio social que lo ha producido elevándose por encima de la parcialidad originaria hasta un nivel universal (su extensión a todos los hombres y todos los tiempos). Es evidente que este proceso de universalización produce lo que se ha dado en llamar naturalización, es decir la transposición del nivel de lo social y de lo materialmente producido al dominio de lo natural. A través de estos deslizamientos progresivos entre hechos sociales e históricos y hechos naturales y universales, se produce, asimismo, un tránsito del hecho al valor, algo sobre cuya confusión descansa parte de la eficacia de lo ideológico.

Si aplicamos este primer modelo de funcionamiento ideológico al proceso de emergencia de lo estético que caracteriza la modernidad, veremos que, en efecto, se universalizan algunas características particulares propias de aquella época histórica y que tales cualidades, resplandecientes de brillo axiológico, se proyectan incluso hacia el pasado, reforzando su identificación con un valor universal y por tanto incuestionable. Desde luego, esta mirada dirigida al pasado es sumamente selectiva, pero este proceso de selección acaba por ocultarse. Muchos historiadores y pensadores contemporáneos, como recuerda Jameson, han demostrado que la invención de la tradición es una invención moderna (y hasta contemporánea y posmoderna), sin embargo, la referencia a las autoridades del pasado “es poco más que una especie de pastiche”³⁵¹. Esto significa que el pasado no es recuperado y utilizado en cuanto pasado, es decir, de manera históricamente significativa, sino solo en virtud de su compatibilidad con las nuevas exigencias

³⁵⁰ Cfr. Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Akal, Madrid, 2011, p. 8. Žižek a este respecto pone el ejemplo de la retórica soviética del “hombre nuevo” en la época de Stalin. Por aquel entonces, en la URSS se solían levantar estatuas que representaban al *hombre nuevo* encima de las azoteas de los edificios públicos destinados a oficinas. Sin embargo, a medida que los edificios nuevos que iban construyéndose eran progresivamente de menor altura que los anteriores, se determinó una desproporción entre la enorme magnitud de tales estatuas y la altura de los pisos, por lo que la imagen que se recababa era la de un hombre “ideal” que literalmente sometía y aplastaba bajo sus pies a los hombres de carne y huesos que trabajaban dentro de aquellos edificios. Cfr. *ibídem*, pp. 7-8.

³⁵¹ F. Jameson, *Una modernidad singular...*, cit., pp. 149-150. Sobre la invención de la tradición como elemento característicamente moderno, puede verse también la obra editada por Eric Hobsbawm y Terence Renger, titulada precisamente *La invención de la tradición*, cit.

del modernismo y es, de alguna manera, anulado en cuanto pasado, y actualizado: la elevación del gran arte en la modernidad³⁵², que para Jameson es el efecto de una división que se produce en el ámbito mismo de la cultura estética³⁵³, va acompañada de la selección cuidadosa de las grandes muestras de ese arte elevado. Sin embargo, como hace notar el pensador norteamericano al referirse a la Literatura (con mayúsculas –pero vale para el Arte en general, una vez más con mayúsculas–), este nuevo concepto

no representa el inmenso archivo de materiales representacionales y culturales (a decir verdad, religiosos en su abrumadora mayoría) acumulados a través de las épocas de la historia humana: antes bien, se trata de ese fenómeno histórico bastante circunscripto llamado modernismo (junto con los fragmentos del pasado que este ha decidido reescribir a su imagen) [...] La consigna de combate de este nuevo valor se ha convertido en años recientes (al menos en Estados Unidos) en esa nueva y vieja expresión, «el canon», vale decir, la mera lista de grandes libros. [...] ese canon puramente estético o artístico se revela, cuando se lo examina con mayor detenimiento, como poco más que el propio modernismo³⁵⁴.

Interpretada así la tradición, el sentido mismo de la continuidad o de la concatenación histórica se deshilacha y se convierte en algo compatible con el sentido rupturista que acompaña a la modernidad. Es, al fin y al cabo, una forma de abstracción. Cuando algo se desprende de su carácter históricamente determinado, entonces no ha nacido y no puede, por lo tanto, desaparecer. Asimismo, el modelo socialmente sesgado del gusto estético de las clases cultivadas (contemplación, desinterés, distanciamiento) abandona, ocultándola, su parcialidad (y su carácter partidario) para elevarse a la definición prototípica (universal) de juicio estético. A la vez, tal naturalización consiste tanto en ensalzar algunos aspectos como en marginalizar y ocultar otros: por ejemplo, todas las características relacionadas con las modalidades populares de disfrute.

Como es sabido, la primera y básica definición de ideología dada por Marx es la de un pensamiento o conciencia que se separa y abstrae de las relaciones materiales de producción, es decir de las condiciones históricas y sociales que las producen. Sin embargo, algunas de las formulaciones de los propios Marx y Engels, en opinión de Williams, han dado lugar a un

³⁵² A la vez, esta operación, para Jameson, consiste en “conferir a la estética un valor trascendental que sea incomparable” y en postular la autonomía del arte “como una condición transhistórica o atemporal y eterna”. F. Jameson, *Una modernidad singular...*, cit., p. 140.

³⁵³ Dicha división no se realiza tanto entre lo que es arte y lo que no lo es (especialmente los elementos externos de carácter sociológico y político), sino, más bien, a través de la “disyunción y separación tajantes de la literatura y el arte con respecto a la cultura” (Ibidem, p. 150.), lo que prefigura no sólo la emergencia de un concepto restringido y selecto de cultura frente a otro “general” que correspondería a las formas de la vida cotidiana, sino la división entre el Arte y el conocido (y aún incipiente en la época en la que Jameson ubica este proceso –a saber, el comienzo de la era de la televisión) fenómeno de la “cultura de masas”.

³⁵⁴ Ibidem, p. 152

materialismo mecánico por el que, si bien de manera invertida, el proceso material y las ideas vuelven a separarse. Véase este párrafo de *La ideología alemana*:

Totalmente al contrario de lo que ocurre en la filosofía alemana, que desciende del cielo sobre la tierra, aquí se asciende de la tierra al cielo. Es decir, no se parte de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tampoco del hombre predicado, pensado, representado o imaginado, para llegar, arrancando de aquí, al hombre de carne y hueso; se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real, se expone también el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de este proceso de vida. También las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales³⁵⁵.

Para Williams el uso de términos como “ecos”, “reflejos”, “sublimaciones”, etc. ha determinado un grave perjuicio para la correcta comprensión de las relaciones entre procesos materiales y conciencia³⁵⁶: habría, así, dos estadios, el primero de los cuales sería el de la producción material, el segundo el de la producción de ideas y pensamientos (el arte, el derecho etc...) vinculados por una relación de causa-consecuencia y colocados en un orden de primario-secundario: «*primero* existe la vida material y *luego*, a alguna distancia temporal o espacial, la conciencia y “sus productos”. Esto conduce directamente a un reduccionismo simple: “la conciencia” y “sus” productos no pueden ser *nada más que* “reflejos” de lo que ya ha ocurrido en el proceso social material»³⁵⁷.

Por el contrario, según Williams, quien se apoya en otros párrafos de distintas obras de Marx, hay que destacar que, en el pensamiento del filósofo de Tréveris, «la conciencia es considerada desde el principio como una parte del proceso social material humano, y sus productos en “ideas” son tanto una parte de este proceso como los propios productos materiales»³⁵⁸. Por tanto, cabe inferir que la producción de ideas puede ser también un elemento propulsor del proceso material humano, no externo, sino intrínseco al mismo: un aserto frecuentemente olvidado incluso

³⁵⁵ K. Marx – F. Engels, *La ideología alemana*, cit., p. 26.

³⁵⁶ R. Williams, ob. cit., p. 76. Es de señalar que en la edición castellana de la obra de Williams, que manejamos aquí, el autor hace referencia a “reflejos, ecos, fantasmas y sublimados”, ya que el párrafo de *La ideología alemana* que nos ocupa, y que es citado por Williams, reza: “Los fantasmas que se producen en el cerebro humano son también necesariamente sublimados a partir de su proceso de vida material” (Ibídem), mientras que la versión de Wenceslao Roces que citamos nosotros emplea, como acabamos de ver, la expresión “formaciones nebulosas” en lugar de “fantasmas”. Pese a que esto no modifica en nada el sentido de la crítica de Williams, es curioso notar que esta discrepancia en la terminología es de achacar, probablemente, a la intervención del traductor de *Marxismo y Literatura*, quien, posiblemente, haya realizado su traducción a partir del original inglés, sin transcribir la versión castellana de la obra de Marx citada que, sin embargo, aparece en la bibliografía, y corresponde a la de Grijalbo que citamos aquí.

³⁵⁷ Ibídem, p. 78.

³⁵⁸ Ibídem, p. 76.

por las posturas marxista que, demasiado urgidas por las necesidades prácticas, realizaron una curiosa reversión del idealismo, invirtiendo sus polos: primero la producción material, luego, sus “reflejos”: ideas, conceptos, instituciones. Cualquiera de estas dos posturas, la idealista o la mecanicista, acaba por negar, según Williams, la vinculación indisoluble entre conciencia y proceso material, y por reafirmar la separación entre un momento y otro: es precisamente ese movimiento de disyunción, cualquiera que sea la dirección que tome, lo que “convierte en ideología a esta conciencia y este pensamiento”³⁵⁹.

Henos aquí ante otro de los elementos característicos de la ideología: estrechamente vinculado con la abstracción aludida, la llamada *falsa conciencia*. Si Marx, como acabamos de ver, hacía referencia a la existencia de una división del trabajo en el seno de la misma clase dominante, merced a la cual un sector de esta clase se dedicaba a producir de manera activa las ideas características de esa clase y, por lo tanto, sugería la idea de que la ideología es la producción de un sistema de ideas característico de cierta clase, la definición de ideología como el resultado de la ocultación (u olvido) de los orígenes “sociales” de tales ideas introduce el concepto de que la abstracción del pensamiento (*abstracción* precisamente de sus raíces sociales y materiales) falsifica tal conciencia.

La referencia al párrafo marxiano de *La ideología alemana* que ya citamos: “toda clase que aspire a implantar su dominación [...] tiene que empezar conquistando el poder político, para poder presentar su interés como el interés general”³⁶⁰, es desarrollado y presentado de manera aún más explícita por el filósofo alemán, en la misma obra, tan sólo algunas páginas más adelante:

En efecto, cada nueva clase que pasa a ocupar el puesto de la que dominó antes de ella se ve obligada, para poder sacar adelante los fines que persigue, a *presentar* su propio interés *como* el interés común de todos los miembros de la sociedad, es decir expresando esto mismo en términos ideales, a imprimir a sus ideas la forma de lo general, a presentar estas ideas como las únicas racionales, y dotadas de vigencia absoluta³⁶¹.

Aquí cabe subrayar los conceptos subyacentes a las expresiones “presentar su propio interés *como* el interés común” e “imprimir...la forma”, ya que introducen una suerte de elemento de *teatralización* en la expresión de concepciones, pensamientos e ideas, que sugiere una operación de falsificación de la conciencia a la base del proceso de producción ideológica. Ahora bien, ya que, según el texto que acabamos de citar, la clase que produce tales ideas se vería

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 78.

³⁶⁰ K. Marx – F. Engels, *La ideología alemana*, p. 35. Véase también *supra*, p. 160.

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 52 (*cursiva nuestra*).

literalmente *obligada* a presentar de esa forma su visión de las cosas, queda pendiente averiguar si se trata de un proceso de alguna manera consciente o no.

En el pensamiento de Marx, la solución al enigma de en qué consiste tal necesidad de presentar determinados contenidos ideales como universales reside precisamente en la conexión entre tales sistemas de pensamiento y un poder efectivamente ejercido, lo que nos daría cuenta de la insistencia de Wolfgang Fritz Haug en la necesidad de relacionar la ideología con el poder realizado, y, más precisamente aún, con la “reproducción de la dominación”. En efecto, Marx, en este conocido pasaje, hace referencia a “una clase que pasa a ocupar el puesto de la anterior” y a la necesidad de aquella de activar estrategias ideológicas de universalización para así poder conseguir sus fines. Queda en la sombra, sin embargo, la cuestión de si esa nueva clase, en el transcurso del proceso que la conduce a detentar el poder (lo que deberíamos contar como uno de sus fines), necesita, para ello, aplicar estrategias ideológicas análogas. De lo contrario, deberíamos admitir que el poder se mantiene, apuntala y afianza (también) mediante estrategias ideológicas (aun con las salvedades que hemos expresado en el capítulo anterior), pero no necesita de esas estrategias para ser alcanzado. Desde luego, las estrategias ideológicas son uno de los elementos mediante los cuales *se llega al poder*, lo que implica suponer la existencia y eficacia de la ideología en un estado *anterior* a la dominación (es decir, como elemento que acompaña las clases en ascenso y su tráfago para hacerse con el poder, así como, en otras ocasiones, permite hablar de contra-ideología), y aunque este aspecto no se vea suficientemente esclarecido en la cita de Marx que estamos analizando, los mecanismos expuestos en ella valen también para dar cuenta de los cambios en el poder: una clase que pretenda suplantar a otra que se encuentre ya en el poder debe necesariamente *convocar* a su alrededor, para este fin, al número más amplio posible de individuos y grupos, es decir que, de alguna manera, debe ampliar su *base* y, para hacerlo, debe *necesariamente* presentar la exigencia de un cambio y un relevo en el poder como una necesidad lo más ampliamente compartida por el número de los individuos y grupos que se encuentran en la misma condición de exclusión del poder: debe hacerlo, precisamente, presentando su interés en el cambio “como el interés común de todos los miembros de la sociedad”.

Dicho de otro modo, una clase que pretende obtener la legitimación histórica de su propio papel debe *crecer* y desarrollarse ampliando, en la medida de lo posible, su propia influencia ideológica. Para ello, debe ganarse el *consenso* de miembros que no pertenecen de antemano a su clase, es decir que debe obrar de tal manera que estos se adhieran a su visión del mundo y a su sistema de ideas. Éstas, a su vez, buscan, en el ámbito de las cosmovisiones y sistemas de pensamiento, un espacio y legitimación que se correspondan con el lugar y legitimación que la clase que los esgrime pretende obtener en el nivel político. Se trata de un proyecto que,

evidentemente, no podría llevarse a cabo mediante la presentación de una visión que delatara el origen parcial y partidista que en realidad tiene y que necesita, por lo tanto, ser expresada ataviándola con los ropajes de la universalidad.

Ello nos lleva necesariamente a formular algunas observaciones, a saber, esta capacidad de universalización introduce, por un lado, el elemento de la falsa conciencia o ilusión, por lo que Williams afirma que «el concepto de “ideología” oscila entre “un sistema de creencias característico de cierta clase” y “un sistema de creencias ilusorias –falsas ideas o falsa conciencia– que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico”»³⁶², pero nos pone a la vez ante la dificultad de definir el primer polo de este ese movimiento pendular: allí, si no asoma la caracterización de falsedad o ilusión (ni tampoco de verdad, con lo que se trata de una acepción neutral), sí, en cambio, está presente la idea de la vinculación de las ideas, creencias y valores con los intereses específicos de una clase determinada. A este respecto, Williams cita un pasaje en que Lenin afirma que la conciencia de clase socialista es introducida por los ideólogos en la conciencia práctica del proletariado (el “socialismo como ideología de la lucha de clases de proletariado”), la cual surge como fuerza elemental³⁶³ dentro del sistema de relaciones determinado por la economía capitalista. En este caso, el concepto de ideología (socialista) es, cuando menos, neutro, si no abiertamente positivo. Ahora bien, esto, por un lado, nos advierte el teórico anglosajón, parecería implicar nuevamente el mecanismo observado en el caso de la división marxiana entre los ideólogos activos y el resto de la clase dominante que recibe pasivamente sus productos. En este caso, la referencia leninista al proletariado excluye la limitación de la ideología a las clases en el poder que estaba presente en el pasaje de Marx; además, en la formulación de Lenin, se perdería la referencia al carácter ilusorio de las construcciones ideológicas, a menos que, como observa Williams, no estemos dispuestos a limitar este carácter ilusorio a la sola producción ideológica de

³⁶² R. Williams, ob. cit., p. 84. En cuanto a las características de este conocimiento científico, Williams precisa que es un error entenderlo en el sentido restringido que normalmente se le atribuye al término “ciencia” y que esta equivocación se debe, de manera relevante, a cierta ambigüedad en la traducción inglesa del vocablo original alemán *Wissenschaft* que «tiene un significado mucho más amplio del que ha tenido desde principios del siglo XIX el vocablo inglés *science* (ciencia). En un sentido amplio se refiere al área del “conocimiento sistemático” o del “saber organizado” [...] Por lo tanto, resulta sumamente difícil para cualquier lector inglés comprender la frase traducida de Marx y Engels –“la ciencia positiva, verdadera”– en otro sentido que no sea este sentido especializado» (Ibídem, p. 80). Consideramos que también el término español *ciencia*, al reunir entre sus significados uno más amplio y otro más restringido y especializado, que se ha hecho progresivamente preponderante, puede ocasionar las mismas dificultades de comprensión que Williams veía para el lector inglés, y que la recomendación de utilizar expresiones tales como “el conocimiento científico”, en oposición a la ideología, debe realizarse entendiendo por “conocimiento (científico) verdadero” la comprensión del “proceso social material activo, interactivo y en cierto sentido clave autocreador”, es decir, una perspectiva que va más allá de las categorías deparadas de “el hombre” y “el mundo” (Ibídem). Esto significa recuperar los lazos que vinculan a las ideas abstractas con sus orígenes dentro de la actividad concreta de los individuos y clases en la sociedad, teniendo en cuenta, sin embargo, que toda “producción” intelectual o ideal es no sólo el resultado del proceso material, sino un elemento inescindible del mismo.

³⁶³ Creemos que debería leerse la expresión “fuerza elemental” como no autoconsciente, o bien como fuerza que carece de toda *conciencia de clase*, y que podrá transformarse en tal (una fuerza dotada de una conciencia de clase socialista, para mayor precisión), mediante la intervención de los ideólogos.

las clases dominantes, quedando su acepción neutra o positiva para el proletariado, en cuanto clase que determinará la superación del sistema clasista. Sin embargo, hemos de subrayar que el hecho de que la sociedad sin clases será el producto más característico de la acción revolucionaria del proletariado no debería autorizarnos a confundir el producto con la acción, ni con el origen de esta acción: dicho con otras palabras, el que la sociedad sin clases debería ser, teóricamente, sin ideología (en su sentido peyorativo de ilusión, ocultación de intereses partidarios etc...), no significa que el proletariado, en la fase en que es un producto de la sociedad de clases capitalista, carezca de ideología (también en sentido partidario y partidista), lo que mantiene esta visión como problemática.

Según comenta Williams, este distinto punto de vista, que corresponde a una versión aprobatoria o cuando menos neutral del término “ideología”, se basa, sin embargo, en el reconocimiento de su carácter teórico y de que «la teoría es a la vez secundaria y necesaria; la “conciencia práctica” como aquí la del proletariado, no se produce por sí misma»³⁶⁴, lo que está en contradicción con la formulación que Marx ofrece al respecto: en el pensamiento del filósofo alemán, toda teoría separada (como la que los ideólogos socialistas trarían “de fuera” al proletariado, para Lenin) es “ideología” (en sentido peyorativo), mientras que la verdadera teoría, a la que se refiere con la conocida locución de “el conocimiento positivo, verdadero” corresponde a la “conciencia práctica”, que es precisamente el antídoto contra la teoría separada que se articula en frases ideológicas³⁶⁵. Esto, en opinión de Williams, nos mantiene en una condición no deseable, a saber, la de seguir concibiendo la producción de ideas (al igual que las demás producciones “culturales”) como algo separado y separable de la “conciencia práctica” o bien del “proceso social material”, mientras deberían entenderse como un elemento no separable de éstos³⁶⁶.

Eagleton señala, con referencia a esta concepción aprobatoria de la ideología socialista en el pensamiento de Lenin, que “aquí la ideología aún podría entenderse como un conjunto de ideas configuradas por una motivación subyacente, y funcional para conseguir ciertos fines; simplemente lo que sucede ahora es que estos fines y motivaciones se aprueban, como no se

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 88.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ «La condición limitante de la “ideología” considerada como concepto, desde sus comienzos con Destutt, –afirma Williams– fue la tendencia a limitar los procesos de significado y evaluación a la condición de “ideas” o “teorías” formadas y separables. Intentar retrotraer estas “ideas” o “teorías” a un “mundo de sensaciones” o, por otra parte, a una “conciencia práctica” o a un “proceso social material” que ha sido tan definido como para excluir estos procesos significativos fundamentales o convertirlos en procesos fundamentalmente secundarios, constituye una constante posibilidad de error, ya que los vínculos prácticos que existen entre las “ideas” y las “teorías” y la “producción de la vida real” se encuentran todos dentro de este proceso de significación social y material». *Ibidem*, p. 89. Si enfocamos dichas cuestiones atendiendo rigurosamente a estas prescripciones, continúa Williams, «los “productos” que no son ideas o teorías pero que conforman las obras sumamente diferentes que denominamos “arte” y “literatura” y que son elementos normales de los procesos generales que denominamos “cultura” y “lenguaje”, pueden ser enfocados desde otras perspectivas que no sean las de reducción, abstracción y asimilación». *Idem*.

aprobarían en el caso de una clase considerada injustamente opresiva”³⁶⁷. Sin embargo, hay que notar, siempre con Eagleton, que estamos pasando aquí de un concepto epistemológico de ideología a uno político. La verdad o falsedad de los asertos ideológicos ya no es tan relevante como, en cambio, su dimensión “práctica”. En este caso, la falsedad derivaría de una determinada conformación del sistema social considerado como injusto, indeseable u opresivo. Una vez más, sin embargo, debemos admitir que el sentido de esta falsedad no es epistemológico, sino ético. Se trata de una contradicción que tiene su origen en el propio pensamiento de Marx, en que coexisten los dos sentidos de ideología como ilusión y como “bagaje intelectual” de una clase determinada.

Estas consideraciones, cuyo ulterior desarrollo excedería los límites y objetivos de nuestro discurso, sin embargo, nos informan de algunos elementos esenciales, que no pueden pasarse por alto si queremos manejar el concepto de ideología sin quedar atrapados en las vulgarizaciones que tan frecuentemente se han dado en torno a este tema. A saber, no es posible, en primer lugar, mantener un concepto determinista de la ideología como mero reflejo de los intereses de clase; no conviene, en segundo lugar, razonar en torno a la idea de ideología considerada únicamente como teoría separada y abstracción en el plano del significado de prácticas e intereses sociales, sino que debemos considerar el elemento de la significación como parte del proceso material social; y, finalmente, la ideología no puede resumirse *tout court* en el concepto de falsedad y mistificación.

Por ejemplo, algunas concepciones pueden no ser falsas y, sin embargo, ser ideológicas en tanto se conectan con un interés parcial que contribuyen a legitimar, soliendo permanecer oculta tal vinculación. Además, esta funcionalidad con respecto a determinados intereses, puede convertirse en un instrumento dirigido a la consecución de objetivos contrarios y ser aprovechada para apuntalar los intereses de una clase distinta.

Es por ello que conviene recordar que, precisamente para sortear los problemas teóricos y prácticos que derivarían de adoptar una visión demasiado monolítica de ideología, Eagleton insiste una y otra vez en que es conveniente desprendernos de la idea de que la ideología pueda conceptualizarse como algo dotado de características invariables o de alguna “esencia constante”. El que manejemos el concepto de ideología para referirnos a proposiciones y asertos a veces muy variables en cuanto a contenido cognitivo, funciones y orientaciones responde más a una exigencia de comodidad didáctica que a una de descripción minuciosa de diferencias realmente existentes: «Probablemente [...] –sugiere el teórico inglés– sea más útil seguir la doctrina wittgensteiniana de los “parecidos de familia” –de una serie de rasgos que se solapan–»³⁶⁸. Para ello, Eagleton intenta

³⁶⁷ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 70.

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 243. Consideraciones muy parecidas son reafirmadas, casi con idénticas palabras, en la página 276 del mismo libro.

a lo largo de toda su obra encontrar un difícil equilibrio entre los muy diversos acentos que se han puesto en el concepto de ideología, no bien para evitar la complicada tarea de tomar partido por una u otra concepción, sino para conseguir extraer de cada una (o de la mayoría de ellas) los aspectos valiosos que contienen descartando aquellos que entorpecerían la comprensión de un fenómeno extremadamente expuesto a la variación, precisamente en razón de su conexión con el dinamismo de los procesos reales que se dan en la sociedad y que siempre contemplan tensiones, conflictos y equilibrios que han de ser constantemente renovados.

2.5.1. Falsedad epistémica, genética y funcional de las proposiciones ideológicas

Eagleton hace propia la distinción de Raymond Geuss entre tres distintas fuentes de la “falsedad” ideológica, a saber, la epistémica, la funcional y la genética³⁶⁹. Estos tres aspectos o niveles pueden darse contemporáneamente en el caso de una proposición que sea errónea, originada de un interés o punto de vista sesgado y parcial (que generalmente se oculta o pasa por alto) y motivada por su eficacia para apuntalar un poder o determinados intereses. Pero suelen también dar lugar a una entera gama de distintas relaciones, en que los tres elementos no estén necesariamente presentes a la vez e, incluso, den lugar a situaciones inesperadas. Dentro de este esquema, claro está, el concepto de falsedad deja de ser únicamente epistémico y, por lo tanto, también deja de tener como antítesis una proposición “verdadera”. Ciertas ideas pueden ser verdaderas (o dotadas de una firme coherencia interna) y sin embargo ser falsas por funcionales a un poder determinado (sin que, por supuesto, esta relación utilitaria quede al descubierto, con lo que el “efecto” ideológico desaparecería). Del mismo modo, ideas (verdaderas o falsas que sean) marcadas por su preciso origen en intereses de un determinado grupo, pueden acabar siendo funcionales para otro grupo distinto (y disfuncionales para el grupo en cuyo seno son “producidas”)³⁷⁰.

A modo de ejemplificación de algunas de las extrañas combinaciones a las que puede dar lugar la variedad y flexibilidad de lo ideológico, que Eagleton designa con el término de “permutaciones”, el teórico inglés expone, entre otras, estas tres posibilidades:

Puede no haber una conexión inherente entre la falsedad de una creencia y su función para un poder opresor; una creencia verdadera podría haber servido igualmente bien. Un conjunto de ideas, sean verdaderas o falsas, puede estar “inconscientemente” motivado por los intereses egoístas de un grupo

³⁶⁹ Cfr. *ibídem*, pp. 46-49. La obra a la que Eagleton hace referencia para presentar estos aspectos es R. Geuss, *The Idea of a Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, cap. 1, especialmente las pp. 13 y ss.

³⁷⁰ Cfr. T. Eagleton, *Ideología...*, cit., pp. 47-50 y 69-70.

dominante, pero resultar de hecho disfuncional para la promoción o legitimación de aquellos intereses. Un grupo fatalista de personas oprimidas puede no reconocer que su fatalismo es una racionalización inconsciente de sus pésimas condiciones. Pero quizá este fatalismo tampoco sea útil para sus intereses. Por otra parte, puede resultar funcional para los intereses de sus gobernantes, en cuyo caso, una falsa conciencia “genética” de una clase social se convierte en funcional para los intereses de otra³⁷¹.

Si dirigimos la mirada al arte, por ejemplo, veremos que el modelo contemplativo de experiencia estética está moldeado sobre el concepto de desinterés, que posee una evidente relación, más que con el medio social burgués, con el modelo de la aristocracia. Quisiéramos sugerir que esto se debe no sólo a que una nueva clase que despunta intenta aprovechar el hecho de que, como afirma Ortega y Gasset, “lo viejo goza de una fisonomía autorizada”³⁷², sino que encuentra su razón de ser también en que, de manera paradójica, el modelo de la clase aristocrática, que se pretende suplantar, le brinda a la clase media emergente la base para edificar su propio sistema ideológico, a través de la reconfiguración y adaptación de aquellas formas con el fin de que satisfagan funciones y exigencias nuevas. Por lo tanto, podríamos considerar que la primaria racionalización de los intereses de clase que tiene un preciso origen genético (el modelo de desinterés como forma de conciencia funcional a la legitimación de la nobleza en el poder) y que conforma el sistema de valores propio de la aristocracia se convierte también en funcional, de manera algo sorprendente, para la burguesía que pretende –y consigue– suplantarla (el desinterés que brinda un nuevo modelo de subjetividad autónoma). En realidad, no se puede hablar, en este caso, de una transferencia completa del modelo de comportamiento (o del estilo, si se prefiere) de la aristocracia a la caja de herramientas culturales de la burguesía. Si aceptamos, según afirma Eagleton, que “la clase media hereda lo estético como un legado de sus superiores”, esto significa también que en la recepción y aprovechamiento de tal legado por parte de la burguesía ha tenido que intervenir, necesariamente, un criterio de selección de los elementos aprovechables frente a los que se tuvieron que descartar.

En primera instancia, hay que observar que el modelo de autogobierno que el desinterés aristocrático define (como modelo propio de una clase exenta de las obligaciones del trabajo – aunque vinculada a obligaciones de otro género–) no rebasa el ámbito de la individualidad del aristócrata, mientras que la burguesía aspira a extenderlo a un plano colectivo (el nivel del autogobierno de la “sociedad civil”). Asimismo, lo estético visto como desarrollo pleno de las

³⁷¹ *Ibidem*, p. 48.

³⁷² J. Ortega y Gasset, «Nada “Moderno” y “Muy Siglo XX”», en J. Ortega y Gasset, *El Espectador* (1921), Biblioteca Nueva, Madrid, 1966, cuarta edición, p. 24.

potencialidades del ser, como algo que se busca por sí mismo, es un concepto que, como hemos visto, amenaza con desbordar a la burguesía, que puede aceptarlo sólo en su versión limitada y restringida de *autonomía del yo*.

Finalmente, al hilo de las consideraciones de Eagleton que demuestran como la falsedad no es condición necesaria y suficiente para definir lo ideológico, ya que no se da una vinculación exclusiva entre la falsedad y el apuntalamiento del poder, visto que una idea verdadera podría suplir el mismo cometido, cabría provisionalmente afirmar que el concepto de la autonomía estética es a la vez falso y verdadero, ideológico sin por ello dejar de encerrar un auténtico fondo de autenticidad.

Este concepto de desinterés y distanciamiento aristocrático da lugar, en lo estético, a la idea del pleno desarrollo de todas las facultades de la persona. Un desarrollo y un cultivo de sí que corresponde a la plenitud de la vida y la experiencia, algo que se busca por sí, es decir, sin miras a ninguna utilidad ulterior, y que está relacionado a conceptos como la gracia, el disfrute, la exaltación de la sensibilidad. He aquí el enemigo mortal y contrapartida desestabilizadora del empobrecedor utilitarismo burgués. Algo que, además, se hace cada vez más evidente a medida que avanza la carrera industrial de la burguesía³⁷³.

El que acabamos de mencionar podría ser clasificado como un caso de transferencia de funcionalidad de una clase a otra (una funcionalidad putativa). Pero el origen aristocrático del modelo de la contemplación desinteresada y su relevante aprovechamiento por parte de la modernidad burguesa para echar los cimientos del edificio estético nos muestra también un caso de “falsedad ideológica genética” en que la funcionalidad es aprovechada por otra clase distinta. Si reformulamos esta proposición desde otro punto de vista, la “falsedad” ideológica funcional de lo estético en el medio burgués no coincide con el origen del concepto de desinterés en el seno de la propia burguesía, sino que esta, de alguna manera, se lo encuentra “ya dado” y lo emplea para sus fines.

Veamos ahora una posible clave de lectura de lo que acontece en la modernidad con la edificación del concepto de lo estético y la estricta delimitación del campo del Gran Arte. Como hemos visto, hay muchas maneras de enfocar la cuestión. En los capítulos anteriores hemos hecho referencia al concepto de *gran división* propuesto por Shiner, que estaría en la base del concepto de arte en torno al cual se conforma la estética moderna y aludía a la profunda separación entre

³⁷³ Sobre estas consideraciones, véase T. Eagleton, *La estética...*, cit., pp. 91 y ss.

arte y artesanía, creatividad y técnica, etc., conceptos detrás de los cuales es posible entrever dinámicas propiamente sociales e ideológicas. Tras esta bifurcación está por un lado la necesidad de moldear el concepto del arte cargando de valor el ámbito de la actividad libre frente a la carencia de auténtico valor del trabajo “material”. Esto corresponde a una visión que toma como modelo los comportamientos de las que Veblen definiría las *clases ociosas*³⁷⁴, frente a las clases que, con sus operaciones, se encargan de sostener la producción desde una posición de subordinación. Asimismo, este mismo esquema se refleja en la *gran división* que en la estética se produce entre los modelos contemplativo y elitista y los comportamientos y productos culturales “populares”. Hemos visto también que una división semejante subyace a las definiciones que Collingwood propone en su obra *Los principios del arte*, ampliamente inspirada en Croce. Desde una perspectiva más explícitamente materialista, estos conceptos son resumidos con claridad extrema por Raymond Williams: «El arte fue idealizado con el propósito de distinguirlo del trabajo “mecánico”. Un motivo fue, sin duda, un simple énfasis de clase para separar las cosas “elevadas” –los objetos de interés de los hombres libres, las “artes liberales”– de las tareas “ordinarias” (“mecánicas” como trabajo manual y más tarde como el trabajo con máquinas) del “mundo de todos los días”»³⁷⁵. En este sentido, la originaria protesta romántica en nombre del arte y del genio se inscribe en una forma de oposición contra la conformación del trabajo dentro del orden capitalista: el arte en cuanto creación había de distinguirse cuidadosamente del concepto de producción. Asimismo, el término “arte” fue esgrimido polémicamente contra el concepto de mecanización de la producción, en un momento en que su asociación con la pericia propia de un trabajo manual, el de los artesanos, se convertía en un valor a defender ante el desplazamiento y la progresiva sustitución de estas habilidades por procesos productivos mecanizados, con la consiguiente pérdida de estatus de los artesanos mismos. Finalmente, en otro sentido, frente a las radicales transformaciones del trabajo, que en su “sentido de utilizar una energía humana sobre lo

³⁷⁴ Cfr. T. Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

³⁷⁵ R. Williams, ob. cit., p. 184.

material con un propósito autónomo”³⁷⁶ había casi desaparecido de la mayoría de las formas de producción, el concepto del arte representaba un ámbito que seguía custodiando ese valor extraviado mediante la asociación con conceptos tales como «la “vida del espíritu” o “nuestra humanidad general”»³⁷⁷.

Ahora bien, por otro lado, podríamos considerar que la exclusión de las prácticas “artísticas” propias del pueblo del número de las admitidas bajo el rótulo de Arte (con mayúsculas), así como la relativa descalificación de los aspectos más “vivos” o “sensuales” o “groseros” del gusto estético, pueden ser de alguna manera interiorizados por las clases subordinadas de manera tal que la exclusión de sus prácticas es conceptualizada como una carencia propia de cultura y refinamiento, y aceptada con estas motivaciones³⁷⁸. En este caso, sin embargo, el modelo “elevado” de cultura y refinamiento ejerce sobre dichas clases un atractivo en ocasiones poderoso y es visto como elemento clave para las posibilidades de elevación social. Podríamos enfocar esta situación como un ejemplo de “falsa conciencia genética” (por la racionalización a la que hemos aludido) funcional no para la clase en que se origina, sino para el conjunto de la clase gobernante o, si queremos, en este caso, para la élite cultural que precisamente merced a estas diferencias ve cada vez más realzado su prestigio y reconocida su “gloria”. Sin embargo, no podemos ignorar el hecho de que la elevación cultural, inclusive en las formas limitadas y si queremos elitistas que se han concebido en la edad moderna (por no hablar de las anteriores, en que el acceso a la “cultura” era enormemente más restringido –aunque era enormemente distinto también el acento en la cultura en cuanto posible instrumento de movilidad social–), ha representado realmente un medio a través del cual masas cada vez crecientes de la población occidental no sólo han podido acceder a posiciones mejores en la sociedad, sino que han conseguido tomar conciencia de las limitaciones clasistas impuestas por el orden económico y de la propia posición dentro de este orden, con efectos que han sido, en diversas ocasiones, todo menos que tranquilizadores para las clases

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 185.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 186.

³⁷⁸ Relacionado con ello, está el concepto de “vergüenza cultural”, que adquiere, por ejemplo, un interés especial dentro de las consideraciones que se pueden hacer en torno al consumo de “cultura de masas” y su relación con el “arte serio” o “elevado”. En este sentido, la difusión de la cultura de masas y su penetración, a través de los medios de masas, hasta los lugares de nuestra intimidad, posibilitan un disfrute o consumo de estos productos que se realiza a nivel individual, en ámbito privado y, por lo tanto, lejos de miradas “indiscretas”, lo que reduce los niveles de “vergüenza cultural” y favorece la heterogeneidad de los consumos, en que lo elevado se mezcla a lo ínfimo. Véase, entre otros, G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., pp. 317-318. Lipovetsky desarrolla estos aspectos citando las reflexiones de Bernard Lahire (Cfr. B. Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, París, 2004, pp. 624-636), del que aprecia el análisis, pese a subrayar que “no saca las conclusiones que se imponen en intensificación histórica de las heterogeneidades culturales individuales”, que según Lipovetsky son, en la época actual, muy marcadas: G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit., p. 388, nota 70.

gobernantes. Con ello, deberíamos matizar el anterior juicio sobre la posibilidad de que una conciencia genéticamente sesgada se convierta en funcional para otra clase con la advertencia de que esta funcionalidad nunca es un logro obtenido de una vez por todas, sino que puede revertir en una nueva funcionalidad para una clase portadora de intereses distintos y en ocasiones contrarios y alternativos.

Un discurso parecido puede hacerse con relación al tratamiento moderno de la tradición. Si lo estético es un legado que la clase media hereda de la aristocracia, los vínculos con esta tradición permanecen convenientemente ocultos: la modernidad se presenta como un proceso anti tradicional incluso en los casos en que se ve obligada a echar mano de autores y contenidos tradicionales para fundamentar su nuevo sistema.

2.5.2. El carácter “vacío” de las estructuras ideológicas

Pero, ¿cómo son posibles estas transformaciones que acabamos de citar? Si mantenemos que hay una ideología estética, entonces esta relativa mutabilidad en el nivel ideológico demuestra precisamente que éste no puede ser concebido de manera mecánica como un mero reflejo de las relaciones materiales que se despliegan en la sociedad.

Es más, la evidente contradicción que existe a menudo entre los contenidos ideológicos entre sí y en relación a sus relativas vinculaciones con el medio social en que son producidos o en que son aprovechados, es posible precisamente merced al carácter eminentemente “vacío” de las estructuras ideológicas. Lo hemos visto gracias a Eagleton, quien describe lo estético como una “experiencia de puro consenso sin contenido”, que precisamente merced a este carácter no determinado posibilita la cohesión de la sociedad, y también con la definición de Bueno en lo relativo a la función dignificadora del marco cultural, que prescinde de todo contenido específico e invierte el normal proceso de atribución del valor: no se trata de que algún contenido específico que destaque por su cualidad intrínseca le otorgue valor al conjunto (como coherentemente nos esperaríamos), sino que, al revés, es el propio “marco” de la cultura el que irradia sobre sus objetos un aura de indefinible esplendor³⁷⁹.

Este carácter vacío de lo ideológico, que por ello mismo admite en su seno contenidos incoherentes, es subrayado también por Žižek, quien precisa que la ideología no consiste en una resolución imaginaria, retórica o fantástica de los conflictos reales, sino en su resolución

³⁷⁹ Cfr. G. Bueno, ob. cit., pp. 238 ss.

simbólica: «el gesto ideológico elemental –afirma el teórico esloveno– es la imposición de un significante que empieza a funcionar como algo parecido a *un recipiente donde se meten multitud de significados mutuamente excluyentes*; sin ese “repliegue” desde el contenido significado hasta la *forma simbólica vacía* no hay ideología posible»³⁸⁰.

Creemos que lo que merece ser subrayado en esta proposición es que el carácter “vacío” del marco ideológico es necesario para dar razón de la cabida que encuentran en su seno elementos que a la fuerza resultan ser contradictorios y en potencial conflicto entre sí.

Žižek considera que hay una relación necesaria entre la fijeza del plano imaginario y la fluidez del proceso simbólico:

Lo que nos permite adaptarnos a situaciones siempre nuevas, a cambiar radicalmente la idea que tenemos de nosotros mismos, etc., es el reino de las «ficciones simbólicas». [...] Nunca podemos extraer el «relato que hacemos de nosotros mismos» a partir de nuestra «situación real»; siempre existe una disparidad mínima entre lo real y la modalidad (o modalidades) de su simbolización... [...] puedo transformar mi identidad simbólica solo porque, precisamente, mi universo simbólico incluye «significantes vacíos» que se pueden llenar con contenidos nuevos. Por ejemplo, la democracia consiste en fomentar libertades e igualdades siempre nuevas (de las mujeres, de los trabajadores, de las minorías...); pero, a lo largo de ese proceso, la referencia al significante «democracia» es una constante y la lucha ideológica es precisamente la lucha por imponer un significado siempre nuevo al término [...]. La propia plasticidad del contenido significado (la lucha por lo que «de veras significa» la democracia) se sustenta en la fijeza del significante vacío «democracia»³⁸¹.

Del análisis de este párrafo podemos extraer algunos elementos sumamente interesantes en referencia a las consideraciones que venimos desarrollando. A saber, el dinamismo del proceso de simbolización tiene una función eminentemente adaptativa para el hombre, y, sin embargo, lejos de encontrarse en una relación de mera oposición con la excesiva rigidez de los “significantes vacíos”, de alguna manera, los implica y los precisa como algo necesario. Además, siempre hay un desajuste (“disparidad”) entre la realidad y “nuestros discursos”³⁸² (o bien las modalidades de

³⁸⁰ S. Žižek, ob. cit., p. 86 (*cursiva nuestra*).

³⁸¹ *Ibidem*, p. 107.

³⁸² Como hemos visto, Marx, en *La ideología alemana*, había utilizado la expresión “lo que los hombres dicen, imaginan, conciben”, a lo que añadía “lo que se dice, se piensa, se imagina o se concibe de los hombres” para referirse al errado punto de partida de los “filósofos idealistas”, para formular la conocida recomendación de que se debía partir de “los hombres reales, en actividad” y que, a partir de esta realidad, había que demostrar “el desarrollo de los reflejos ideológicos y los ecos de este proceso de vida”. Ahora bien, además del uso problemático de términos tales como “reflejos” y “ecos”, sobre el que nos hemos detenido anteriormente, cabe señalar que la discrepancia necesaria que Slavoj Žižek presupone entre la realidad y el discurso expresa, a nuestro parecer, con claridad suficiente la

su simbolización): por un lado, esto deja abierto un espacio para que encuentren cabida los conceptos de mistificación o falsedad (un discurso nunca perfectamente correspondiente con la realidad a la que pretende referirse); por otro, deja abierta la posibilidad de concebir un ámbito de libertad entre la producción “intelectual” y sus supuestos determinantes materiales (lo que, a su vez, creemos, permite entrever la posibilidad de que el nivel intelectual posea una capacidad de retro-actuar sobre esta realidad, transformándola en alguna medida en el acto mismo de conocerla, representarla, expresarla o interpretarla)³⁸³.

Sin embargo, lo que consideramos más importante es la referencia del pensador esloveno a la función que desempeña la “fijeza” de los significantes vacíos. Lejos de ser una suerte de jaula en que los hombres se ven aprisionados, esta fijeza es también el punto en el que consigue asirse el dinamismo adaptativo y hasta transformador del proceso de simbolización³⁸⁴. Su carácter vacío es lo que precisamente permite dar cuenta de la posibilidad de llenar este espacio de contenidos cada vez distintos, que terminan por transformar, en una dirección u otra, el mismo nivel del significante y sus relaciones con la realidad. En él pueden encontrar espacio contenidos contradictorios en torno a los cuales se libran auténticas luchas ideológicas: en lugar de ser un mero elemento de conservación de su fijeza y abstracción, de alguna manera es el catalizador de las luchas para dotarle de un contenido cada vez nuevo. Si, dentro de la proposición «La propia plasticidad del contenido significado (la lucha por lo que “de veras significa” la democracia) se sustenta en la fijeza del significante vacío “democracia”», sustituyéramos la palabra “democracia” por la palabra “Arte”, conseguiríamos, tal vez, arrojar una nueva luz sobre la célebre y todavía insatisfecha pregunta de “¿Qué es el arte?”, que acompaña el discurso estético por lo menos a partir de toda su fase moderna, y podríamos asimismo dar cuenta, dentro de este marco explicativo, también de la dinámica, dentro y alrededor del significante vacío *Arte*, de las luchas ideológicas que han estado en ebullición en su seno, así como del despuntar, del solaparse y de la convivencia de concepciones y corrientes contradictorias y subvertidoras en (y del) el campo artístico. Asimismo, cabría avanzar la hipótesis de que es precisamente esa fijeza del significante vacío, en su dinámica relación con los procesos de simbolización, que en ocasiones consiguen renovarlo profundamente sin acabar con él, lo que podría dar cuenta de que el campo del arte ha conseguido hacer frente a esas tensiones contradictorias que la han atravesado, incluso las más potencialmente subversivas sin por ello desmoronarse —¿no es este al fin el éxito paradójico de las propuestas

imposibilidad de considerar de manera demasiado mecánica la relación entre contenidos ideológicos y la realidad en que éstos despuntan.

³⁸³ Estas últimas consideraciones no están en realidad reñidas con un planteamiento materialista, si reparamos en que hay que entender la acción intelectual como parte del proceso social material general y se ven despojadas, de este modo, de una posible inmediata identificación con un pensamiento idealista.

³⁸⁴ Así, tal fijeza no debe entenderse como “rigidez”, sino como “durabilidad”, que permite, precisamente, una adaptación flexible a usos dispares.

vanguardistas reabsorbidas en el museo que pretendían derrumbar?—; por el contrario, parece que, al menos en parte, el significante vacío *arte* ha tenido éxito y consigue mantener esas corrientes contradictorias en una convivencia, en ocasiones seguramente algo problemática, bajo su rótulo.

Este significante vacío, al que Žižek se refiere también con el término de “significante-amo” (un “significante sin significado”), es algo hacia lo que la humanidad siempre ha mostrado un “apego empecinado” e irracional, y, sin embargo, es “lo que infunde en el ser humano la capacidad de mantener la flexibilidad sin rigideces ante todo contenido significado”³⁸⁵.

Ahora, si bien esta formulación en la práctica de millones de hombres nunca es llevada a tal extremo, sino que encuentra distintas formas en que se hace compatible con la vida realmente vivida, con los distintos intereses, exigencias y comportamientos terrenales. Esto implica que el significante vacío consigue ser llenado de contenidos diversos para que pueda mantenerse en distintos tiempos y sociedades sin alejarse demasiado de la realidad y satisfaciendo también necesidades a la fuerza cambiantes (con la amplia gama de contradicciones que cualquiera puede comprobar a partir de su propia experiencia directa). Sin embargo, si aplicamos este esquema al significante vacío “arte”, como ámbito particularmente encumbrado de la sociedad moderna, podríamos volver a la conocida crítica de que esos valores especialmente encumbrados terminan por desempeñar la función de hacernos olvidar la miseria de las operaciones económicas, de las relaciones sociales, de la vacuidad de significado del nivel terrenal. Esto, en un sentido marxiano simplificado, por funcionar como pantallas que distraen a los hombres de sus reales condiciones materiales de existencia, pero no sólo. Si admitimos la compleja dialéctica que se establece entre la fijeza del significante vacío y el dinamismo y flexibilidad del proceso de simbolización, que da lugar a una serie de mediaciones adaptativas entre lo real y nuestros discursos igualmente complejas y estratificadas, entonces veremos que el arte como idea absoluta y abstraída no solo funciona como evasión de la realidad, sino que establece con ella una relación sumamente sutil, en que las contradicciones encuentran cabida e incluso podemos darnos cuenta de un intercambio

³⁸⁵ S. Žižek, ob. cit., p. 107. Para corroborar esta aseveración, Žižek aporta el ejemplo del temor a Dios que, al ser el más elevado entre los miedos de cada uno, nos permitiría superar el miedo a las amenazas mundanas (Cfr. ibídem). En este sentido, podría interpretarse que este apego irracional a significantes vacíos, que consigue movilizar (de manera irracional) a los hombres hasta hacerles olvidar en ocasiones cualquier otra exigencia mundana (y hasta la guerra, el asesinato o el martirio, eventualmente), sin embargo, puede producir, por lo general, un efecto positivo a nivel práctico en la vida de los hombres (infundirles ánimos y valor para afrontar los reveses mundanos con cierto grado de confianza). Cabría formular también, no obstante, una interpretación contraria: el sumo temor a Dios devalúa fuertemente el nivel de la experiencia terrenal hasta el punto de llevarnos a hacer caso omiso de situaciones que, racionalmente, deberían producirnos miedo (el martirio, etc.). Tal vez sea posible ver la cuestión con más claridad si ponemos nuestra atención en la otra cara prototípica de lo religioso: el amor a Dios. Considerado como sumo bien, como el sentimiento más elevado, el amor a Dios (introducido en el ejemplo aportado por el pensador esloveno) debería hacernos olvidar los demás intereses mundanos, con lo que el significante vacío, de alguna manera, sigue perpetuando el mecanismo de devaluación de los significados mundanos.

de dos direcciones entre el ámbito de lo material y el de los contenidos ideales. Con ello, si mantenemos la equiparación entre estética e ideología, lo hacemos conscientes de que debe tratarse de un concepto de ideología que es todo menos monolítico e inmune al cambio, negociación, transformación de sus contenidos, y contradicción.

Esta relación entre significante vacío y contenidos expuestos al cambio en el nivel de los significados que se producen en el crisol de las batallas ideológicas, implica, por lo menos, dos cosas. A saber, por un lado, nos permite dar razón de la adaptabilidad de la conciencia a los requisitos sociales del momento, sin abandonar el “viejo” *significante vacío*, lo que le otorga a lo ideológico la función de organizar actividades sociales prácticas de una forma efectiva, respondiendo a la cambiante realidad histórica. Por esto mismo, no es necesario imaginar que cada época o clase social produzcan únicamente por sí mismas sus propias estructuras ideológicas, sino que más bien consiguen aprovechar contenidos ideológicos que les son transmitidos por la tradición, adaptándolos a las nuevas exigencias, eso es, llenándolos de contenidos “actuales” sin por ello modificar la estructura misma³⁸⁶.

Sin embargo, el hecho de que la estructura no se modifique en sus rasgos generales, no significa que se mantenga realmente inalterada. Si esto es cierto, ha de deberse a que queda siempre un desajuste entre los contenidos que en cada ocasión las llenan y el marco significativo que las contiene y acoge. Para que tengan cabida contenidos contradictorios, y sumamente variados en ocasiones, tiene que producirse siempre cierto *juego* en la manera en que los contenidos se adaptan a (y se acoplan con) el significante vacío³⁸⁷.

³⁸⁶ Terry Eagleton aclara este aspecto mediante los siguientes ejemplos: «una clase dominante puede “vivir su experiencia”, en gran medida, a partir de la ideología de la clase dominante anterior, como fue el caso de la *haute bourgeoisie* inglesa. O puede trazar su ideología, en cierto grado, usando las creencias de la clase subordinada, como fue el caso del fascismo, en el que el sector dominante del capitalismo financiero asume, para sus propios objetivos, los miedos y prejuicios de la clase media baja»: T. Eagleton, *La ideología...*, cit., p. 137. Sobre los “desajustes” entre ideología de una clase ya no dominante y su uso por parte de la nueva clase en el poder, como en el caso de la permanencia de una ideología “de factura aristocrática” (con cambios y adaptaciones) una vez desplazada la aristocracia por la burguesía en Gran Bretaña, puede verse también N. Poulantzas, ob. cit., pp. 259-260.

³⁸⁷ Entendemos aquí por juego ese espacio libre de movimiento que se produce en un sistema mecánico tal como puede ser una bisagra o un gozne, lo que permite al mecanismo moverse precisamente merced a que se mantiene siempre un resquicio u holgura entre los elementos llamados a combinarse. Le debo esta idea sobre el sentido secundario de *juego*, el que se encuentra representado por expresiones tales como “tener juego” referido a una articulación (por lo general, mecánica: palanca, gozne, tornillo etc.), a la obra de Ermanno Bencivegna, *Giocare per forza. Critica della società del divertimento*, Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 2001 [I edición:1995], pp. 69-71. El concepto está presente ya en Roger Caillois, quien en la introducción a su *Los juegos y los hombres* afirma: “La palabra *juego* evoca en fin una idea de amplitud, de facilidad de movimiento, una libertad útil, pero no excesiva, cuando se habla del *juego* del engranaje o cuando se dice que un navío juega sobre su ancla. Esa amplitud hace posible una indispensable movilidad. [...] Juego significa entonces libertad, que debe mantenerse en el seno del rigor mismo para que ésta adquiera o conserve su eficacia.” (R. Caillois *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 12). La última observación en torno a la relación entre juego y libertad, como es evidente, implica la misma relación entre creatividad libre del artista y normas, con lo que encontramos un ulterior, íntimo parentesco entre juego y arte. Hay que señalar, finalmente, que esta acepción del término “juego” corresponde, de hecho, a lo que Žižek define como la “disparidad mínima” que siempre media entre lo real y las modalidades de simbolización del mismo. Cfr. *supra*, p. 193.

Hay siempre entre significativo vacío y los contenidos que lo llenan, por lo tanto, al menos un tercer espacio, resultado de la no perfecta saturación del significativo. Esto sirve para recordarnos que tal y como ningún poder logra afirmarse jamás perfectamente y sin fisuras, al mismo tiempo, ninguna ideología puede tener una coincidencia perfecta entre forma y contenido. Este es tal vez uno de los secretos de su funcionamiento.

Por otro lado, los contenidos contradictorios y a menudo alternativos que consiguen encontrar cabida al amparo de tal significativo vacío, no sólo se limitan a llenarlo, eso es, a adaptarse a la forma que el molde vacío les ofrece. La prevalencia, según las ocasiones, de determinados contenidos no deja inalterado al significativo vacío.

Ahora bien: ¿a qué se debe este carácter contradictorio?, ¿por qué razón una clase dominante debería ser incapaz de producir una estructura ideológica coherente y homogénea?

Como podemos ver en Eagleton, la pretensión de homogeneidad es uno de los principales resortes de las ideologías y, sin embargo, éstas “rara vez son homogéneas”; en cambio, explica el autor de *Ideología*, “suelen ser formaciones internamente complejas y diferenciadas, con conflictos entre sus diversos elementos que tienen que renegociarse y resolverse continuamente”³⁸⁸. Esta complejidad se debe a los conflictos y las tensiones entre intereses distintos que siempre aparecen en el mismo seno de las clases dominantes, pero también al hecho de que la dominación de una formación social dentro de una sociedad implica necesariamente un conjunto de complejas relaciones con la totalidad de la sociedad y con la parte que se encuentra en estado de subordinación. Por lo tanto, la frase que acabamos de citar debería sugerirnos extender nuestra atención de la clase dominante también hacia la relación de dominación que ésta establece dentro de la sociedad, lo que implica observar la posición de la primera en relación a las posiciones subalternas que se determinan precisamente por efecto de esa dominación.

2.6. De la insuficiencia del concepto de ideología y su superación por el de hegemonía

Como consecuencia de los argumentos desarrollados anteriormente, sería conveniente desplazar la atención de la clase a la viva actividad de la clase dentro de la sociedad, y así hablar, más que de “ideología burguesa”, de ideología de la “sociedad burguesa”³⁸⁹. Esto, en efecto,

³⁸⁸ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 71.

³⁸⁹ La idea de que la ideología no puede reducirse a su conexión con la burguesía, sino que es un “hecho de la sociedad burguesa”, ha sido propuesta también por John Mepham en su lectura de *El Capital* (Cfr. J. Mepham, «The Theory of

implica también un parcial abandono del concepto de ideología en favor del de hegemonía. Gareth Stedman defiende que las ideologías no pueden limitarse a la expresión de la “voluntad de poder” de las distintas clases, por lo que podríamos imaginar tantas ideologías como clases activas en la sociedad³⁹⁰, lo que le hace comentar a Eagleton que nos encontramos, más bien, ante “sistemas objetivos determinados por *todo el ámbito* de la lucha social entre clases en conflicto”³⁹¹. Asimismo, Nicos Poulantzas subraya el carácter *relacional* de la ideología³⁹², por lo que ésta expresa no tanto la “visión” de una clase determinada en relación con sus condiciones de existencia, sino el modo en que vive tales relaciones “en relación con la experiencia vivida por otras clases”³⁹³; se trata siempre, en palabras del propio Poulantzas, de “la relación política concreta, en una formación social, de las clases dominantes y de las clases dominadas”³⁹⁴, tanto que puede verse impregnada de elementos procedentes de la experiencia de vida de otras formaciones sociales. Estas referencias son aprovechadas por Eagleton, que sigue la sugerencia de su maestro Raymond Williams, para postular la necesidad de superar la insuficiencia heurística del concepto de ideología al de hegemonía, ya que este último es más adecuado para dar explicación –especialmente, pero no sólo– a los fenómenos “culturales”. Hay que añadir que, para Poulantzas, el predominio hegemónico de clase, “en cuanto tipo particular de predominio de clase” es la forma específica que adquiere la función ideológica en las formaciones capitalistas, caracterizadas por la heterogeneidad y la pluralidad, por lo que coincide con “el funcionamiento político particular de lo que puede llamarse *ideología burguesa*”³⁹⁵.

En efecto, hablar, como Stedman, de sistemas objetivos determinados por la totalidad de las expresiones de lucha social entre las distintas clases significa abandonar una concepción demasiado orgánica de la relación entre clase y creencias, valores, ideas y admitir que todo punto de vista, por más estructurado que esté, jamás puede ser “puro”, sino que es necesariamente el

Ideology in *Capital*», *Radical Philosophy*, n. 2, verano de 1972, citado en T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 120.). La idea marxiana de ideología contenida en *El Capital* consiste en que, tras haber afrontado y expuesto conceptos tales como el del fetichismo de la mercancía, es la realidad misma la que se convierte en engañosa, a diferencia de la visión contenida en *La ideología alemana*, en que el engaño propio de la ideología consistía en no permitir ver bien la realidad, o sea en producir ideas engañosas sobre la realidad misma, como sugiere Eagleton en las mismas páginas. Se trata, en resumidas cuentas, del mismo problema que Lukács afrontará en su *Historia y conciencia de clase*. Sin embargo, aquí empleamos esta formulación no tanto para profundizar en los temas que acabamos de mencionar, sino, más bien, para intentar dar cuenta de la necesaria vinculación entre dominación y subordinación que, a nuestro parecer, siguiendo las observaciones de Williams y otros, debe siempre orientar el análisis de los fenómenos ideológicos. Por esta razón nos parece más oportuno hablar de ideología de la sociedad burguesa, lo que obliga a considerar el hecho total que incluye las tensiones y relaciones con las ideas y fuerzas no dominantes y subordinadas, en lugar de centrarse sólo en un concepto limitado de ideología como sistema de valores y creencias de la sola clase en el poder.

³⁹⁰ Cfr. G. Stedman Jones, «The Marxism of the Early Lukács: An Evaluation», *New Left Review*, núm. 70, noviembre-diciembre 1971, citado en T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 136.

³⁹¹ T. Eagleton, *idem*.

³⁹² Cfr. N. Poulantzas, ob. cit., pp. 247-289.

³⁹³ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 136

³⁹⁴ N. Poulantzas, ob. cit., p. 258.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 247.

resultado del roce, de la relación y de la contradicción con otros puntos de vista y otros intereses. Es más, de alguna manera, una visión o ideología dominante a la fuerza tiene que haber incorporado y expresar, en formas necesariamente variables, su propia relación con el ámbito que queda subordinado. El hincapié de Poulantzas en el carácter relacional de la ideología discurre por la misma línea, y permite ir más allá de una visión de las expresiones ideológicas y culturales demasiado abstracta y mecánica. Ya no se trata de que los contenidos ideológicos sean *producidos* por una clase portadora de determinados intereses, sino que tienen que ver no solo con la experiencia *vivida* de la clase misma, con sus contradicciones internas inextirpables, sino con la experiencia *vivida* de las clases subordinadas. En este sentido, el concepto de dominación es ampliado hasta conseguir ver el necesario aspecto del compromiso con las exigencias, los intereses y, en cierta medida, las aspiraciones, creencias e ideas de las clases subordinadas. Es a través de este procedimiento como cobra sentido el concepto de ideología como un sistema complejo y variable, que debe echar mano de distintos ámbitos (la producción de ideas, la difusión de hábitos, pero también las condiciones económicas, sociales y políticas) para conseguir una relación con las clases subordinadas que se centre en el consentimiento de éstas, más que en el ejercicio escueto del poder³⁹⁶.

El carácter relacional, sin embargo, es considerado como el que define la peculiaridad propia del concepto de *hegemonía*, por lo menos a partir de su formulación gramsciana. Como recuerda Williams, quien le brinda especial relieve a la lectura del filósofo y crítico italiano, “Gramsci introdujo el necesario reconocimiento de la dominación y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido como un proceso total”³⁹⁷. Reconocer que la dominación no puede ser analizada por separado, sino que ha de ser contemplada en su necesaria relación en interacción y conexión con la subordinación, y que este reconocimiento debe producirse dentro del marco del proceso social total hace que la hegemonía se aventaje, a la vez, tanto del concepto de cultura como del de ideología. Respecto al primero, introduce la necesaria consideración del elemento constituido por las relaciones de poder internas a cada sociedad, con sus diversos niveles de capacidad de influencia y actividad, lo que queda excluido de la visión de cultura como proceso

³⁹⁶ Desde este punto de vista, la “aportación” característica de la época moderna, o de la sociedad burguesa, si queremos, no es ninguna “invención” de lo ideológico (algo que es un correlato de las relaciones –desiguales, por lo menos dentro de la visión marxista– de poder, tal y como se han dado en muy diversas fases históricas), sino más bien la absoluta preponderancia de –o, dicho con otras palabras, la apuesta por– un poder logrado por la vía del consentimiento antes que por la coerción. Esto, naturalmente, deriva de la concepción característica de los nuevos *homme* y *citoyen* burgueses: sujeto libre en su actividad y ciudadano que se “autogobierna”. Un aspecto que hemos remarcado en los capítulos anteriores y sobre cuyo alcance puede verse también, además de las referencias ya propuestas, T. Eagleton, *Ideología...*, cit., pp. 153-154 y *passim*.

³⁹⁷ R. Williams, ob. cit., p. 130.

total al que todos y cada uno contribuyen y dentro del cual todos y cada uno se definen a sí mismos³⁹⁸.

Respecto al concepto de ideología, la hegemonía va más allá a la vez que incluye al primero. Su diferencia principal reside en que “no se reduce la conciencia a las formaciones de las clases dominantes, sino que comprende las relaciones de dominación y de subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de vida en su totalidad”³⁹⁹. El énfasis en las relaciones de subordinación hace de la hegemonía un concepto más adecuado que el de ideología para dar cuenta de la complejidad y de las interrelaciones de las sociedades desarrolladas. Asimismo, la hegemonía apela a todo un conjunto de estrategias que van más allá de la producción, difusión y transmisión de valores para que las clases dominantes consigan afianzar su poder dentro del conjunto de la sociedad: medidas económicas, sistemas e instituciones políticas, pertenecientes a los distintos niveles del Estado y de la sociedad civil (lo que en la tradición italiana sigue llamándose, aunque cada vez con menos frecuencia, “*corpi intermedi*”, instituciones mediadoras entre el nivel del estado y la ciudadanía). No siempre el nivel “ideológico” es, dentro de este contexto, el que predomina en una sociedad dada. El consentimiento de los subordinados, por lo tanto, no se consigue sólo por la vía de la “manipulación”, del “adoctrinamiento” o de la “fascinación”, sino por una serie de medidas a veces más efectivas que éstas. Así presenta este hecho Terry Eagleton: “la ideología se refiere específicamente al modo en que se libran las luchas de poder en el nivel determinante y, aunque esta determinación esté implicada en todos los procesos hegemónicos, no siempre es el nivel *dominante* por el que se mantiene el gobierno”⁴⁰⁰. Esto significa que la hegemonía engloba diferentes aspectos entre los que los más propiamente ideológicos se encuentran, por así decirlo, codo a codo con otros de carácter cultural, económico, político, etc. Además, si siempre la hegemonía engloba contenidos ideológicos y se vale de ellos, no en todos los casos, por el contrario, éstos llegan a ser dominantes, es decir hegemónicos, aunque no dejan, por ello, de tener una activa influencia.

El concepto de hegemonía, por tanto, al implicar la intervención e interacción de distintos factores, se hace más compatible con la idea de fuerzas activas y en ocasiones contrarias en el seno de la sociedad, así como en el ámbito mismo de la producción de valores y significados. En este sentido, se trata de un concepto caracterizado por el dinamismo frente al carácter tendencialmente estático de la visión clásica de ideología. Como se habrá notado, el concepto de hegemonía, tal y

³⁹⁸ Cfr. *ibídem*, pp. 129-130.

³⁹⁹ *Ibídem*, p. 131.

⁴⁰⁰ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., pp. 150-151.

como lo estamos presentando, se asemeja enormemente a la última descripción de ideología de la que hemos dado cuenta siguiendo la lectura que Eagleton hace de Poulantzas.

Compárese, a este respecto, la siguiente definición de ideología:

es un reino de contestación y de negociación, en el cual hay *constante movimiento*: significados y valores son continuamente *robados, transformados, apropiados* por las distintas clases o grupos, *entregados, retomados, remodelados*⁴⁰¹,

con la siguiente referencia al concepto de hegemonía presentado por su maestro Williams:

Williams reconoce el carácter *dinámico* de la hegemonía en oposición a las connotaciones potencialmente estáticas de la «ideología»: la hegemonía no es nunca un logro de una vez para siempre, sino algo que tiene que ser «continuamente *renovado, recreado, defendido y modificado*»⁴⁰².

Las referencias al movimiento y al dinamismo, así como a la transformación de valores, formas y significados como efecto de la tensión de intereses antagónicos, hacen que las dos descripciones parezcan a todas luces intercambiables y que los conceptos descritos sean sinónimos a la par de los sustantivos y adjetivos empleados para definirlos. Además, tanto un aspecto como el otro, el dinamismo y la transformación, son conceptualizados como continuos: ni la ideología ni la hegemonía pueden dar lugar a ninguna condición adquirida una vez por todas, sino que se encuentran en un proceso potencialmente infinito, constituido por equilibrios siempre precarios y susceptibles de modificación⁴⁰³.

Sin embargo, esta identidad aparente se deshace desde el momento en que se reconoce la necesidad de ir más allá de la ideología en cuanto sistema de ideas y creencias formalmente articulado, producto “puro” de una clase determinada. En efecto, ya la definición de Poulantzas iba más allá de las definiciones “tradicionales” de ideología al subrayar el aspecto relacional que éstas en sus formas generalmente abstraídas dejaban en la sombra. El interés de Williams es el de conseguir dar razón de aquellas formas de conciencia no (o todavía no) articuladas y formalizadas que sin embargo están presentes en la vida de los hombres y en las relaciones entre grupos sociales.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 137 (*cursivas nuestras*).

⁴⁰² *Ibidem*, p. 153 (la primera cursiva es de Eagleton, las que aparecen en la línea final de la cita son mías).

⁴⁰³ Marshall Berman ha captado este aspecto de una manera sumamente aguda, al notar como el propio análisis marxista del proceso histórico no da ninguna garantía de que el proceso, de alguna manera, se detenga una vez alcanzada la sociedad sin clases. En cambio, en su lectura de Marx como gran modernista, el concepto de cambio continuo debería valer para el propio marxismo (éste desaparecerá y será caduco una vez haya sido superada la sociedad capitalista que describiera) e incluso para la sociedad sin clases, que de ninguna manera deja prever que no se produzca una evolución ulterior hacia formas difícilmente previsibles. Cfr. M. Berman, *ob. cit.*, pp. 100-102.

En realidad, según Williams, el concepto de “una ideología” como sistema articulado y formal es aplicable tanto a la dominación como a los ámbitos de la subordinación, en el sentido de que representa el conjunto de ideas y valores que una clase dominante “tiene” y que la subordinada “recibe” («en cierto sentido, *no tiene sino* esta ideología como su conciencia [...] o, en otro sentido, esta ideología se ha impuesto sobre su conciencia –que de otro modo sería diferente– que debe luchar para sostenerse o para desarrollarse contra “la ideología de la clase dominante”»⁴⁰⁴), pero esto vale, de alguna manera, solo en abstracto. La realidad vivida no se agota con estas estructuras formales y fijadas que pueden ser abstraídas como “una ideología”, según las formas que a menudo tienen lugar en los análisis retrospectivos. La realidad del proceso social, mutable, cambiante y siempre en tensión, está animada por un conjunto de elementos que dan lugar a una “conciencia relativamente heterogénea, confusa, incompleta o inarticulada” a la que el concepto de ideología como sistema consciente y articulado no consigue prestar la atención necesaria. Y, sin embargo, son estos contenidos no formalizados los que, junto con las formaciones más articuladas procedentes de las instancias culturales, políticas e ideológicas constituyen los límites de lo que es percibido, por parte de cada uno, como “la realidad”. Una hegemonía lograda sería por lo tanto la percepción de que el conjunto de estos valores formalizados y no formalizados, las “presiones y límites de lo que puede ser considerado en última instancia un sistema cultural político y económico nos dan la impresión a la mayoría de nosotros de ser las presiones y límites de la simple experiencia y del sentido común”⁴⁰⁵. Pero al no ser estos elementos todos del mismo signo, en la realidad se dan complejas relaciones y adaptaciones en la conciencia práctica, por lo que no se da nunca perfecta correspondencia entre el nivel de los contenidos más formalizados y el de las percepciones, creencias y hábitos corrientes que conforman la cotidianidad.

El concepto de hegemonía, por lo tanto, es preferido al de ideología precisamente porque consigue dar cuenta de ese importante contenido menos formalizado que, en la práctica, suele escapársele a esta, además de la pluralidad de instancias que en la práctica están continuamente activas y no tienen cabida en los esquemas más formales de la ideología⁴⁰⁶. Al incluir en su

⁴⁰⁴ R. Williams, ob. cit., p. 131. Sobre estos aspectos, y con hincapié en el hecho de que la cultura de las clases subalternas está influida por el marco de las ideologías dominantes, al igual que éstas pueden recibir y aprovechar ciertos elementos de clases distintas, ya que ninguna ideología funciona “en vaso cerrado”, puede verse también N. Poulantzas, ob. cit., pp. 262-263; 272 y 286-298.

⁴⁰⁵ R. Williams, ob. cit. p. 131.

⁴⁰⁶ Es precisamente por esto, afirma Williams, que el concepto de ideología suele mantener su eficacia dentro de los análisis retrospectivos, mientras que debemos acudir al concepto de hegemonía para dar cuenta del presente y de su materia incesantemente en movimiento. Los análisis retrospectivos, sin embargo, funcionan gracias a un proceso de abstracción y de selección de elementos que suelen coincidir con los sistemas más formales y articulados, perdiéndose necesariamente la visión de totalidad: “Lo que resulta decisivo –puntualiza Williams– no es solamente el sistema consciente de ideas y creencias, sino todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes”. Si podemos hablar de rasgos característicos de una época, esto se debe principalmente a una selección que cristaliza y abstrae elementos del proceso social “que alguna vez fuera viviente”, la conciencia real de los hombres de esa época (compuesta, como hemos visto, por un conjunto de formas y expresiones no acabadas,

concepto las necesarias alusiones a la negociación y contradicción entre tipos de conciencia e instancias –de carácter heterogéneo– activas en la sociedad, la hegemonía consigue dar cuenta mejor que el concepto de ideología de la pluralidad, la tensión y el cambio dentro de una sociedad. Está ciertamente vinculada con la idea de niveles y de un poder dominante, pero –recuerda Williams– en una sociedad no hay un solo tipo de hegemonía que cubra toda la variedad y riqueza de fuerzas activas dentro de la misma y el propio poder dominante debe necesariamente comprometerse con fuerzas contrahegemónicas “de maneras –anota Eagleton– que resultan ser *parcialmente constitutivas* de su propio mandato”⁴⁰⁷.

Ahora bien, según la reflexión de Williams, el hecho de que la hegemonía sea un *proceso* en que ésta se encuentra siempre en estado de interconexión y de choque con fuerzas contrahegemónicas y alternativas, que a la vez que la obligan a renovarse, transformarse y reafirmarse en una suerte de continua pugna, representan los límites, obstáculos y resistencia a su expansión, implica que su función decisiva es controlar y transformar, a menudo mediante la asimilación e incorporación, esas fuentes alternativas que tienen origen al margen o fuera de ella. Así se determina un proceso de recíproca influencia entre el nivel dominante y los alternativos. El primero es resistido y obligado al dinamismo adaptivo por la acción de los segundos, pero éstos, de alguna manera, se encuentran íntimamente ligadas al nivel dominante: “la cultura dominante – anota Williams al aportar el ejemplo de la crítica romántica a la civilización industrial–, por así decirlo produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura”⁴⁰⁸. Hay que señalar, sin embargo, y Williams hace un especial hincapié en ellas, que estas fuerzas alternativas, pese a las limitaciones y presiones en que adquieren forma y a la acción hegemónica dominante dirigida a incorporarlas, asimilarlas o neutralizarlas, pueden representar formas de ruptura auténtica y conservar cierta independencia y originalidad: el crítico inglés, en efecto, habla de los límites que estas formas “encuentran”, pero, aunque sostiene que la cultura “produce” su propia contracultura (lo que podría parecer una contradicción con su intento de defender un concepto analítico menos “mecánico” que el de ideología), matiza esta afirmación aclarando que “sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen –al menos en parte– rupturas significativas [...] y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales”⁴⁰⁹.

inarticuladas, confusas) de la que se han seleccionado los rasgos característicos es, por lo tanto, “atropellada en nombre de este sistema decisivo y generalizado” (Ibídem, p. 130).

⁴⁰⁷ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 153 (*cursiva nuestra*).

⁴⁰⁸ R. Williams, ob. cit., p. 136.

⁴⁰⁹ *Idem*.

Con ello, Williams procura “defender” las posibilidades de emergencia de contenidos y fuerzas nuevas, a la vez que relativiza el papel del “nivel dominante”, aspectos que se veían expuestos a la contradicción en la mayoría de las conceptualizaciones de la ideología en sus distintas variantes marxistas o que, en una visión alternativa, eran preservados a costa de perder la necesaria relación con los intereses y las luchas de poder dentro de la sociedad. Asimismo, por lo que respecta al arte y a la literatura, esta conexión con los límites y presiones de la época (de distinta índole: cultural, social, económica, etc...) se vuelve compatible con los conceptos de “independencia” y “originalidad” (lo que implica, también, cierta libertad del proceso imaginativo humano) que emergen como una evidencia práctica en muchas producciones artísticas⁴¹⁰.

2.6.1 ¿Con qué medios se construye la hegemonía?

Williams concibe la hegemonía, como hemos visto, más que únicamente como un conjunto de rasgos dominantes, como el nivel en el que una serie de ideas, valores y prácticas no homogéneas e inconexas encuentran una relación mutua y una organización, de manera que este material sea activamente incorporado “a una cultura significativa y a un orden social efectivo”⁴¹¹. Este rasgo fundamental, que alude a la actividad y por lo tanto a que la hegemonía puede ser descrita, de alguna manera, como un proceso efectivo en el presente⁴¹² está, sin embargo, íntimamente relacionado también con el pasado. El más poderoso entre los medios prácticos de esa incorporación de significados y valores a la hegemonía es, en efecto, la tradición. Sin embargo, esta relación con la tradición posee características muy distintas de las que podrían sostener el concepto de continuidad. Tal y como hemos visto en particular a lo largo del capítulo 1 de este trabajo con respecto al arte, en la relación con el pasado obra un criterio poderosamente selectivo.

⁴¹⁰ Hay que señalar que, en la visión “materialista” peculiar del pensamiento de Williams, estas aportaciones independientes y originales, que pueden ser, por ejemplo, las de un artista, siguen formando parte del proceso material. Las “ideas” y la realidad material, para Williams, no se encuentran sólo vinculadas en el sentido de que esta influye en las primeras, sino también porque aquellas forman parte del proceso material e intervienen en él contribuyendo a “formar la realidad”. En una entrevista concedida a la crítica literaria argentina Beatriz Sarlo, al referirse a la literatura en sus relaciones con el “proceso material”, Williams afirma: “mi punto de vista ha sido siempre que, en las sociedades en que la práctica de la escritura ha adquirido importancia y “normalidad”, la literatura es una actividad formativa, algo que sucede dentro de la sociedad y que contribuye a diseñar su forma. Así la conexión no es derivativa o secundaria, no es un reflejo tampoco (aunque existe literatura que pueda ser considerada refleja). La literatura me parece esa actividad formativa que ocurre en el interior de la sociedad: diferentes percepciones sobre lo que ocurre, diferentes posibilidades, diferentes puntos de vista, diferentes relaciones. (...) Existe por supuesto el sumamente arduo problema acerca de cuál es la actividad social más formativa y este punto debe ser considerado en la particularidad de cada sociedad. No se me ocurre ningún caso en que la literatura sea la actividad *más* formativa, pero tampoco la menos...” (B. Sarlo, «Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad», *Punto de Vista*. Año 2, n. 6 Julio 1979, pp. 9-18).

⁴¹¹ R. Williams, ob. cit., p. 137.

⁴¹² También por esto, Eagleton resume el concepto de hegemonía como “una forma de ideología *eficaz*” (T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 150), y añade la advertencia de que el concepto de aquella abarca más cosas respecto al espectro cubierto por esta, ya que contiene también distintos aspectos ideológicos, culturales, políticos, económicos.

Williams hace especial hincapié en el descubrimiento de este rasgo fundamental. Por lo tanto, atribuye un énfasis peculiar a los procesos específicos que se producen, en la realidad, detrás de la pantalla del concepto generalmente aceptado y habitual de tradición.

Según dicha formulación, caracterizada por la neutralidad, la tradición no nos conecta con todo el pasado, sino que es el tiempo el que se encarga de “seleccionar” los elementos importantes y valiosos del pasado que “sobreviven” para llegar hasta nuestro presente. La visión de Williams se opone a dicha formulación: lo que llega hasta nosotros desde el pasado es en realidad el resultado de una selección llevada a cabo a partir de las instancias del presente⁴¹³. Lo que es elegido es tal en cuanto se lo considera capaz de conectarse con (dar respuesta a y legitimar) el orden de valores activos y eficaces en el presente. Por lo tanto, la tradición deja de ser una cuestión de continuidad con el pasado y se convierte en un factor clave del “*presente*, que es constitutivo de la tradición”⁴¹⁴.

Es precisamente la conexión entre la versión seleccionada del pasado, el pasado real (en su totalidad) y la organización contemporánea de los valores lo que pone en contacto, para Williams, el concepto “común” de tradición con el de hegemonía: así, la selección de la tradición siempre es llevada a cabo con miras a recuperar, actualizándolos, aquellos contenidos capaces de legitimar el presente, o no contradecirlo, mientras otro sector del pasado es rechazado y descartado. Sin embargo, esta descripción es aún demasiado parcial: no basta, en efecto, con actualizar el concepto de tradición reconociendo el debido relieve de la selección que la moldea y que se conecta con los intereses (dominantes) del momento actual, porque en esta selección, naturalmente, hay siempre algo que queda fuera de los valores preeminentes del presente o se sitúa incluso en contra, y estos elementos no se conforman con “desaparecer”. El concepto de hegemonía sirve precisamente porque consigue dar cabida a la descripción y explicación del proceso por el que ciertos elementos seleccionados se enlazan activamente con las exigencias dominantes del presente (lo hegemónico en sentido propio)⁴¹⁵; otros pueden ser recuperados tras haber sido excluidos y así incorporados en

⁴¹³ Como hemos visto, este rasgo es compartido, entre otros, por Jameson, quien pone de relieve el proceso activo de selección de obras “ejemplares” del pasado al fin de construir la ideología del modernismo. Cfr. F. Jameson, *Una Modernidad singular...* cit.

⁴¹⁴ B. Sarlo, art. cit, p. 12. En *Marxismo y Literatura*, esta cuestión es presentada en los términos siguientes: Esta “tradición selectiva” consiste en “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (R. Williams, ob. cit., p. 137).

⁴¹⁵ Tan vinculados están el sentido y la eficacia “actuales” de esa tradición selectiva con lo hegemónico, que se podría decir que el sentido de la continuidad al que se encuentra ligada es más bien una suerte de espejismo o artificio para que ese carácter eminentemente selectivo permanezca oculto. En este sentido, más que de continuidad, podríamos hablar de “lo vigente”, es decir una conexión con un área del pasado que se presenta como vivamente significativa en el presente, en un sentido que, de manera paradójica, no puede de ninguna manera oponerse a lo nuevo o a las distintas acepciones de lo “moderno”. En cambio, según Williams, aquellas acepciones en que la “tradición” es opuesta a la “innovación” o a lo “contemporáneo”, son versiones más “endebles”, efecto de una suerte de batalla de retaguardia protagonizada por los sectores de la sociedad que han perdido su rol y centralidad por efecto de algún desarrollo

el horizonte vivo y contemporáneo; otros aún emergen como novedades y como rupturas, y la hegemonía intenta asimilarlos o rebatirlos. Todos los elementos de la selección, los que son elegidos y los que quedan excluidos o al margen, así como los que emergen en un momento dado como novedad, se caracterizan por ser, en todo caso, activos de manera actual o latente. Ahora bien, estos contenidos procedentes del pasado y recuperados sólo en un segundo momento pueden ser incorporados en el presente como elementos todavía activos y con valor cultural reconocido, por lo tanto, en un nivel diferente de los que propiamente pertenecen al nivel “dominante” de la hegemonía, y así contribuir a reforzar la organización total que esta da de los significados contemporáneos sin que por ello los elementos residuales sean percibidos como plenamente actuales. En una segunda posibilidad, sin embargo, pueden constituir formas de alguna manera alternativas (aunque, como hemos visto, ligadas necesariamente a la cultura dominante): “resulta significativo –afirma Williams– que gran parte de la obra más accesible e influyente de la contracultura sea histórica: la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas o selectivas”⁴¹⁶. Esto se debe a que estas experiencias, significados y valores no son “sentidos” como actuales en cuanto “no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante” y, por lo tanto, “son vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social– de alguna formación o institución social y cultural anterior”⁴¹⁷. Hay siempre, por lo tanto, en el intento de dar cuenta cabal de la complejidad de las interrelaciones sociales que Williams lleva a cabo, una tensión entre el polo de la incorporación al nivel dominante y el de la oposición transformadora. Los valores, contenidos, hábitos marginados y reprimidos si no son asimilados por este horizonte pueden amenazar con socavar las formas y los hábitos que lo conforman. Cuando la asimilación se produce exitosamente, podría enfocarse como una suerte de compensación por la anterior marginación, con un efecto de fortalecimiento de las estructuras articuladas del poder dominante, pero si no encuentran esa válvula de escape, pueden permanecer latentes y dar lugar a una adhesión sólo formal y “fría” al nivel dominante. De alguna manera, el funcionamiento de esta represión recuerda la teoría freudiana de la ideología.

hegemónico dominante, y encuentran en esta versión retrospectiva de la tradición una suerte de bote salvavidas para intentar defender una posición irremediablemente declinante. Lo mismo ocurre, desde una perspectiva opuesta, en la operación de señalar los “hábitos tradicionales” como un residuo o un freno al libre desenvolvimiento del presente y, por tanto, como elementos del pasado que deben ser descartados. En ambos casos, el concepto de “la tradición”, pese a ser el que se maneja habitualmente en el debate público entre “innovadores” y “tradicionalistas” o conservadores, es empleado en su versión más superficial: “a un nivel más profundo, el sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo: un proceso deliberadamente *selectivo* y *conectivo* que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo” (R. Williams, ob. cit., p. 138).

⁴¹⁶ *Ibíd.*, pp. 138-139.

⁴¹⁷ *Ibíd.*, p. 144.

Sin embargo, hay diferentes estadios o niveles en este proceso. La incorporación de lo residual puede realizarse en formas más o menos amplias; Williams aduce, como ejemplos de “lo residual” –en lo relativo a la cultura inglesa–, la idea de comunidad rural: esta es residual por haber sido “creada” en el pasado y haber formado parte de condiciones sociales reales y vigentes con anterioridad. Por algunos aspectos, representa una alternativa y una oposición respecto a la civilización industrial; por otros, ésta ha incorporado esa idea como fantasía escapista y consoladora útil al poder dominante. La religión, por su parte, es vista como “predominantemente residual” en la moderna sociedad burguesa: un amplio conjunto de significados y valores, los más ligados a las instituciones oficiales se hallan casi totalmente incorporados al nivel dominante⁴¹⁸, y, sin embargo, permanece en ella un ámbito de significados tales como la hermandad absoluta o el servicio desinteresado hacia el prójimo que se perfilan como alternativos y contradictorios, en la práctica, con el utilitarismo dominante. Finalmente, el tercer ejemplo es el de la institución de la monarquía: en ella ningún aspecto cumple funciones alternativas o de oposición, sino que la apelación a lo arcaico se ha convertido en una plena incorporación de una función residual como específica función político-cultural del presente de la democracia capitalista cuyos límites y métodos son marcados por esta institución perteneciente al pasado, completamente incorporada a las funciones del presente⁴¹⁹.

2.7. Tradiciones culturales (y artísticas) vivas, residuales, emergentes

Volviendo al tema del arte, cabría tal vez mencionar, como ejemplo de lo residual, el caso de la música clásica occidental y de la tradición operística, su fruición y vigencia hoy en día. Si en un momento del pasado pertenecieron al nivel activamente dominante, llegando a ser centrales en la conformación del contenido de la cultura ilustrada europea, hoy en día, tal vez, la situación no sea la misma. Como elementos preeminentes que fueron de aquella cultura estética, comparten con

⁴¹⁸ Incluso con respecto al nivel de las instituciones, sería un error reducir éstas a meros soportes y herramientas del “poder oficial”, no hay mejor manera de expresar este necesario reconocimiento que a través de la ironía a veces insuperable de Eagleton que, en el siguiente pasaje, hace una explícita referencia también al ámbito de las instituciones religiosas: “resulta difícil ver que las escuelas, las Iglesias, las familias y los medios de comunicación *no son más* que estructuras ideológicas, sin otra finalidad que la de reforzar el poder dominante. Las escuelas pueden enseñar la responsabilidad cívica y el saludo a la bandera; pero también pueden enseñar a los niños a leer y escribir, y en ocasiones a hacerse el nudo de los zapatos, cosas que también presumiblemente serían necesarias en un orden socialista. A su santidad el Papa le proporcionaría una grata sorpresa saber que la Iglesia de Latinoamérica no es más que un soporte del poder imperial. La televisión difunde los valores burgueses; pero también enseña a cocinar el *curry* o nos informa de que puede nevar mañana, y en ocasiones emite programas muy molestos para el gobierno” (T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 190).

⁴¹⁹ Cfr. R. Williams, ob. cit., pp. 144-145.

esa los que han sido definidos «los apuros de la “alta cultura” en la actualidad»⁴²⁰. Hobsbawm relata así esta situación:

La música clásica vive, en lo esencial, de un repertorio muerto. De las cerca de sesenta óperas que se representaron en la ópera Estatal de Viena durante la temporada 1996-1997, solo una era de un compositor nacido en el siglo XX, y en los auditorios tampoco mejora mucho la cosa. Debemos añadir que el público potencial de estas representaciones –que aun en una ciudad de más de un millón de habitantes cuenta, en el mejor de los casos, con veinte mil señoras y señores de avanzada edad– apenas se renueva⁴²¹.

Las muestras de agotamiento de un género que otrora había sido tan esencial para conformar el concepto de “alta cultura”, se hacen aún más evidentes si reparamos en el hecho de que, desde la época en que la gran corriente operística (siglo XIX) se expande y multiplica, también se han expandido y multiplicado los que, gracias a la extraordinaria extensión de la educación básica y luego superior, podrían acceder a estos contenidos y poblar las filas de su público. Sin embargo, esta tendencia que cabría esperar, es, en la realidad, exactamente la contraria.

Hobsbawm, correctamente, señala que este estancamiento y agotamiento, que se hace patente en la fijación de un repertorio casi en su totalidad compuesto por obras de “autores clásicos” y, dentro de este (al que en otro lugar el historiador se refiere de manera fulminante como a un “repertorio que procede casi por completo del camposanto”⁴²²), se ciñe a un número de obras aceptadas que casi siempre se repiten en las programaciones (Hobsbawm estima que “las reservas de música básicas que atraen al gran público” están formadas “por un máximo de entre cien y doscientas piezas de los últimos dos siglos y medio”⁴²³), lo cual no significa que el género esté abocado a desaparecer.

Lo que ha ocurrido es que este género, y el gran arte en general, han dejado de constituir la experiencia prototípica para la formación del individuo, es decir, el viático de una experiencia

⁴²⁰ Así se titula la parte primera del libro de Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas*, ya citado.

⁴²¹ E. J. Hobsbawm, «¿Adónde van las artes?», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit., p. 27. Sobre las estrategias que han facilitado la pervivencia y cierto auge de estas producciones culturales hasta hoy en día, tales como las revoluciones tecnológicas en los soportes (el paso del vinilo al musicasetes y al CD, que han mantenido cierto nivel de ventas y por lo tanto la transmisión o supervivencia de este género –obligando a los aficionados a actualizar sus colecciones–) y el crecimiento y difusión de festivales, que ha desempeñado la misma función de transmisión una vez agotados los efectos positivos, así como el análisis de problemas parecidos en lo referente a otros géneros –inclusive la “música comercial para las masas”–, véanse, también, las pp. 28-32.

⁴²² E. J. Hobsbawm, «Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas*, cit., p. 237.

⁴²³ E. J. Hobsbawm, «Política y cultura en el nuevo siglo» en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas*, cit., p. 61.

espiritual privilegiada y el medio de acceso a la “cultura universal”, aunque esta experiencia quedase confinada a élites que, no obstante, se iban expandiendo.

Compárese el párrafo citado arriba con la siguiente descripción de la época del auge de la ópera en Italia, que Hobsbawm considera un ejemplo clásico de la función profundamente transformadora, por parte de la cultura, de los equilibrios del poder en el periodo decimonónico:

Se erigieron al menos 613 teatros en los cincuenta años siguientes a 1815; esto es, entre doce y trece al año [...]. En Italia, la iniciativa provino sobre todo de círculos y grupos de ciudadanos y patricios de ciudades que competían, en la construcción de teatros, con otras ciudades de la región. [...] Antes de la revolución de 1848, ya se habían organizado en la península casi ochocientas producciones operísticas, prácticamente todas del flamante repertorio italiano de los compositores jóvenes. Sumaban el doble que las representadas en los veinticinco años anteriores⁴²⁴.

Claramente, es la representación de un fenómeno cultural que se encuentra plenamente en sintonía con su época, y pese a tener su origen en un medio patricio, pertenece ya a un momento en que era vigente la idea de que el acceso a la cultura, en un país que hasta comienzos del siglo XX tendrá sin embargo números extremadamente reducidos de ciudadanos alfabetizados y por lo tanto también un proceso de normalización lingüística muy limitado, representaba realmente un medio de elevación social, que, por lo menos en abstracto, no conocía límites hacia arriba, por no estar ya directamente vinculado con los “derechos” aristocráticos de cuna. En efecto, como señala Hobsbawm, “esta avalancha de teatros se vio controlada al mismo tiempo que, por varias razones, apoyada por las autoridades –por ejemplo, la monarquía de los Habsburgo en Lombardía y el Véneto– y adoptó la tradición cortesana incluso en la arquitectura misma de los teatros”, y, sin embargo, puntualiza el célebre historiador, “seguía siendo potencialmente subversiva”⁴²⁵. Esto nos

⁴²⁴ E. J. Hobsbawm, «¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas*, cit., pp. 47-48.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 47. En la misma página, el historiador da cuenta de este aspecto, que afecta a toda Europa: la cultura fue “el verdadero escenario del proceso educativo de las nuevas élites culturales y cívicas en las tierras de la monarquía aristocrática”: ya que la experiencia del arte no es un hecho meramente privado, sino social, especialmente en aquellas representaciones ligadas a escenarios como los teatros, constituía una auténtica “esfera pública”, incluso allá donde esta esfera no gozase aún de reconocimiento constitucional, hacía que la cultura fuese una instancia “efectiva por el simple hecho de que, por decirlo así, minaba desde dentro la autoridad de los gobernantes y de los derechos por nacimiento, sin enfrentarse antes a ellos en un plano político”. “No fue casualidad –añade– que en los teatros y las óperas del siglo XIX las representaciones dieran lugar a manifestaciones políticas o incluso –como sucedió en Bélgica en 1830– a revoluciones; o que en el terreno de la música se desarrollasen escuelas de carácter conscientemente nacional: patrióticas, desde el punto de vista político.” En cuanto a los aspectos políticos de la ópera decimonónica en Italia, baste con recordar cómo la gran popularidad de Giuseppe Verdi hizo que en las paredes de algunas ciudades italianas aparecieran numerosas, y aparentemente inocuas, escritas de elogio al compositor (*Viva Verdi* o *W Verdi*) que sin embargo ocultaban, en forma de acrónimo, el llamamiento patriótico y consigna anti-austriaca de *Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia*. Esta relación de Verdi con los sentimientos vinculados con el *Risorgimento* no fue casual, sino que se apoyaba en la relación que el compositor mantenía con algunos de los protagonistas de ese proceso histórico (con lo que se le consideraba partidario de sentimientos patrióticos) y daba cuenta del hecho de que la ópera, y la de Verdi en particular, al ser éste un auténtico ícono popular, detrás de sus historias y sus ambientaciones que hacían

muestra cómo un elemento emergente⁴²⁶ se ve incorporado al nivel dominante, por ejemplo a través del apoyo de las instituciones oficiales, y dentro de las formas y límites que ese nivel dominante establece (por ejemplo, la adopción de la tradición cortesana que influye incluso en la conformación de los teatros), pero también muestra la exigencia de “control” por parte de las instituciones ante un fenómeno en rápida y apabullante expansión que no ve en las cortes principescas de la península su motor principal, sino círculos y grupos burgueses a lo largo de toda su extensión territorial. De alguna manera, la necesidad de incorporación de un elemento emergente responde también al hecho de que no le resulta conveniente a ningún poder dejar que un fenómeno se desarrolle y desenvuelva demasiado “distante”, libremente y fuera de un control

referencia a otras épocas o lugares, conseguían transmitir al público simbolismos y sentimientos que conectaban con los que animaban la Italia de ese momento y las ideas que iban formándose y acabarían en el proceso de unificación (y por supuesto, despertaban también el interés de la censura). En el texto que presenta un programa de divulgación histórica emitido por la R.A.I. italiana, titulado *La Storia Siamo Noi*, que con ocasión del 150 aniversario de la unificación, emite el documental *Viva Verdi-il sogno di libertà*, que resiente, como es comprensible, del tono enfáticamente retórico que suele manifestarse en ocasión de este tipo de efemérides, son citados los artículos publicados el día del fallecimiento del compositor. El 28 de enero de 1901, el diario socialista *Avanti!* escribe que Verdi “era l’ultima reliquia del patrimonio morale tramandatici dalla rivoluzione eroica”; el diario romano *Tribuna*, por su parte, define, el mismo día, su arte como “la ragione stessa del nostro Risorgimento” [el texto al que se hace referencia y el vídeo completo del programa, que cuenta con la intervención de algunos de los principales historiadores italianos de la edad moderna y contemporánea, puede consultarse en el siguiente enlace: www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata/viva-verdi/118/default.aspx –último acceso: diciembre 2016–].

Curiosamente, una reciente novela italiana del género “novela negra” de cierto éxito, titulada *Buchi nella Sabbia*, elige como ambientación precisamente el teatro de la Ópera. En 1901, época de atentados y magnicidios –poco antes había sido asesinado el rey Humberto de Saboya– en el Teatro Nuovo de Pisa está a punto de representarse la *Tosca* de Puccini, y siendo esa parte de la Toscana tierra de anarquistas, se teme que precisamente esa representación, que iba a dirigir Puccini en persona –algo a lo que el maestro solía renunciar con la mayor frecuencia–, pueda ser la ocasión para un atentado contra el nuevo rey Victorio Emanuel, que asistiría a la representación. Aunque se trate de una obra de ficción, el autor, Marco Malvaldi –algunas de cuyas obras han sido editadas en España por Destino– procura reconstruir la ambientación histórica de manera fehaciente. Entre los hechos históricos encontramos que Puccini –que en la ficción llega a figurar entre los sospechosos– fue realmente amigo de algunos anarquistas y que, pese a ser normalmente reacio a dirigir sus obras, insistió en hacerlo precisamente en una representación de *Tosca* en Carrara (patria de canteras de mármol y auténtica fábrica de anarquistas especialmente acostumbrados a manejar los explosivos). Lejos de tener especial importancia, estos datos resultan tal vez ser un testimonio indirecto de que los teatros, especialmente diseñados para convocar a una multitud de personas para las representaciones que allí tenían lugar, en especiales tesituras históricas, podían ser tanto el lugar de la contemplación de una obra de arte como el escenario propicio de incidentes y manifestaciones sediciosas. Cfr. M. Malvaldi, *Buchi nella Sabbia*, Sellerio, Palermo, 2015 (No tenemos noticia de que haya aparecido ninguna traducción castellana de esta obra).

⁴²⁶ Utilizamos aquí el término “emergente” en un sentido general del mismo y, en el sentido que, como veremos más adelante, Williams le asigna a lo emergente, es decir como un elemento nuevo o de ruptura que puede ser o no asimilado, sólo como hipótesis. En esta segunda acepción, la cualidad de “emergente” para la ópera en el siglo XIX es una cuestión problemática y requeriría un análisis más detenido que excedería el que podemos realizar aquí. Por lo tanto, nos limitaremos a sugerir algunas posibles oportunidades de investigación: en efecto el género había surgido bastante antes, aunque ciertamente reviste un carácter de novedad (y este aspecto podría ser considerado como emergente) su gran auge y difusión decimonónica además de su nueva conexión con ciertos sentimientos y un clima intelectual y político que llega incluso a difundirse en los estratos populares; esto no impidió su completa incorporación bajo el rótulo de la “alta cultura” determinando, por lo tanto, una neutralización de los aspectos “emergentes” y de potencial oposición que tuvo en algún momento histórico muy preciso. Por otra parte, la tradición operística que ya existía y las representaciones de grandes óperas con una ambientación en momentos históricos bastante anteriores al siglo XIX podría ser visto como elemento residual recuperado (por lo que atañe por lo menos a la recepción de las mismas) para representar una alternativa respecto al pasado –siempre en determinadas fases históricas–, de ahí, la lectura en clave patriótica de los acontecimientos representados y de los simbolismos exhibidos (con una conexión de éstos, por lo tanto, con la materia viva del presente, desempeñando una función de oposición).

más o menos amplio a través de la asimilación, transformación o incorporación de aquellos rasgos o elementos que resulten compatibles con su organización de los valores.

Sin embargo, como hemos visto, ya esta no es la situación actual. Hoy, las óperas y la música clásica han perdido la vigencia que otrora poseían y no se sostienen sin la intervención de alguna “infraestructura de protección cultural”, es decir, sin subvenciones públicas en su mayoría (especialmente en Europa). También se ha detenido hace tiempo la construcción de teatros y la mayoría de ellos, en varias ciudades europeas, han sido reconvertidos para usos distintos (incluso transformados en espacios comerciales en algunos casos) o languidecen en un estado de escasa utilización y, a menudo, mal conservados. Las nuevas edificaciones de lugares para este tipo de representaciones, como la Ópera de Sídney, parecen claramente obedecer a otra y muy distinta función, ligada más a lo sorprendente de las formas del edificio que deja en un segundo plano su “contenido”. Desde este punto de vista, deberíamos, hoy, calificar de “residuales” a estos géneros: proceden del pasado, no están directamente vinculados con lo más “vivo” del nivel dominante actual, y, sin embargo, están casi completamente integrados en instituciones del presente, que aprovechan elementos todavía útiles. Es decir, siguen conectados con el presente, pese a no representar, dentro de su cultura, ese “corazón vital” que fueron en momentos anteriores. En parte, ello se debe a que la Alta cultura sigue manteniendo a un cierto nivel su encumbrado prestigio (lo que motiva las inversiones públicas); en parte, también, este objeto residual es visto como una alternativa a la comercialización de la cultura y a su transformación en entretenimiento. En parte, finalmente, porque es integrado dentro del concepto de “patrimonio”, que sigue teniendo una doble vigencia: un aspecto “nacional” y otro “universal” (aunque corresponde, realmente, a “occidental”). Este último aspecto, finalmente, se ha relacionado en las últimas décadas con el nuevo fenómeno de la gran expansión del turismo (dentro del cual figura el de tipo cultural), y por esta razón también consigue granjearse la atención de los gobiernos y las instituciones públicas. El florecimiento de festivales de distintos géneros, que por lo general gozan de subvenciones gubernamentales o del apoyo de patrocinadores privados, también hoy encuentra una explicación en su capacidad para convocar asistentes procedentes de lugares incluso lejanos. Estos acontecimientos tienen la ventaja de conseguir brindar un sentido de comunidad basada en los gustos compartidos a los distintos “públicos”. Entre ellos, los festivales de música clásica, que siguen floreciendo como destinos de una oferta turística de lujo que consigue atraer y reunir a “públicos” dispersos –insuficientes para sostener en el mercado el género mediante la venta de discos–, con especial referencia a los públicos procedentes de áreas del mundo en las cuales la gran tradición cultural de occidente sigue viéndose como un “signo de modernización y, al igual

que los diamantes en las mujeres, como símbolo de estatus aun en la vida empresarial de hoy, sobre todo cuando es exclusiva”⁴²⁷.

Resumiendo, podemos avanzar la hipótesis de que los géneros normalmente reunidos bajo la categoría de música clásica, así como, más en general los que se ha llamado “alta cultura” y que ha sido definida en su conformación a partir del siglo XIX, pertenece hoy, en los términos del análisis de Williams, al ámbito de “lo residual”, es decir elementos que no proceden de la cultura dominante, sino que siguen produciendo sus efectos en tanto legado social o cultural de una formación o institución anterior. Es en este sentido que se puede explicar la compleja situación que hemos podido observar: los tiempos actuales muestran cierto agotamiento de las formas que acabamos de mencionar, con tendencia a un público cada vez más reducido mientras, por otro lado, estamos más que nunca sumergidos en un caleidoscopio de estimulaciones estéticas, que parecen ser el signo más distintivo de “cultura dominante” efectiva de hoy, por lo menos si atendemos al sinfín de descripciones, todas, por lo general, del mismo signo, que señalan que la experiencia cultural contemporánea está representada por un “gran espectáculo circense simultáneo de sonido, forma, imagen, color, celebridad y espectáculo”⁴²⁸. Desde este punto de vista, no deberíamos dudar en calificar de residuales los ejemplares y géneros del gran arte, en cuanto “no pueden ser expresados y sustancialmente expresados en términos de la cultura dominante”, ni coinciden con esta en otros aspectos: piénsese en el actual imperativo del beneficio económico y de la “sostenibilidad” financiera, algo que se ha impuesto progresivamente también en el sector de la economía cultural, especialmente por efecto de la concentración de la propiedad en manos de grandes entidades financieras, frente al cual las representaciones, exposiciones, grandes instalaciones del “arte serio” raramente o casi nunca cumplen con los “requisitos” considerados satisfactorios en cuanto a la capacidad de generar beneficios. Y, sin embargo, esto no impide que sean percibidos como algo prestigioso, como ejemplares de la “alta cultura”, como ámbito de valor que preservar. En este sentido se benefician de subvenciones públicas y hasta de liberalidades privadas, en ocasiones, precisamente de esos grupos económicos que se rigen en sus asuntos por el criterio del máximo beneficio, y son defendidos y concebidos como un necesario instrumento contra los peligros y la mediocridad de ese “espectáculo circense” al que hemos aludido, en nombre de una cultura que no puede perderse y es preciso reafirmar, lo que corresponde

⁴²⁷ E. J. Hobsbawm, «Patrimonio», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas*, cit., p. 151. El historiador hace notar cómo estas culturas nacionales han determinado también un corpus de obras valiosas consideradas “universales” que «fue adoptado como tal por las élites de las sociedades no europeas en proceso de entusiasta modernización (vale decir: de occidentalización). Gracias al gran prestigio de este corpus y a la posibilidad de que sucesivas generaciones de los nuevos ricos y poderosos invirtieran en él para ostentar, en la actualidad esta situación se mantiene sin cambios, sobre todo en la música y las artes visuales, y da forma y contenido a museos y galerías, al repertorio de conciertos y óperas o a la contratación de músicos y cantantes, en Tokio, Pequín y Seúl tanto como en Estocolmo o Los Ángeles; en gran medida, como sucesión histórica de “grandes obras” de “grandes artistas”» (Ibídem, p. 145).

⁴²⁸ Ibídem, p. 153.

a la formulación de Williams: son vividos y practicados sobre la base de un *remanente* de instituciones o formaciones anteriores y se hallan “en actividad dentro del proceso cultural; no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”⁴²⁹. Estos elementos culturales no han quedado suplantados por la emergencia de la cultura de masas, sino que se mantienen, dentro de la articulación cultural hegemónica, en tanto elemento de un pasado que preservar, que al mismo tiempo cura de la banalidad que se achaca a la cultura dominante, sin pretender ya erradicarla, ya que obra dentro de un contexto en el que, sin embargo, también la producción culturalmente “baja” es por completo admitida. Ello permite mantener el criterio de distinción que representa tanta parte del atractivo de la cultura elevada dentro, sin embargo, un contexto y funciones renovadas y actualizadas. A saber, sin dejar de ser criterio distintivo, forma parte de una oferta diferenciada y variadísima de cultura en que cada público puede encontrar su propio ámbito para reconocerse. No es ya el tiempo de la anterior lucha a brazo partido entre lo alto y lo popular, sino la época de la abigarrada oferta que, a la vez que permite que cada uno puede reconocerse en un concepto muy amplio de cultura (la ópera, pero también el turismo, la gastronomía, las series y los cómics), que cada sector vive por separado, siguiendo sus preferencias.

El otro elemento que Williams reconoce en la compleja maraña de interrelaciones entre el nivel dominante de la cultura y el ámbito total de la vida social y de la producción cultural es lo que dio en llamar *lo emergente*: “una ruptura, del tipo que sea, respecto de lo hegemónico”⁴³⁰. Como hemos visto, los anteriores conceptos de *lo dominante* y de *lo residual* estaban ambos vinculados con el pasado, del que representaban una continua actualización con el fin de confirmar la organización de valores del presente a través de una selección intencionada, en el primer caso, o que empuñaban el presente excluido, marginado o infravalorado por el nivel dominante en sentidos que podían ir de lo alterativo hasta la oposición, y que, por otra parte, el nivel dominante es llamado a tratar de incorporar a su propio horizonte o neutralizar en los aspectos que podrían contradecirlo.

A través del concepto de *lo emergente*, en cambio, Williams quiere dar cuenta de aquellos elementos inéditos y potencialmente capaces de producir un cambio, que no son simples novedades engendradas en el seno mismo de la hegemonía (como una nueva fase de la misma), sino que se generan fuera e incluso contra esta. Ahora bien, ya que Williams defiende que siempre hay una base social para los elementos del proceso cultural, una de las maneras más intuitivas de encarar el asunto sería considerar que la emergencia de una nueva formación cultural debe

⁴²⁹ R. Williams, ob. cit., p. 144.

⁴³⁰ B. Sarlo, art. cit., p. 13.

relacionarse con la emergencia de una nueva clase social. Esto es cierto, para el crítico inglés, pero de ninguna manera puede ser enmarcado dentro de ningún esquema demasiado lineal o reduccionista. El proceso de emergencia cultural vinculado con el despuntar o el fortalecimiento de una clase determinada, es extremadamente desigual. Si el nuevo protagonismo de una clase dada ha de producir necesariamente nuevos significados y valores, así como nuevas prácticas y tipos de relaciones, la experiencia histórica muestra cómo el ámbito específicamente cultural de expresión de esta nueva situación ha dado normalmente lugar a contribuciones “menos vigorosas y autónomas que la innovación general o institucional”⁴³¹. Esto se debe, para Williams, a que una nueva práctica que surge, especialmente si posee connotaciones alternativas o de oposición, se enfrenta casi de inmediato con intentos de incorporación: como ocurrió con la emergencia de la clase trabajadora en la Inglaterra del siglo XIX, la prensa popular radical fue incorporada en el sistema de los medios admitidos y los propios escritos de la clase obrera fueron incorporados en los límites y las formas literarias ya establecidas. Por esta vía se limita y condiciona la propia emergencia, especialmente en sus aspectos alternativos o de oposición: sindicatos y partidos políticos de la clase obrera son admitidos dentro de las formas institucionales con sus límites (p.ej. parlamentarismo), y hasta los estilos de vida de la clase obrera son controlados y aceptados efectivamente “incorporándolos al periodismo “popular”, a la publicidad y al entretenimiento comercial”⁴³².

Si considerásemos como elemento emergente las iniciativas vanguardistas, que se concebían a sí mismas como formas rupturistas y alternativas (no sólo a la cultura establecida, sino incluso a la sociedad existente en su conjunto), deberíamos de concluir que éstas se las tuvieron que ver con el sistema del arte establecido. Al presentarse como oposición al arte tuvieron que aceptar de alguna manera su predominio ideológico en esa región de lo cultural y, al fin, fueron ampliamente incorporados en el sistema que pretendían derrumbar.

Esta capacidad de incorporación incluso de elementos emergentes de corte alternativo o de oposición por parte del poder dominante plantea algunas cuestiones que ya aparecen en las reflexiones de Marx, a partir de su formulación de la “libre concurrencia en el dominio de la conciencia”, que sería un efecto de la acción del capitalismo burgués que, como es sabido, ha convertido todos los valores en valores de cambio. Marshall Berman dedica un capítulo de su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* a analizar este aspecto del pensamiento marxiano. Al transmutarse cualquier valor en valor de cambio, la sociedad burguesa debería caracterizarse por la apertura hacia cualquier postura política y cultural, que se encontraría en una situación de libre

⁴³¹ R. Williams, ob. cit., p. 146.

⁴³² *Ibíd.*, p. 147.

competencia con las demás existentes (y, vistas las características de progreso continuo e indefinido que Marx entrevé en el capitalismo, cabe imaginar que el parterre de competidores sea abigarrado incluso en el campo intelectual).

Hay una descripción célebre de la radical transformación de la sociedad por obra de la clase burguesa y del incipiente capitalismo contenida en el siguiente párrafo del *Manifiesto*:

Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus “superiores naturales” las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel “pago al contado”. Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades estatuidas y adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio⁴³³.

Ahora bien, lo anterior no implica que el capitalismo haya barrido y hecho desaparecer todos los valores, sino que, como de manera perspicaz señala Berman, los incorpora al valor de cambio, los acepta dentro de los límites de la sociedad fundada en una economía de libre comercio, en que «cualquier forma imaginable de conducta humana se hace moralmente plausible en el momento en que se hace económicamente posible y adquiere “valor”; todo vale si es rentable. En esto consiste el nihilismo moderno»⁴³⁴. Por esta razón la burguesía se vería naturalmente conducida a conceder derecho de tribuna también a aquellas posiciones radicales que pretenden, como la de Marx con sus escritos, acabar con ella. Sobre la misma base de la libre circulación de las ideas, los planteamientos revolucionarios conseguirán ganar sus adeptos y fortalecerse hasta conseguir sus objetivos. Desde este punto de vista, por lo tanto, podríamos argumentar que la teoría de Williams de la incorporación selectiva de la cultura por parte del nivel dominante es acertada por un aspecto, pero débil por otro. Es atinada en la descripción de las modalidades del proceso que efectivamente se lleva a cabo, es decir la incorporación; sin embargo, en la medida en que esa incorporación se dirige a aquellos elementos que resultasen provechosos o, cuando menos, compatibles con las exigencias y orientaciones del orden de valores dominantes, parece que el peligro potencial para éste debería proceder, más que de los elementos activamente incorporados, de todos los elementos culturales que quedasen fuera de esta incorporación, en una latencia siempre capaz de despertar y hacer valer sus derechos, con más fuerza aun en consideración de la minusvaloración o represión sufrida. Por el contrario (de ahí la posible debilidad de esta posición de Williams), según la visión de Marx, es el propio proceso de incorporación, en virtud del dogma

⁴³³ K. Marx – F. Engels, *Manifiesto...*, cit., p. 27.

⁴³⁴ M. Berman, ob. cit., p. 108.

de la libre circulación, lo que encierra el peligro. Se trata, en efecto, de un proceso no selectivo en cuanto a los valores, siendo el único criterio de selección, el valor de cambio.

Esta refutación de la validez del principio de incorporación como mecanismo guiado por el poder, en beneficio propio, y dentro de márgenes de seguridad para el mismo, que podría llevarse a cabo empuñando las ideas de Marx recién señaladas es, sin embargo, una suerte de espejismo. El propio Berman subraya que Marx probablemente se deja llevar la mano por una confianza excesiva en la coherencia del principio de libre circulación burgués, tanto en el campo económico como en el de las ideas: “De hecho –afirma Berman–, a lo largo de la historia burguesa este principio ha sido por lo general más respetado para infringirlo que para observarlo [...]. Es más, incluso entre los pocos que creen realmente en el libre cambio, hay menos todavía que extenderían la libre competencia tanto a las ideas como a las cosas”⁴³⁵. De poco serviría la insistencia de Marx, coherente con su planteamiento teórico de la cualidad inherente del desarrollo del capitalismo, en que la sociedad burguesa debería a la fuerza mostrarse abierta incluso a las ideas más temibles, so pena de extraviar su propia identidad y así desaparecer. Como apunta Berman, podría ponerse en práctica una astucia mucho más insidiosa que la restricción a la libre circulación de las ideas: “un consenso de mutua mediocridad”⁴³⁶ que pusiera a salvo a cada individuo burgués de los peligros de la competencia en el plano de las ideas y a la sociedad en su conjunto de los riesgos del cambio que esa libre circulación de ideas alternativas y de oposición podría encerrar.

De este modo, de alguna manera, lo que Berman define como “consenso de mutua mediocridad” no es otra cosa que seleccionar los contenidos emergentes dentro de los límites tolerables para la organización dominante de los valores, sin pasar por la coerción, es decir, lo que, con diversos acentos y mucho mayor detalle, Williams entiende por incorporación.

Esta incorporación siempre se lleva a cabo a través de un proceso activamente (y a veces radicalmente) selectivo, tanto cuando se dirige al pasado (tradicción selectiva, tratamiento de lo residual) como cuando se dirige a la emergencia contemporánea de nuevas formaciones. Y cada

⁴³⁵ *Ibidem*, pp. 109-110.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 110. La segunda de las contradicciones a las que la dialéctica marxiana del libre mercado se vería expuesta es, para Berman, el hecho de que esta da lugar a una “extraña connivencia entre la sociedad burguesa y sus oponentes más radicales” (*Ibidem*, p. 111). La libertad de los oponentes para escribir, difundir sus ideas, organizarse en partidos, elegir, si se produce dentro de los límites (por amplios que sean) de la libertad de la competencia fundada en el valor único del cambio, transformaría estas actividades en una “empresa” más del sistema económico. En su difusión y promoción de las ideas antagonistas (en su asimilación con cualquier otro bien introducido en el “mercado”), no podrían evitar que la propia revolución se transformara en una mercancía más entre las mercancías: algo que no parecía preocupar demasiado a Marx, según Berman, quizá porque convencido de que este extraño papel social sería rápidamente abandonado con el irrumpir de la revolución y la nueva sociedad triunfante. La amarga glosa final de Berman, considerado el hecho de que el triunfo de la revolución no ha sido rápido como tal vez Marx esperara y allá donde se realizó, varias décadas después de los escritos del alemán, ha tenido resultados muy desiguales, es que “Un siglo más tarde podemos ver cómo el negocio de promocionar la revolución está expuesto a los mismos abusos y tentaciones, fraudes manipuladores y autoengaños voluntarios, como cualquier otro tipo de promoción”: *Idem*.

selección, como es obvio, conlleva siempre la exclusión de áreas de la experiencia humana. Por lo tanto, siempre queda algo “fuera” de la hegemonía, y suele quedar relegado en el ámbito de lo personal o de lo privado o incluso de lo natural o lo metafísico, que quedan como únicos ámbitos en que normalmente consiguen expresarse. Esto se debe a que “lo dominante es de hecho la definición dominante de lo social”⁴³⁷, algo que, por ende, funciona con formas fijas, consideradas como ya acabadas, en cierta medida incapaz de categorizar y a veces reconocer los procesos en formación o las prefiguraciones que siempre se dan en el proceso vivido dentro de la sociedad. Para Williams, en este mecanismo hay una traslación de los procedimientos propiamente históricos del pasado al presente, por lo que también con respecto a este se reconocen y se destacan los elementos, las instituciones, las relaciones y las formaciones como si fueran ya pasadas y cristalizadas, en una suerte de visión “perfectiva” de la realidad social. Reconocer la presencia de estas áreas de la experiencia humana que quedan fuera de las formas fijas, y por lo tanto excluidas por lo general de la definición de lo social, es importante no sólo para dar cuenta de la existencia y presiones de elementos residuales y emergentes, sino para llegar a un reconocimiento cabal del nivel dominante con que se hallan siempre en una relación incesante. Desde este punto de vista, es importante, para Williams, conseguir comprender “hasta dónde [un orden social dominante] se afianza dentro de la escala total de las prácticas y experiencias en su intento de incorporación”⁴³⁸, ya que los propios mecanismos de selección y exclusión, las definiciones y las relaciones con la extensión de las áreas de lo social y lo personal o privado, así como con los ámbitos diferenciados que se reservan para un conjunto de prácticas no directamente asumibles como idénticas a las que conforman lo dominante (piénsese en la estética como área de lo subjetivo, la imaginación, el desinterés), son variables en relación a las exigencias, finalidades y el desarrollo de este mismo orden dominante, que siempre se renuevan⁴³⁹.

Lo que para Williams es importante subrayar es que la inclusión de conceptos como lo residual y lo emergente es necesaria para definir la cualidad y los límites mismos del nivel dominante, lo que lleva a considerar a la hegemonía un proceso que puede comprenderse cabalmente en una escala (y una tensión) que va precisamente de la hegemonía a la contrahegemonía. En este proceso de selección de los elementos aprovechables y la consiguiente exclusión o diferenciación de otras áreas (comprimidas, infravaloradas, ignoradas o no reconocidas), lo que se está realizando es en realidad una estricta definición de lo social, algo que

⁴³⁷ R. Williams, ob. cit., p. 148.

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ Por ejemplo, observa el autor de *Marxismo y literatura*, en el tránsito de la sociedad capitalista “clásica” a la avanzada, con sus transformaciones en el ámbito de la producción, de la economía, de la sociedad, asistimos también a una capacidad mucho mayor de penetración, a través de la incorporación, en los ámbitos que aquella había reservado para lo personal o privado. Cfr. *idem.*

el orden dominante pretende, precisamente, “hegemonizar”. Desde el momento en que ciertas áreas de la experiencia son relegadas al ámbito de lo personal o lo privado, lo que realmente se está haciendo no es ocultarlas ni eliminarlas, ni tampoco despojarlas de significación. Lo que se les sustrae es la vertiente “social” de esta significación. Es decir, lo que se oculta, en un procedimiento eminentemente ideológico (en las distintas acepciones negativas que hemos pasado en reseña), es el carácter social de esta conciencia práctica. Y, sin embargo, este mismo proceso resulta siempre incompleto e incapaz de efectividad social:

Lo que realmente debe decirse, como modo de definir los elementos importantes, o lo residual y lo emergente, y como un modo de comprender el carácter de lo dominante, es que *ningún modo de producción y por tanto ningún orden social dominante y por tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana*⁴⁴⁰.

Esta constitutiva imposibilidad de “formalizar” de alguna manera todo el rico elemento vital, multiforme y fluido que conforma la experiencia social práctica se debe no sólo a que lo dominante obra con categorías fijas de lo social que no consiguen contener esa materia siempre de alguna manera en ebullición y en formación, ni tampoco a su elección consciente de excluir aquellos rasgos de lo residual y lo emergente que no concuerdan con los límites de incorporación que el orden social puede admitir sin perjuicio propio. Este proceso no se limita a las acostumbradas relaciones de clase. Si una cultura emergente puede ser puesta correctamente en relación con la emergencia o la mayor fuerza de una clase social nueva, también hay que considerar las fracturas, diferenciaciones y nuevos equilibrios que pueden tener lugar dentro de una clase ya formada e incluso dominante. A esto, Williams añade que, en estos procesos complejos, además de lo que pueda ser descrito en términos de clase “siempre existe otra conciencia y otro ser social que es negado y excluido: las percepciones alternativas de los demás dentro de las relaciones inmediatas; las percepciones y las prácticas nuevas del mundo material”⁴⁴¹. El hecho sumamente relevante, para Williams, es que lo residual y lo emergente siguen siendo formaciones articuladas o, en algunos casos, como en lo emergente, formas que pueden encontrarse en desarrollo (y precisamente en esta medida son reconocibles como tales formas), pero no se trata —en el caso de lo emergente— de mera “conciencia inmediata” ya que siempre ha de relacionarse con nuevas formas que descubrir o adaptaciones de formas; en cambio esta “área social (humana) excluida” a la que hace referencia Williams se compone también de sentimientos, de un clima general que se difunde en ciertas generaciones y en determinados momentos, de una sensibilidad general que

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 147.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 149.

puede ser descrita como “estilo”; se trata de un conjunto de elementos, rasgos y prácticas que quedan aún inarticulados y a menudo no reconocibles tanto por el nivel formal y dominante como, inclusive, por sus propios protagonistas, y conforman un área de la *preemergencia* para la cual el crítico inglés ha acuñado el término descriptivo de *estructuras del sentir*⁴⁴². Esta es una expresión aparentemente contradictoria, como reconoce Williams⁴⁴³, pero que quiere precisamente aludir al hecho de que este ámbito de la conciencia práctica, de la experiencia inmediata, pese a lo que muchos preferirían ignorar, no queda confinada en lo individual o lo idiosincrásico del sentimiento, sino que adquiere en la práctica características comunes y reconocibles y es, en la realidad, una práctica social.

Esta formulación es empleada para dar cuenta de aquella parte de experiencia que las definiciones acostumbradas de lo social, con sus formas fijadas y su extensión de las categorías analíticas propias del estudio del pasado al análisis del presente cuyo aspecto vivo y en desarrollo son incapaces de captar, tienden a rechazar y a confinar en los ámbitos reservados a lo privado: «si lo social es lo fijo y explícito –las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas– todo lo que es *presente movilizador*, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido es comprendido y definido como lo personal: esto aquí, ahora, vivo, activo, “subjetivo”»⁴⁴⁴.

Esta es, para Williams, una auténtica barrera al cabal conocimiento de la actividad cultural humana, precisamente representada por las modalidades de definir y separar lo social y lo personal, que deberían ser superadas y abandonadas. Las categorías fijas mediante las cuales se consigue dar visibilidad a lo socialmente admitido y establecido tienen, desde luego, una utilidad para el análisis, pero están abocadas a “perder” la capacidad de reconocer aquella materia viva, presente y siempre cambiante que caracteriza la existencia social. La solución es esforzarse en ir más allá de estas formas fijas con las que se tipifica normalmente lo social para conseguir reconocer las formas no articuladas en las que normalmente la experiencia de los hombres es vivida: esta no coincide con las formas socialmente admitidas y establece con las mismas una relación sumamente

⁴⁴² En las versiones castellanas de esta fórmula se alternan las expresiones “estructuras del sentir” y “estructuras del sentimiento”, que traducen el original inglés *structures of feeling*.

⁴⁴³ En la citada entrevista con Beatriz Sarlo, Williams admite, con respecto a esta formulación tan central en su obra y reflexiones, lo siguiente: «A veces he deseado que se me hubiera ocurrido algún término alternativo, ya que me doy cuenta de que es un concepto que presenta muchas dificultades. Lo que quiero señalar por su intermedio es que, en las obras individuales, pero más aún en grupos de obras, puede descubrirse algo que tiene las cualidades de lo que podría también llamarse una idea común o una tendencia compartida. ¿Por qué entonces no quise utilizar ninguna de estas dos expresiones? En primer lugar, porque creo que a menudo es preciso analizar un nivel diferente de aquel en que operan las ideas o tendencias: una muy profunda estructura de tipo afectivo. [...] funciona en un nivel en que es tan innecesaria la argumentación como su exposición en tanto idea: es algo que se piensa, se siente y se concibe “instintivamente”. Pero, por supuesto no es “instintiva”, sino histórica» (B. Sarlo, art. cit., p. 13).

⁴⁴⁴ R. Williams, ob. cit., pp. 150-151 (*cursiva nuestra*).

compleja y variable, inexcusablemente caracterizada por la tensión ente un polo y otro⁴⁴⁵, en que los significados y valores tal y como son sentidos realmente, es decir, vividos activamente, difieren de, y se entrelazan con, los valores “oficiales” dando lugar a “una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas”⁴⁴⁶. El hecho de que estas experiencias sean relegadas a ámbitos específicos y diferenciados que apelan a lo personal ha tenido como consecuencia significativa el que los ámbitos circunscritos a los que suelen ser asignadas sufran una nueva generalización: la estética, la imaginación, la psiquis como dominios y nuevos sistemas formales en que las formas de lo social renuncian a ejercer su jurisdicción. En cambio, la intención de Williams es la de restituir estas experiencias a su auténtica dimensión social. Por ello, renuncia incluso a calificarlas de “experiencia”, ya que en su opinión este término sigue aludiendo a algo que podríamos definir como “pasado y acabado” y podría, por tanto, mantenernos en el error de perspectiva de los demás términos de análisis social. De lo que se trata, en cambio, es precisamente de conseguir dar cuenta de la materia “viviente” y por lo tanto siempre multiforme y magmática que caracteriza esta experiencia, que ha de ser entendida como algo que, si bien no formado, en todo momento ejerce una acción configuradora: de ahí su preferencia por el concepto más flexible de *feeling* (sentir o sentimiento), que no reproduce las dicotomías reductivas de sentimiento/pensamiento, subjetivo/objetivo, personal/social, sino que alude al “pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado”⁴⁴⁷.

Este concepto analítico es especialmente importante para afrontar el tema del arte. Desde cierto punto de vista, las obras de arte son para Williams, “formas explícitas y acabadas; objetos verdaderos en las artes visuales y convenciones y notaciones objetivadas (figuras semánticas) en la literatura”⁴⁴⁸. Por lo tanto, suelen prestarse a su encasillamiento en formas fijas, en esta visión retrospectiva acostumbrada a manejar categorías, estructuras formales reconocidas, estilos admitidos. Tradicionalmente, incluso la variación y el cambio dentro del ámbito de las artes, son encuadrados dentro del esquema de las variaciones respecto a un “tipo” reconocible o a una

⁴⁴⁵ “Existe una tensión frecuente –anota Williams– entre la interpretación admitida y la experiencia práctica. Donde esta tensión pueda hacerse directa y explícita o donde es útil una interpretación alternativa, no hallamos todavía dentro de una dimensión de formas relativamente fijas. Sin embargo, la tensión es a menudo una inquietud, una tensión, un desplazamiento, una latencia: el momento de comparación consciente que aún no ha llegado, que incluso ni siquiera está en camino. Y la comparación no es de ningún modo el único proceso, aunque sea poderoso e importante. Existen las experiencias, para las cuales las formas fijas no dicen nada en absoluto, a las que ni siquiera reconocen. [...] *La conciencia práctica es casi siempre diferente de la conciencia oficial*; y ésta no es solamente una cuestión de libertad y control relativos, ya que la conciencia práctica es *lo que verdaderamente se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo*”. *Ibíd.*, p. 153 (*cursiva nuestra*).

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 155.

⁴⁴⁷ *Idem*.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, p. 151.

tendencia o estilos “principales”, por lo que se habla de seguidores, continuadores, derivaciones, etc.

Sin embargo, como señala Williams, aparte del hecho de que la producción de arte, lejos de ser un hecho meramente pasado, “es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico”⁴⁴⁹, lo que ha sido en distintos momentos reivindicado teóricamente y que, en el nivel práctico ha sido vivido como tal, hay que añadir que los objetos del arte no se reducen a las obras en sí (ni tampoco a su proceso formativo). Tales obras, de alguna manera, viven en el contacto con el público y su “esencia”, si así podemos decir, está más en este contacto, en las interpretaciones necesariamente abiertas y nunca terminadas que el lector o el observador de una obra “produce” en su contacto con ella. Algo que el filósofo alemán Gadamer había considerado como un elemento central en la experiencia del arte⁴⁵⁰ y que Williams, en *Marxismo y literatura*, define como «“lecturas” específicamente activas»⁴⁵¹, a través de las cuales la obra de arte se hace presente y va al encuentro de su cualidad no pasatista sino activamente actual. Esta “cualidad presente” del arte no es desde luego un reconocimiento que se pueda atribuir a Williams, sino que forma parte de las propias características de lo artístico, tan vinculado a su vez con lo imaginativo, lo inmediatamente sentido y experimentado, que ha sido justamente el elemento que ha justificado su emplazamiento en el ámbito de lo “personal” y subjetivo: precisamente las cualidades en que se asientan los cimientos para aquellos poderosos sistemas ideológicos como son “lo estético” y el “sistema psicológico” que reúnen estos elementos en una nueva generalización⁴⁵².

La referencia al hecho de que el arte, de alguna manera, “vive” en las lecturas activas que se hacen de él apunta precisamente al hecho de que el ámbito de lo pretendidamente “subjetivo” es, en realidad, eminentemente social. Es en esta relación siempre activa entre el objeto de arte y las interpretaciones que se dan de él que se puede reconocer la diferencia entre la interpretación admitida y la experiencia práctica de cada uno, que es siempre más que una experiencia solipsista y privada, pero que se da siempre en algún punto de contacto entre lo personal y lo común. Una evidencia de ello son aquellos cambios de estilo que detrás de las formas codificadas se perciben (normalmente de manera retrospectiva) como cambios en la sensibilidad artística que marcan una época determinada, según ocurre con los cambios en la recepción, aceptación o incluso *revival* de ciertas producciones artísticas, que también son reconocidas como fenómenos comunes. Para ilustrar las relaciones entre el nivel de lo formalizado y articulado, por un lado, y la vívida

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ Este aspecto es afrontado en H.-G. Gadamer, *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 2003, pp. 182-222; sin embargo, para una lectura más ágil e igual de sugerente, véase H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991, especialmente las pp. 70-81.

⁴⁵¹ R. Williams, ob. cit., p. 151.

⁴⁵² Cfr. *idem.*

experiencia práctica por otro, Williams pone el ejemplo de los cambios que, históricamente, podemos apreciar en los idiomas. Frente a un nivel caracterizado por una mayor continuidad y fijeza (el vocabulario, la gramática, etc.), lo que en definitiva permite reconocer un idioma como *ese* idioma, la experiencia práctica nos muestra que ninguna generación habla igual que la anterior y esto no se puede explicar solamente como el efecto de las interrelaciones entre sistemas más o menos formalizados, es decir, la tensión entre un nivel formal y un nivel de práctica consciente que se pone en actitud transformadora, crítica o alternativa. La diferencia evidente entre el idioma en sus estructuras, el conjunto de rasgos y normas que representan su continuidad, por un lado, y el idioma efectivamente hablado, por otro, que cambia de manera casi imperceptible si observado en el día a día, pero evidente en la comparación entre una generación y otra; en suma, no puede solamente “definirse en términos de adiciones, supresiones y modificaciones”⁴⁵³, es decir en términos de operaciones explícitas y conscientes, ya que el proceso no se agota en eso: lo que ocurre “es más un cambio general que un grupo de elecciones deliberadas, aunque dichas elecciones pueden deducirse de él tanto como sus efectos”⁴⁵⁴, una transformación amplia, para la cual, como hemos visto, Williams considera que habría que emplearse el término de “estilo”, y que corresponde a esos cambios sumamente generales que se dan “en las costumbres, la vestimenta, la edificación y otras formas similares de la vida social”⁴⁵⁵.

Estos tipos de cambios en sentimientos generales y “estructurados” son descritos por Williams a través de la imagen de las experiencias sociales “en solución”, un conjunto de elementos presentes y activos en la vida social y cultural, pero distintos de aquellos que se han cristalizado ya en formas fijas, relaciones admitidas o instituciones, que corresponderían al “precipitado”. Por esa cualidad intrínseca, se relacionan con más facilidad con lo emergente, antes que con lo residual o lo dominante y, aunque no estén todavía formalizados, desempeñan un papel activo, unas presiones y una influencia en la vida de la sociedad. Como es de esperar, un material en suspensión puede precipitar, y así estas estructuras del sentimiento pueden dar lugar a formas reconocibles que, especialmente en un análisis posterior, son más fácilmente reconocibles como rasgos característicos de una generación o de un período y dar lugar a instituciones y formaciones, aunque ya en ese momento “normalmente habrá comenzado a formarse una nueva estructura del sentimiento dentro del verdadero presente social”⁴⁵⁶. Esta insistencia de Williams en la cualidad *presente* de estos cambios cualitativos tiene como objetivo ir más allá de algunas contradicciones a las que se ven expuestos tanto el materialismo como la sociología burguesa, ya que ambos

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁵⁵ *Idem*.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 155.

tienden a deslizarse sistemáticamente hacia formas fijas: en cuanto a ésta, la categoría de estructuras del sentimiento hace hincapié en el carácter material y social de la misma, para evitar que todo lo que las categorías formalizadas no consiguen aprehender quede relegado a lo “personal” o al inconsciente; en cuanto a aquel, el interés del crítico inglés es dar cuenta cabal del carácter dinámico de la hegemonía, que ya había sido preferida al concepto más estático de ideología, intentando reconocer la existencia y la actividad de aquellos procesos que no son aún formaciones y pueden ser definidos como preemergentes:

La consecuencia metodológica de una definición de este tipo [...] es que los cambios cualitativos específicos no son *asumidos* como epifenómenos de instituciones, formaciones y creencias modificadas, o simplemente como una evidencia secundaria de relaciones económicas y sociales modificadas entre las clases y dentro de ellas. Al mismo tiempo son asumidos desde el principio como experiencia *social* antes que como experiencia «personal» o como «pequeño cambio» simplemente superficial o incidental de la sociedad⁴⁵⁷.

Estos cambios se realizan, en la visión de Williams, dentro de la realidad social, pero en un nivel más profundo o anterior a las estructuras más formalizadas de la sociedad y la cultura: de alguna manera, se generan precisamente allí donde pulsa la vida real de la sociedad y conllevan toda la viveza del sentimiento y el pensamiento que a esa vida real le pertenecen; no tienen que esperar a ser definidos y racionalizados para ser activos en la vida de un periodo histórico dado y para ejercer presiones sobre la sociedad y las formas establecidas de esa misma época. Una vez alcanzado el nivel de estructuras formalmente reconocidas y reconocibles, aquellos sentimientos incluso perderán, de alguna manera, en viveza lo que ganan en inteligibilidad⁴⁵⁸.

La hipótesis de que hay experiencias sociales que expresen esos procesos siempre activos y presentes que las definiciones reductivas tanto de lo social como de lo institucional o lo formal no consiguen reconocer tiene ya especial relevancia con respecto al arte, cuya peculiaridad es precisamente la de custodiar un sentido de lo social que no puede, ni se deja reducir, a las “frías” categorizaciones como “sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas”, aunque las incluya, como admite Williams, “como elementos vividos y experimentados, con o sin tensión”, sino que siempre tiene algún contenido que excede o se sitúa más allá de los elementos

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 154.

⁴⁵⁸ Al hablar del tema literario del abandono de los niños en la Inglaterra victoriana, así como emergen en las figuras semánticas propuestas por las obras de Dickens, Emily Brontë y otros, Williams relaciona la manera en que esta temática es tratada en la literatura, frente a la manera de enfocarla que tuvo la ideología de la época. Mientras que esta había conceptualizado el abandono de menores como una desviación relacionada con la pobreza y las deudas, el sentimiento que caracteriza las obras literaria de la época, en cambio, siente y percibe el abandono de los niños como una condición general: “Una ideología alternativa que relacionase tal exposición con la naturaleza del orden social – anota Williams –, solo fue elaborada con posterioridad, ofreciendo explicaciones *aunque con una tensión reducida*: la explicación social plenamente admitida, la intensidad del temor y la vergüenza experimentados, ahora *dispersos y generalizados*”: *ibíd.*, p. 157 (*cursiva nuestra*).

fijos y reconocibles⁴⁵⁹. Esto vale también para aquellos cambios generales en la sensibilidad de un momento histórico determinado que hacen referencia a los gustos, a las preferencias de consumo de “material estético” precisamente en una época, como la contemporánea, en que las categorías tradicionales del arte parecen vacilar y difuminarse. No siempre estos cambios han sido reconocidos en el momento en que ya empezaban a tener influencia ni, en ocasiones, una vez “precipitados” los elementos en libre flotación que los componían en las fases previas a su emergencia reconocible, han determinado la aparición de formas y estructuras alternativas, sino que, en ocasiones, han estado conviviendo con algunas categorías del arte y de la estética que no han sido sustituidas por los nuevos elementos, pero sí, de alguna manera, socavados y transfigurados por su presión subterránea y no reconocida. Algunas de las cuestiones que estos procesos imponen como objeto de reflexión, como las relativas a la relación entre objeto de arte y objeto común del sistema de producción, o arte y medios de reproducción mecánica, y, más en general, experiencia estética y consumo, serán tratadas en los apartados siguientes.

⁴⁵⁹ R. Williams, ob. cit., p. 156.

Capítulo 3

3.1. Las nuevas y cambiantes relaciones entre arte y mundo

El edificio del gran arte decimonónico, con su relación esencial con la nueva disciplina de la Estética, que dio por resultado una vinculación de la experiencia estética con la experiencia del arte tuvo que enfrentarse relativamente pronto con problemas que derivaban, de alguna manera, de su propia lógica interna. Estos problemas desembocarían en una necesaria reconfiguración de la disciplina, en nuevos intentos de reconceptualizar la experiencia estética y en la pervivencia del gran arte como un hecho que ya no estaba estrechamente conectado con el auténtico flujo vital de la época contemporánea, sino que era contemplado como algo pasado.

Desde luego, los procesos de democratización de la cultura que el mundo occidental ha ido experimentado a partir del siglo XIX –y, de manera geoméricamente creciente, en el XX– han ampliado la base compuesta por cuantos se interesaban por el arte y podían disfrutar de él, gracias a la extensión de la educación que permitía tal apreciación y que, de alguna manera, había permitido engrosar las filas de aquella “minoría selecta” para la cual el gran arte iba dirigido: el romanticismo –como señaló Ortega, entre muchos otros– fue un estilo, tal vez el primer gran estilo “popular” y así se reflejó en la nueva situación en que el arte tendía a depender mayoritariamente de su público –es decir del mercado–, como da fe el hecho de que sus obras “son las primeras – desde la invención de la imprenta– que han gozado de grandes tiradas”⁴⁶⁰.

La lógica inmanente al arte de la modernidad a la que hemos aludido puede resumirse, de manera muy general, en la pretensión de este de estar a la altura de su propio tiempo, de ser un arte que represente eminentemente el presente. Ya Stendhal había afirmado que “El Romanticismo [...] es el sentido del presente expresado artísticamente”⁴⁶¹. Ahora bien, este sentido del presente es precisamente la semilla que germinará en el seno del arte para hacer crecer las multiformes ramas de las vanguardias que pretenderán, precisamente, ir en contra del arte tal como se había

⁴⁶⁰ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte» [1925], en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925), prólogo de Valeriano Bozal, Espasa Calpe, Madrid, 1997, p. 49.

⁴⁶¹ Citado en M. Calinescu, ob. cit., p. 55.

producido y contemplado hasta el momento e incluso contra el Arte mismo en cuanto dominio separado y de valor selectamente encumbrado. Dicho anclaje en el “presente” (cualquier cosa que esta palabra representase luego para los distintos movimientos y sensibilidades que hicieron propia esta exigencia) es el responsable de lo que Matei Calinescu define “un importante giro cultural que va de una estética de la permanencia a la que ha sido venerada durante mucho tiempo, y que se basa en la creencia de un ideal de belleza inmutable y trascendente, a una estética de la transitoriedad e inmanencia, cuyos valores primordiales son el cambio y la novedad”⁴⁶².

El parecido con las descripciones de la modernidad burguesa que Marx nos ha brindado es asombroso: lo esencial de la innovación de la nueva época capitalista reside precisamente en derribar toda creencia anterior, todo vínculo heredado, toda tradición recibida, toda verdad venerable, todo valor asentado. En su carrera revolucionaria, la burguesía produce un sistema social donde *todo lo sólido se desvanece en el aire*. Es esta la cifra más peculiar de la modernidad, lo gaseoso, lo fluido, la transformación permanente como necesidad inherente del sistema, en fin, lo transitorio frente a lo permanente. Este es el espíritu de los tiempos que el arte se propone encarnar y cuya representación es su cometido más propio.

Ante una realidad que se ha transformado profundamente, y que ha producido resultados sorprendentes por un lado y aterradores por otro: el surgimiento como de la nada, de la noche a la mañana, de nuevas ciudades, los avances tecnológicos, la embriagadora vida metropolitana por un lado, pero la explotación, los barrios miserables, la racionalización utilitaria del ámbito de las relaciones sociales, por otro, requerían una mirada nueva, una manera nueva de enfocar el mundo (y las relaciones del arte con éste) ya que las viejas formas parecían del todo inadecuadas.

Y, casi en un intento de parafrasear la conocida fórmula de Marx contenida en la tesis 11 sobre Feuerbach “los filósofos hasta hoy no han hecho más que interpretar el mundo, se trata ahora de cambiarlo”, el arte en las dos décadas que preceden y siguen el paso del siglo XIX al XX, por lo menos, siente la urgencia de arremeter contra una concepción del arte mismo que no ha hecho más que *representar* el mundo con la intención de convertir la labor artística en un instrumento para cambiar el mundo, la sociedad y las formas de expresión.

Ahora bien, lo que el arte había hecho hasta esa fecha, en su labor de representar el mundo, había sido poner en escena los sentimientos y pasiones humanas, los grandes temas y problemas de la vida; el arte nuevo, de alguna manera, rehúye precisamente esto. Ortega y Gasset llama a este

⁴⁶² *Ibíd.*, p. 19.

fenómeno propio del estilo nuevo la *deshumanización del arte*. Como se ha dado en decir, el paisaje que el nuevo arte “representa” es un *paisaje vacío de hombres*⁴⁶³.

En el análisis que Ortega lleva a cabo sobre la nueva sensibilidad estética que corresponde a la época de las vanguardias, el punto de partida es un hecho incontestable: los nuevos productos artísticos son impopulares, no encuentran el gusto de la gente más allá de una minoría selecta, es más, “el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre”⁴⁶⁴. No se trata, por cierto, del efecto comúnmente contrastable, por el que, tan a menudo, la emergencia de un nuevo estilo se enfrenta a un período relativamente amplio de sustancial aislamiento, mientras se afianza y sale con las suyas de las necesarias tensiones que se producen con cuantos quedan aferrados a los estilos admitidos y producen una hostilidad conservadora y defensiva que se contrapone a lo nuevo. El caso del arte nuevo, para Ortega, es radicalmente distinto: esta impopularidad es constitutiva de la nueva sensibilidad artística, es su “destino esencial”.

La irritación que el arte nuevo suele producir en el más amplio público no deriva, bien mirado, de que no encuentre su gusto, sino de que la mayoría no consigue entenderlo. La razón es que, contrariamente al arte del pasado, y al romanticismo en especial (que, según Ortega es también un estilo eminentemente realista)⁴⁶⁵, el arte nuevo se niega a representar de manera directa amores, pasiones, sentimientos propiamente humanos, es decir, aquel material emocional sobre el que el público ejerce su propia concepción del gusto, que se concreta en una extensión a la obra de arte de los mismos criterios que rigen su experiencia de la vida ordinaria: el vulgo o la masa – afirma Ortega– suele gustar de obras que representan pasiones, sentimientos o acontecimientos humanos, no muy distintos de su práctica vital; tal vez, en el arte, se da de ellos una experiencia

⁴⁶³ La expresión, acuñada por el periodista Sternberger en la crónica que hizo para el *Frankfurter Zeitung* de un ciclo de lecciones que Heidegger dio en la ciudad donde se publicaba aquel periódico, y que darían más tarde lugar a *El origen de la obra de arte*, es citada por J. L. Molinuevo (Cfr. J. L. Molinuevo, «Paisaje vacío de hombres», en J. L. Pardo [et al.] y J. L. Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 177- 205) con la intención de referirse al problema representado por “el paisaje del arte” en su vinculación con el tema de la deshumanización del arte. Una deshumanización, dicho sea de paso, que en el artículo de Molinuevo asoma ya con los cuadros de “lo sublime romántico, como los de Turner, Caspar Friedrich, pero también antes en Claudio de Lorena”, donde “el hombre no tiene ya el puesto central reservado al microcosmos humanista, sino que lo ocupa una Naturaleza que le sobrepasa en magnitud o dinamismo” (p.177). Pero esta tendencia a la ausencia de hombres, de la que Molinuevo rastrea las huellas hasta estilos artísticos más recientes y que es común a unos y a otros pese a las diferencias, no es una ausencia de “figuras humanas”, sino, como perspicazmente había captado el cronista de las lecciones de Heidegger, un “paisaje vacío de hombres «reales»” (p. 179). Algo que, como podemos notar, reproduce la idea de Ortega en la obra que estamos analizando.

⁴⁶⁴ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 49.

⁴⁶⁵ Sobre los límites de la identificación del arte del siglo XIX con el realismo por parte de Ortega, y su función eminentemente argumentativa en apoyo a la pareja de opuestos popularidad/elitismo, auténticamente central en el ensayo de Ortega, véase el «Prólogo» de Valeriano Bozal a la edición de *La deshumanización del arte* que citamos aquí; especialmente las pp. 29-31. En cuanto al carácter eminentemente ficticio que, para Bozal, incluso la mimesis tiene en el arte: “Una *mimesis*, pues, ficticia ella también, una simulación que sólo cuando pierde conciencia de tal, cuando se cree representación real en inmediata se convierte en panfleto, arte ideológico, moralizante, sentimental, etc. El realismo artístico es en la ficción, no fuera de ella...”, véase la p. 33 del mismo texto.

“menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas”, pero precisamente esta posible diferencia de intensidad de los sentimientos experimentados ante una obra de arte delata que “para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida”⁴⁶⁶. En cambio, el auténtico menester del arte es, para Ortega, el de agrandar las distancias entre arte y vida, establecer fronteras netas entre una y otra, romper esa continuidad fraudulentamente alimentada por el arte de corte realista entre dos dimensiones irreductiblemente distintas, devolver el arte a su propio papel de arte, de irrealidad, ficción y transfiguración, eso es, contra el arte fraudulentamente solidario con la vida, restituirle al arte su transparente cualidad de engaño, su exquisita “textura fraudulenta”⁴⁶⁷; allí reside el motivo de su bienvenida al arte nuevo, que reconcilia el arte con su misión más esencial⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 52.

⁴⁶⁷ *Ibídem*, p. 80. A este respecto, cabe citar también la observación de J. L. Pardo, quien defiende que, contrariamente a las apariencias, el ensayo de Ortega no está lejos del espíritu de Heidegger. La intrascendencia del arte nuevo defendida por Ortega aparenta estar lo más lejos posible de la condición de fundador de Estados o Religiones –que sería la posición también del artista según Heidegger–. Así pues, otro motivo añadido para justificar la distancia entre un pensador y otro residiría en este distanciamiento del artista nuevo orteguiano de la realidad a la que no dirige ya su mirada por haberla retraído hacia sus propios paisajes interiores y subjetivos. Sin embargo, señala Pardo, parece como si Ortega «se acercase a las ideas de Heidegger precisamente cuando parece alejarse más de ellas: la intención de “dejar ser obra a la obra” (es decir, dejarla obrar en lugar de querer inmediatamente ver algo a través de ella, en lugar de utilizarla –en el léxico de Heidegger– como un objeto que ha de producirnos un estado de ánimo, que es lo que tanto Ortega como Heidegger consideran “plebeyo”, “vulgar” y, en suma “burgués”), ¿no es precisamente lo que Heidegger defiende como dignificación de la obra de arte?» (J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», en J. Luis Pardo [et al.] y José Luis Molinuevo, *¿Deshumanización del arte?*, cit., pp. 22-23, nota 2). Según Pardo, estos elementos de posible coincidencia entre un pensador y otro no son los únicos, y así Ortega, en su denuncia del realismo popular, que adultera la obra de arte y nuestra relación estética al hacernos confundir los planos de la realidad con los de lo que pensamos acerca de tal realidad, está atacando el mismo subjetivismo que Heidegger deseaba extirpar. Finalmente, la concepción de Ortega de un “arte artístico” como un arte que exhibe su mera cualidad de arte, que queda expresada en la fórmula “realizar lo irreal en cuanto irreal” no anda muy lejos, según Pardo, de lo que quiso expresar Heidegger con la conocida formulación de la “desocultación de lo oculto en cuanto oculto” (*Ibídem*).

⁴⁶⁸ Ortega afirma explícitamente que la ruptura del arte nuevo es sólo aparente. No es un nuevo arte, distinto de raíz de todo arte conocido, sino un arte nuevo: arte auténtico, que entronca con las épocas del arte pasadas que, todas, “han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad” (J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», cit., p. 67). En este sentido, es el arte realista, y dentro de este estilo, el romántico, el que representa una anomalía que felizmente puede superarse merced a la aparición del arte nuevo. “Este imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética”, afirma, de manera algo paradójica, mientras que, “la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte” (*Ibídem*). Ahora bien, esta afirmación es paradójica en la medida en que atribuye a todas las épocas del pasado la característica de rescindir su relación directa con las formas o las pasiones y sentimientos humanos, lo que a todas luces es una manipulación de la realidad histórica del arte, baste con citar el drama griego. Podría entenderse, en cambio, que Ortega se refiere al hecho de que la figura humana, la ambientación natural y el paisaje tan realísticamente representados en las obras del pasado eran “idealizados” o bien empleados para funciones alegóricas, metafóricas o simbólicas, mientras que el “realismo” que él repudia en el arte renuncia a esta trascendencia para intentar representar la vida de manera más inmanente, hasta rozar los límites del documento social. Este último aspecto nos parece tal vez el más relevante para comprender el rechazo de Ortega, para quien la monstruosidad de la anomalía del arte de la última centuria es puesta una y otra vez en relación con el proceso de democratización del “último siglo y medio”: “la unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante, el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres” (*Ibídem*, p. 51). Desde luego que, en esta visión, el nuevo arte, que es “arte artístico” no sólo por rescindir sus lazos con la vida corriente, sino también porque, de cierta manera, es un arte que va en busca de (y encuentra) naturalmente a su público, una minoría selecta –“artista” al igual que el productor de la obra porque capaz de comprenderla–, vendrá a solucionar el problema de la masificación mediocre anunciando una nueva época de

El arte nuevo desrealiza y deshumaniza, y por ello puede dar lugar al auténtico goce artístico, ya que este se diferencia del normal disfrute de las cosas cotidianas, al tener el arte, precisamente, la función de ensanchar los límites de lo real introduciendo en nuestra experiencia beneficiosas dosis de irrealidad. Esto no significa que este cometido esencial del arte tenga que llevarse a cabo borrando toda referencia y huella humana, ésta más bien ha de permanecer, pero radicalmente transfigurada, desrealizada: “un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de formas vividas –señala Ortega– serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual”⁴⁶⁹. Lo que se precisa es la máxima distancia sentimental del artista respecto a lo que retrata, es decir, el mínimo grado posible de implicación con el mundo. Por supuesto ello no significa, en la visión de Ortega, que el arte nuevo sea frío; lo que hay que poner entre paréntesis son los sentimientos y afecciones propios de la existencia cotidiana, del mundo trivial: los sentimientos y pasiones sí tienen un espacio en el arte nuevo, pero “pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana”⁴⁷⁰; en el artista moderno han de coexistir, por lo tanto, dos dimensiones, la humana y la artística, dos dominios de sentimientos y pasiones, los que

necesarias diferenciaciones entre hombre “egregios” y masa. Desde luego que Ortega hace referencia también a “diferencias reales” y no cuestiona las diferencias en los derechos. Con una cautela astuta, al referirse a la capacidad del nuevo arte de diferenciar de entre la muchedumbre tosca, casi naturalmente, a una minoría capaz de entender, anota, en un paréntesis, “dejemos a un lado la fauna equívoca de los esnobs” (Ibídem, p. 47). Y, sin embargo, su iluminante y perspicaz ensayo cae una y otra vez en consideraciones que emanan un tufillo elitista: valga, para resumirlas, la conocida expresión “la masa cocea” (Ibídem, p. 48) una de aquellas expresiones que Valeriano Bozal, en su «Prólogo» a la edición que citamos, califica de «afirmaciones de “bulto”» y en torno a las cuales se han producido ardientes polémicas “que no han dejado ver el bosque de ideas, hipótesis y supuestos” que hacen de *La deshumanización del arte* una obra valiosa y aún fértil (V. Bozal, «Prólogo», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos ...*, cit. (pp. 9-41), p. 10). La referencia temporal que Ortega emplea (ciento cincuenta años) tiene como evidente término de partida la revolución francesa y tiene el sabor de querer descalificar los movimientos y procesos igualitarios que surgieron prepotentemente en el siglo XIX y se concretaron en procesos revolucionarios sólo pocos años antes de la redacción de *La deshumanización del arte*. Podría oponerse que estos movimientos no han apuntado, al menos en sus supuestos teóricos, a una igualdad “real” de los hombres, sino más bien a una igualdad de valor de los mismos y a remover las desigualdades ficticias impuestas por el orden social y económico. Este aspecto, el de las relaciones de desigualdad sociales y económicas, de las relaciones reales dentro del conjunto de la sociedad, queda, en el ensayo de Ortega, completamente en la sombra. El mismo empleo del término «masa» (amén de los más despectivos «vulgo», «muchedumbre» y similares), es una espía de esta ocultación, porque precisamente oculta las diferencias sociales que tradicionalmente han sido puestas de relieve mediante el empleo del término «clase». Raymond Williams se ha detenido de manera perspicaz en este aspecto, al tratar el tema de las llamadas “comunicaciones de masas”. Conceptos como el de “masas” (asociado al de “manipulación de masas”) “son inadecuados [...] el concepto de masa reemplaza y neutraliza las estructuras de clase específicas” (R. Williams, ob. cit., pp. 159-160).

⁴⁶⁹ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., pp. 60-61.

⁴⁷⁰ Ibídem, p. 64. En la misma página, Ortega nos dice que, en su movimiento en contra de la realidad, el artista nuevo produce una nueva realidad: “Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos”. Es precisamente esta capacidad del arte de producir un salto entre la experiencia ordinaria y un mundo de imaginación que hace que el arte nuevo entronque con la “esencia” universal del arte. La función del marco, como hemos visto en el capítulo 1 de este trabajo, corresponde exactamente, para Ortega, a esta misma capacidad de “anular la vida corriente”, de establecer un límite neto entre la uniforme pared trivial de nuestra existencia y las islas de irrealidad a las que la pintura nos arroja.

proceden de su vida “real” y los que en su sensibilidad artística provocan esos “ultraobjetos”⁴⁷¹, que son los objetos propios del arte. La diferencia con el artista “viejo” es que éste transfiere a su obra sus propias pasiones de hombre, mientras que el artista joven, cuando poetiza, “se propone simplemente ser poeta. [...] Vida es una cosa, poesía es otra –piensan o, al menos sienten–”⁴⁷². Está instalado firmemente, digamos, en una dimensión específicamente estética.

En su enfoque de la cuestión, Ortega declara no quererse adentrar en el análisis de las diferencias y las aportaciones específicas de los distintos estilos, de las distintas vanguardias que caracterizan el momento, ni quiere avanzar ninguna pretensión; procura, sin embargo, intentar captar la esencia del nuevo estilo, esas “tendencias sumamente conexas entre sí” que marcan la nueva época artística. Así las enumera, siendo el primer término el catalizador de los elementos que siguen en la presentación. El arte nuevo avanza hacia: la deshumanización del arte; el rechazo de las formas vivas; la consideración de la obra de arte solo como obra de arte; la consideración del arte como juego; una esencia irónica; la elusión de la falsedad; la consideración, por parte de los propios artistas, del arte como algo intrascendente⁴⁷³. Siete rasgos característicos que, como señala Félix Duque, pueden reducirse a tres: *deshumanización, autonomía e ironía*⁴⁷⁴.

Ahora bien, la conexión entre la deshumanización y la tendencia a evitar las formas vivas obedecen a la misma finalidad: alejarse lo más posible de una forma de aprehensión de la realidad de la obra por parte del público que sea la mera continuación de la mirada que dirigimos a nuestro alrededor para aprehender las cosas de nuestra existencia “común”, lo que es preciso, es echar hacia el mundo una mirada completamente nueva, que distorsione y transfigure la realidad, que nos introduzca en una nueva dimensión que representa un suplemento de irrealidad frente a la realidad ya dada, una forma de ampliar nuestros horizontes vitales, que, si se quedaran fijos y anquilosados, serían una evidencia de vejez y estancamiento⁴⁷⁵.

Claro está que, si el menester del arte es deformar lo real, esto significa precisamente que aquel sigue teniendo una relación con lo real, en ausencia de la cual, como hemos visto, el nuevo arte produciría sólo balbuceos y devaneos completamente ininteligibles. Cuando esto se ha

⁴⁷¹ Dada la correspondencia establecida por Ortega entre estos *ultraobjetos* que pueblan la irrealidad propia del arte, aumentada por la añadidura a lo real de “un irreal continente” (Ibídem, p. 72), deberíamos derivar de sus propias palabras que el artista capaz de la sensibilidad específica para captarlos y expresarlos, así como el hombre del público capaz de comprender este “arte artístico” tienen capacidades que van más allá de las precisas para habitar la vida corriente. Dicho de otro modo, ese arte artístico sería cosa de *ultrahombres*.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ Cfr. ibídem, p. 57.

⁴⁷⁴ Cfr. F. Duque, «El arte y el cuerpo», en J. L. Pardo [et al.] y J. L. Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996 (pp. 53-87), p. 55.

⁴⁷⁵ Cfr. J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 66.

intentado, como en ciertas figuras del todo originales como las propuestas por ciertas obras de Picasso o con la broma dadaísta consistente en enfilear palabras sin nexo alguno, según Ortega, el resultado ha sido un rotundo fracaso⁴⁷⁶. En cambio, si seguimos las palabras de Ortega:

No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que antes era una montaña, *como la serpiente sale de su camisa*. El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada⁴⁷⁷.

El alejamiento de las formas humanas, por tanto, es necesario, pero no puede traducirse en una rescisión de toda relación con la realidad; de lo que se trata es de aplicar a esta realidad un punto de vista totalmente nuevo. Un punto de vista auténticamente artístico que emerge de una generación joven y que promete una regeneración del arte pareja a la que se espera y se está fraguando en los demás ámbitos de la política, de la ciencia, de la sociedad. Aquí, el discurso de Ortega capta de manera extremadamente perspicaz un tema fundamental de la modernidad: el sentido de progreso incesante y regeneración radical, una creación continua que está íntimamente ligada a la autodestrucción. Así, la deshumanización del arte no consiste meramente en una fuga de la dimensión de lo humano: lo que importa es “el aspecto humano que destruye”⁴⁷⁸. De las vanguardias, Ortega no alaba los logros efectivos, las obras realmente producidas, que por lo demás considera bastante desiguales y aun insatisfactorias, sino la “voluntad de estilo”, la denodada búsqueda de un arte artístico, el ataque a las formas artísticas anquilosadas y agotadas.

Las maneras en que se puede *deshumanizar*, para Ortega, no pasan únicamente por el alejamiento de las formas vivas que caracteriza al nuevo estilo y que define “asco hacia las formas vivas”⁴⁷⁹; esto es ciertamente un rasgo detectable y una tendencia común, junto a la preferencia por las líneas geométricas⁴⁸⁰, pero sí siempre por un radical cambio de la perspectiva habitual. Ya que las cosas, en la vida, (es decir desde aquel punto de vista “humano” que el nuevo estilo supera) tienen un orden y una jerarquía aceptadas, entonces, “para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer

⁴⁷⁶ Cfr. *ibídem*, pp. 64-65.

⁴⁷⁷ *Ibídem*, p. 65.

⁴⁷⁸ *Ibídem*, p. 64.

⁴⁷⁹ *Ibídem*, p. 80.

⁴⁸⁰ Esta emergencia de la tendencia a la línea geométrica no es, sin embargo, para Ortega una aportación inédita del nuevo estilo, sino que se puede reconocer en varias fases del pasado, que han vivido periódicamente etapas de iconoclasia tras momentos de hartazgo por las formas naturales, voluptuosas u ornamentales. Cfr. *ibídem*, pp. 80-81.

un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida»⁴⁸¹.

A través de estos mecanismos de deshumanización, o sea de desrealización, el arte nuevo se dirige hacia la concepción de arte artístico, es decir un arte que abandona lo representado, con lo cual deja de ser un médium para llegar a algo que representa, para poner en escena la propia representación, su propia irrealidad constitutiva, su artificio: su razón de ser es «eliminar los ingredientes “humanos, demasiado humanos”, y retener sólo la materia puramente artística»⁴⁸². Aquí capta Ortega efectivamente una tendencia que se registrará en el ámbito del arte contemporáneo, como también la inversión del orden de las jerarquías. Hemos de notar cómo en el orden de las jerarquías admitidas tenemos que contemplar también una jerarquía que se había asentado firmemente, la existente entre objetos susceptibles de representación, es decir merecedores de ser pintados, expuestos, representados, y objetos ínfimos o triviales que quedaban fuera de esa selección rigurosa. Ya a partir del modernismo romántico y decadente, —estamos pensando aquí, como un ejemplo entre muchos otros, en el poema que Baudelaire dedica a «Una carroña»⁴⁸³, hasta la posterior operación de Duchamp (el orinal, la pala, el botellero etc.)— esta radical inversión de las jerarquías corrientes ha sido un procedimiento que los artistas han puesto en práctica (y teorizado) una y otra vez para imposibilitar toda perspectiva habitual sobre el objeto de arte, destruyendo las anteriores modalidades de visión para que el producto artístico (y el arte en su conjunto) emergieran a la visibilidad bajo una perspectiva del todo nueva.

En cuanto a las causas que originaron ese “viraje del arte nuevo”, Ortega afirma que pueden ser las más variadas, y, sin embargo, entre éstas, hay una que, sin pretensión de ser la determinante, es sumamente importante. A saber, la reacción contra las formas tradicionales de concebir el arte. Sin embargo, Ortega inserta esta dialéctica entre el artista y la tradición a la que siempre se enfrenta, dentro de una dimensión universal. El artista, frente al pasado, tiene siempre dos opciones: ajustará su propia sensibilidad a las convenciones ya dadas, y experimentará así una especie de voluptuosidad propia del continuador, o bien “hallará en sí una espontánea, indefinible repugnancia a los artistas tradicionales, vigentes, gobernantes... no sólo producirá una obra distinta de las recibidas, sino que encontrará la misma voluptuosidad dando a esta obra un carácter agresivo contra las normas prestigiosas”⁴⁸⁴. Este afán de negación, producto de la “fatiga” experimentada por los artistas ante la saturación de convenciones y estilos artísticos recibidos, es

⁴⁸¹ *Ibíd.*, p. 76

⁴⁸² *Ibíd.*, p. 85.

⁴⁸³ Véase C. Baudelaire, *Las flores del mal*, EDAF, Madrid, 1963, pp. 68-69.

⁴⁸⁴ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 83.

decir ante un arte que durante demasiado tiempo había seguido su trayectoria sin trastornos radicales, asoma, según Ortega, ya en el Romanticismo (“Baudelaire –hace notar– se complace en la Venus negra precisamente porque la clásica es blanca”⁴⁸⁵) y caracteriza el arte que de ese movimiento llega hasta el arte nuevo, que ha hecho de la negación un motivo progresivamente más evidente y sistemático.

Esta agresividad, conducida por la vía de la broma y de la ironía, precisamente en razón de su lógica radical, no se conforma con arremeter contra los estilos del pasado, sino que pronto ha de encontrar como su objetivo polémico el Arte en cuanto tal. Y, sin embargo, Ortega capta aquí la contradicción de un “arte artístico” que se rebela contra el Arte y pretende aniquilarlo. Bajo esta apariencia, la tensión real es entre un “arte artístico” que, en nombre de una visión renovada quiere derrumbar la trascendencia del edificio del arte tradicional en nombre de un concepto de arte caracterizado por la intrascendencia, y el carácter hierático del arte convencional. Contra una visión del arte como catalizador de los más altos y serios valores de la humanidad, ya que entre sus contenidos contaban “los más graves problemas de la humanidad” y representaba en sí mismo una “potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie”⁴⁸⁶, el arte joven introduce un balsámico aire de liviandad e intrascendencia: a través de la burla y a la ironía incluso de sí mismo se hace portavoz de la instancia de “crear puerilidad en un mundo viejo”⁴⁸⁷. De este modo, según Ortega, la continuidad y salvación del arte pasa precisamente por un acto de radical negación, que no vuelve la espalda a la esencia más auténtica del arte, sino que pretende desgravarla del pernicioso lastre que representaba su vinculación con tareas que eran sí de suma relevancia, pero ajenas al arte. Lo que el arte pierde es su centralidad en las preocupaciones

⁴⁸⁵ *Idem*. Aquí el romanticismo es presentado por Ortega como el estilo que primero evidenció los síntomas de la nueva sensibilidad; y esto parecería entrar en contradicción con las primeras páginas del ensayo sobre *La deshumanización del arte* en que, una y otra vez, se insiste en el carácter eminentemente realista del mismo. Esta contradicción parece hacerse más patente en la página 87, hacia el final de la obra, en el capítulo titulado «Irónico destino», donde Ortega afirma: “A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigido por los Schlegel proclamó la ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención del arte. Este no se justifica ni se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto por encima de ella. Ser artista es no tomar en serio el hombre tan serio que somos cuando no somos artistas”. Ahora bien, parece aquí que el romanticismo (por lo menos en el grupo que se reúne en torno a los influyentes Schlegel), es descrito con las mismas palabras con las que el propio Ortega había descrito anteriormente el arte nuevo frente al realismo y al patetismo que el propio romanticismo encarnaba. Desde luego que esta representación es mucho más fina y menos “de bulto” que la de las páginas iniciales. Ciertamente es que las vanguardias arremetieron contra el romanticismo, pese a que allí ya habían germinado las primeras semillas de la nueva sensibilidad moderna, entre las que se encontraba el concepto de rechazo de la tradición, este rechazo debía dirigirse inclusive hacia la tradición romántica, tal vez aún más por representar el estilo arrolladoramente “popular” (empleamos aquí el término en el sentido neutral que hace referencia al significado de “exitoso”). Esta contradicción es resuelta por Ortega, con la siguiente observación: “El vigor del ataque está en razón directa de las distancias. Por eso lo que más repugna a los artistas de hoy es *la manera predominante en el siglo pasado, a pesar de que en ella hay ya una buena dosis de oposición a estilos más antiguos*” (*cursiva nuestra*): *ibidem*, p. 84.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 89.

humanas; gana la libertad “jovial” de su nueva condición periférica: “Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo”⁴⁸⁸.

Es en este punto que podemos notar cómo, para Ortega, sigue vigente ese imperativo del arte moderno al que habíamos hecho referencia en las páginas iniciales de este capítulo: estar a la altura del tiempo presente. Al analizar la deshumanización del arte vemos que, tras ella, late un movimiento profundo que aboga por la intrascendencia contra la seriedad y gravidez de una sociedad que está a punto de experimentar profundos cambios. La observación de cuanto ocurre en el campo artístico, por tanto, se convierte en una manera para rastrear los indicios de un cambio más profundo de la sensibilidad general de la sociedad. En cuanto actividad libre, al par de las ciencias puras, estos cambios que se gestan en la profundidad de una época, se vislumbran, según Ortega, con más facilidad. “Se acerca un tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares”⁴⁸⁹, había anunciado Ortega al comienzo de su ensayo; ahora podemos ver cómo esa percepción va adquiriendo la fisonomía de una reorganización liderada por la juventud y el “espíritu deportivo y festival de la vida” que asoma en las bromas del arte joven, a través de su denodada apuesta por la intrascendencia.

Como ha puesto de relieve José Luis Molinuevo, el empleo del término “arte joven”, que Ortega emplea una y otra vez, no es una mera referencia temporal, sino que «es el resumen de todo lo que quiere exponer: se trata de un arte valioso porque es joven frente al arte viejo... El arte “joven” contiene un elemento descriptivo y un juicio de valor»⁴⁹⁰, es, digamos, el anuncio de una regeneración que Ortega ansía en el viejo cuerpo espiritual de Europa. Pero es, a la vez, una cabal intuición de los procesos históricos que se estaban produciendo en la época. Ortega, esta es nuestra impresión, no pasa del nivel de la intuición perspicaz y así no consigue dar cuenta de los procesos sociales reales que se iban produciendo, pero la vinculación entre el sentido de la ironía y la juventud, como elemento característico de esa fase de la modernidad, es fértil. Cuando el historiador Hobsbawm afirma que, al pintarle bigotes a la *Mona Lisa*, o exponer el urinario,

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, p. 87.

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, p. 51. Cabe señalar que esta distinción “ontológica” entre dos clases de hombres que Ortega auspicia ha de ser enfocada, según las consideraciones que hemos desarrollado en los capítulos anteriores, como una forma de abstracción de las reales determinaciones históricas y sociales del arte que, en cambio deben ser tenidas a mente en todo momento. Desde este punto de vista, el carácter egregio de la minoría de público “artista” (para volver a las palabras de Ortega) y el carácter asinino de la mayoría (la masa que “cocea”) debe verse como una determinación social relacionada con los niveles educativos respectivos de la élite y de las masas.

⁴⁹⁰ J. L. Molinuevo, «Estudio introductorio», en J. Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida. Antología*, (edición de J. L. Molinuevo), Tecnos, Madrid, 1995, (pp. 9-65), p. 33.

Duchamp “está haciendo una declaración de guerra (además de *bromas de estudiante*)”⁴⁹¹, con esta expresión que deja caer como secundaria poniéndola entre paréntesis, capta, a nuestro parecer, la cualidad eminentemente generacional de la ironía modernista (precisamente en el sentido que señalábamos arriba: está vinculada con la comparecencia en la escena de Europa de una nueva “categoría social”: la juventud). Su ataque a las formas del arte no puede limitarse al perímetro establecido de los objetos artísticos admitidos, estamos ante el síntoma de por lo menos dos procesos: por un lado, la carrera imparable de la modernidad cultural que, como ya había observado Marx, arrasa con todo valor trascendente; por otro, un sentido de la ironía que, especialmente agudo en el ámbito artístico, pretenderá desbordarse a la sociedad entera, y lo hará también en una relación de tensión con las transformaciones propias que se han producido en la sociedad y en la economía burguesa. Una de estas transformaciones, como veremos en el capítulo siguiente, es la emergencia de la juventud como sujeto social.

3.2. *Las vanguardias: el arte como autonomía respecto al goce*

El arte producido por las vanguardias, como se ha dicho, es un arte impopular, que no encuentra el agrado del público a causa de la imposibilidad de comprenderlo, salvo por una élite aventajada, un público “artista”, que diría Ortega.

Sin embargo, la cuestión de este fracaso del arte nuevo en la capacidad de sintonizar con amplios estratos de los que acuden, por los más distintos motivos, al arte –un fracaso que en la visión de Ortega es precisamente necesario– es la raíz de su valor, y al mismo tiempo se vuelve, de repente, problemática.

A lo largo de este apartado, pese a que la bibliografía sobre las vanguardias es prácticamente exterminada, nos centraremos especialmente en la lectura que del nuevo arte vanguardista dio Ortega, ya que el pensador español hace hincapié en el carácter de deshumanización de ese arte, es decir, en su dificultad para que sea reconocida y apreciada por parte del público general, que acaba, por esta razón, por no entenderlo y darle la espalda. Desde luego, Ortega subrayaba estas características en tono aprobatorio. Nosotros nos ceñiremos a la lectura orteguiana por dos razones: la primera es que permite leer la conceptualización vanguardista como una formación ideológica de corte elitista.

⁴⁹¹ E. J. Hobsbawm, «Patrimonio», cit., p. 152.

La segunda atañe a una cuestión que necesita de esta descripción orteguiana porque plantea un problema que, planteado aquí, podrá sin embargo ser respondido en los capítulos siguientes: a saber, si en el capítulo sobre la relación entre estética e ideología hemos subrayado que la ideología, para ser efectiva debe apoyarse en necesidades o exigencias reales de aquellos a quienes interpela para obtener de ellos su consentimiento, entonces, el panorama del arte monopolizado por las vanguardias, que muestra un rostro deshabitado de todo rastro o facción humana debería representar una contradicción respecto a la idea de que el arte sea un campo de la actividad humana al que la ideología acude para sus fines. ¿En qué exigencia se apoya esa ideología de la estética para fundar su aceptación, si toda apariencia de reconocimiento y disfrute estético parecen haberse esfumado del arte, al menos para la mayoría del público? La pregunta queda aquí formulada, el cometido de los párrafos que siguen es menos responderla que describir las características y los elementos en que descansa dicha contradicción. Intentar resolverla será cometido de los capítulos siguientes. Aquí cabrá remitir a Ortega, quien tal vez haya sido el que más haya puesto el acento en la *deshumanización* vanguardista, aunque estemos conscientes de que se trata de una de las muchas facetas mediante las cuales puede afrontarse el conjunto aparentemente inabarcable de temas teóricos surgidos con las vanguardias.

En efecto, a modo de ejemplo, cabe recordar la valoración de Valeriano Bozal quien, en el prólogo ya citado a *La deshumanización del arte*, afirma que “difícilmente podrá hablarse hoy de la impopularidad del arte nuevo en los términos que lo hizo Ortega”⁴⁹², apoyando su argumento en las afirmaciones de Lafuente Ferrari, el cual “indicaba la popularidad de buena parte de Debussy”⁴⁹³, el compositor que Ortega había señalado y analizado como modelo del arte nuevo tanto en *La deshumanización* como, con anterioridad, en su ensayo titulado *Musicalia*.

Por su parte, el crítico y filósofo rumano Matei Calinescu afirma algo diametralmente opuesto, a saber, que la crisis de la vanguardia es una crisis “de crecimiento”, es decir, una crisis debida a su éxito: la crisis de la vanguardia “coincidió en el periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial con el éxito inesperadamente amplio y público del arte de vanguardia, y con la transformación paralela del término mismo en un lema publicitario ampliamente utilizado (y mal utilizado)”⁴⁹⁴.

Con la aceptación por parte de un público más amplio, esta es la perspectiva de Calinescu, la vanguardia pierde su energía auténtica o pretendidamente provocadora: su ataque feroz al edificio venerable del arte y a los valores admitidos de la sociedad burguesa pasan al gran público,

⁴⁹² V. Bozal, «Prólogo», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 12.

⁴⁹³ *Idem*.

⁴⁹⁴ M. Calinescu, ob. cit., p. 127.

con una ironía notable para quienes atacaban lo hierático del arte en nombre de la intrascendencia, “como algo sencillamente divertido, y sus apocalípticas protestas fueron transformadas en cómodos e inocuos clichés”⁴⁹⁵. Para Calinescu, por lo tanto, hubo una larga fase de efectiva impopularidad de las vanguardias, durante las cuales éstas consiguieron mantener vivo su poder corrosivo.

La cuestión estriba, probablemente, en que se solapan dos planos distintos: la penetración de las vanguardias entre un público amplio, a las que las vanguardias programáticamente querían negar todo disfrute estético, y que probablemente jamás se produjo, y, por otro lado, la relevancia que adquirieron en los ambientes intelectuales.

José Luis Pardo subraya cómo este “éxito” del fenómeno de las vanguardias en el ámbito de la reflexión consciente y entendida de las cuestiones del arte, no tuvo que esperar mucho para producirse: “es notorio –afirma– que su importancia no solamente se constata registrando la colección de obras que lo componen, sino también la *celeridad, la relevancia y la contundencia* con la que estos movimientos fueron recibidos por la reflexión filosófica acerca de las artes –ya se quiera concebir esta reflexión como teoría de la sensibilidad (o del gusto), como filosofía del arte o como crítica de la cultura–”⁴⁹⁶. Una importancia para la reflexión que perdura hoy y permite afirmar –otra paradoja más de estos movimientos– que «las llamadas “vanguardias históricas” [...] representan, en el terreno del arte, una suerte de *clasicismo inevitable*»⁴⁹⁷.

La razón de este interés intelectual hacia lo que las artes de las vanguardias representaron tal vez se deba precisamente a las características que estas mostraron ya en sus primeros pasos: el “rechazo de la estética”, lo que Ortega definía deshumanización, se concretaba en un arte no inmediatamente reconocible según los cánones perceptivos y estéticos comunes, era un lenguaje del todo nuevo, en el límite de la incomunicabilidad. Como dijo Ortega, estas producciones mantenían solo un débil hilo con el ámbito de la significación, ya que, como ya vimos, “un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de formas vividas serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual”⁴⁹⁸, pero a la vez dejaban un vacío en cuanto a la posibilidad de intelección y reconocimiento, que requeriría precisamente un suplemento de palabras para ser llenado. Las obras de vanguardias, en su retraimiento de la estética tienen que acudir a la interpretación crítica

⁴⁹⁵ *Idem.*

⁴⁹⁶ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», en J. Luis Pardo [et al.] y José Luis Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte?*, cit., p. 11 (*cursiva nuestra*).

⁴⁹⁷ *Idem.*

⁴⁹⁸ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., pp. 60-61.

y a la auto-interpretación que los propios artistas y movimientos de vanguardia produjeron con profusión, limitándose en ocasiones su producción de “obras” a sus manifiestos programáticos.

Esta tendencia del “espíritu de vanguardias” a convertir el arte en la expresión de meros conceptos, sin ni siquiera el soporte de una “obra”, es decir a convertir el arte en un sistema teórico, ahonda sus raíces, según Pardo, en el proceso mismo que el arte moderno ha puesto en marcha. A saber, el arte moderno es arte de y para individuos: ya no existe una comunidad, una nación, una tierra cuya verdad se exprese a través de las obras de arte. Siguiendo esta sugerencia heideggeriana, Pardo aplica a la cuestión del arte las categorías (o metáforas) de “trama” y “urdimbre”: con el advenimiento de la modernidad se da comienzo a una época en que la urdimbre (la infraestructura técnica que permite la vida de la especie) le va ganando progresivamente terreno a la “trama” (lo que da sentido a la existencia y permite “sobrevivir”, ya que se trata, de alguna manera, de vivir sí, pero para contarlo). Con la irrupción de la modernidad y la disolución de las comunidades vertebradas por valores culturales, el arte se repliega hacia la subjetividad, el gusto, la imaginación, el genio, etc... Es un arte hecho por y para individuos (cuyo producto ejemplar es, en este sentido, la novela) que ya no son pueblo, que ya ni siquiera son comunidad: individuos aislados a los que les corresponde una comunidad abstracta, tal y como había señalado Marx (una comunidad que – como en cambio vio Heidegger –, no ahonda sus raíces en la tierra).

Como efecto de la secularización (o, si queremos, del desvanecimiento en el aire de todo lo sólido y lo sagrado, según la conocida fórmula del *Manifiesto*) el arte no puede ser ya un “modo de acontecer de la verdad”; el objeto artístico (la “obra”) es extirpado de su trama cultural y orientada, progresivamente, hacia la exhibición de sí mismo, concebida como fuente de placer y dirigido a la sensibilidad: de lugar donde asoma la verdad, se convierte en objeto del gusto.

En este punto, según Pardo, las posiciones de Heidegger y de Ortega se acercan, de alguna manera, pese a las aparentes divergencias⁴⁹⁹: en ambas, se trata de recuperar una concepción del arte que, a raíz de las transformaciones modernas parece algo pasado o, en el caso de Ortega, un camino que se ha interrumpido debido a la cesura del arte “popular” decimonónico. Por estas mismas razones, «el ensayo de Heidegger sintoniza plenamente, a pesar de lo tradicional o clásico de sus ejemplos, con lo que hemos llamado abusivamente “el espíritu de las vanguardias”»⁵⁰⁰. Este espíritu consistía en ir al asalto del sistema burgués de las artes para destruirlo, en dismantelar y barrer esa sensibilidad burguesa, su concepto de gusto, sus venerados edificios de las “bellas artes”

⁴⁹⁹ Véase *supra*, p. 228, nota n. 467.

⁵⁰⁰ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», en J. Luis Pardo [et al.] y José Luis Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte?*, cit., p. 22.

para dar pie a un nuevo arte. Las consignas marinettianas “*Uccidiamo il chiaro di luna!*”⁵⁰¹ y “*Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie...*”⁵⁰², un ejemplo entre los muchos que podríamos aducir, significan precisamente la aniquilación del subjetivismo burgués, el subjetivismo de los sin patria ni comunidad. Esta obra de destrucción es, para Pardo, la “precondición para el nacimiento (o la recuperación) de lo que auténticamente cabría considerar como arte”⁵⁰³: el espíritu mismo de la “vanguardia”, el que está encerrado en el significado del propio término, conlleva un ideal elitista o aristocrático que entronca con “el ideal de una conexión entre esta nobleza pre- o post-burguesa y unas masas populares no convertidas aún (o ya) en público, en proletariado, ciudadanos o sociedad (civil): un *pueblo*”⁵⁰⁴.

Ahora bien, este ideal elitista que patente en la propia metáfora subyacente al término “vanguardia” aparece, según Calinescu, ya en Stendhal, quien había dado la siguiente definición del romanticismo como una de las expresiones de la modernidad⁵⁰⁵: “es el arte de presentarle a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de ofrecerles el mayor placer posible”⁵⁰⁶; y, sin embargo, el artista de sensibilidad romántica a menudo se encuentra en una relación conflictiva con su propia época, que no se encuentra preparada para apreciar lo que necesita; así, la contemporaneidad del romántico implica la paradoja de una tensión hacia el futuro, un futuro que se pugna por traer a la época presente, a la que debería pertenecer pero donde no siempre encuentra acogida. Por ello, subraya Calinescu, Stendhal “habla del escritor como un luchador, en vez de alguien que se dedica a agradar a los demás”⁵⁰⁷ y cita, al respecto, la siguiente frase del romántico francés: “Se necesita valor para ser romántico... un escritor necesita tanto valor como un soldado (*guerrier*)”⁵⁰⁸. La pugna del romántico, en opinión

⁵⁰¹ Este conocido manifiesto futurista es tenido por ser el segundo aparecido, pero es, en realidad, el tercero. El segundo había sido la proclama de carácter político titulado *Agli elettori futuristi* (1909). La confusión, se debe al propio Marinetti y es debido, tal vez, al muy escaso éxito del mencionado manifiesto político. Así, el propio Marinetti publica, en el mes de julio de 1909, este texto (en doble versión, italiana y francesa) bajo el larguísimo título de «La rassegna internazionale Poesia pubblica questo proclama di guerra, come risposta agli insulti di cui la vecchia Europa ha gratificato il Futurismo trionfante», *Poesia*, Milán, 1909. Posteriormente, en el mes de agosto de 1909, *Uccidiamo il chiaro di luna* (que había sido redactado en el abril de 1909) como prefacio a la obra de P. Buzzi, *Areoplani*, Edizioni di “Poesia”, Milán, 1909, bajo el título de «II Proclama Futurista di F. T. Marinetti». La primera vez que el texto aparece con el título con el que se le identifica comúnmente, fue en lengua francesa: «Tuons le claire de lune!», *Poesia*, año V, N. 7-8-9, Agosto/Septiembre/Octubre, Milán, 1909 (pp. 1-9).

⁵⁰² Véase F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo** (1909), publicado integralmente en M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Feltrinelli, Milán, 2003 (1ª edición: 1959), pp. 372-378. [la edición española correspondiente es: M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979.].

*Como es sabido, el *Manifiesto del futurismo* se hizo público primero en francés, en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 y fue posteriormente publicado en italiano, donde apareció en la revista milanesa *Poesia*, nn. 1-2.

⁵⁰³ J. Luis Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 22.

⁵⁰⁴ *Idem.*

⁵⁰⁵ Sin embargo, como hace notar el historiador Eric Hobsbawm, el concepto de vanguardia empezó a usarse algo más tarde, hacia 1880. Cfr. E. J. Hobsbawm, «Arte y Revolución», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit. (pp. 215-219), p. 215.

⁵⁰⁶ Citado en M. Calinescu, ob. cit., p. 53.

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ *Idem.*

de Stendhal, debe consistir en liberar a sus contemporáneos de las inhibiciones que frenan su imaginación, que es lo que podría depararles todos los placeres estéticos que necesitan y que no se atreven a aceptar, paralizados por el peso de la autoridad de los cánones artísticos pasados y por el hábito, primer enemigo de la libertad imaginativa, tanto del artista como de su público. Lo que aquí interesa realmente para la argumentación que venimos desarrollando es que ya antes de la llamada época de vanguardias, el arte moderno se encuentra dentro de un nuevo concepto de temporalidad, siempre en una tensión hacia el futuro y con relaciones a menudo conflictivas con un presente que parece anquilosado en formas ya caducas. La audacia *guerrera* del artista romántico señalada por Stendhal consiste precisamente en desafiar los gustos de un público que arroja a los grandes de la tradición artística por una suerte de temor reverencial y por la acción del hábito⁵⁰⁹. La modernidad ha llegado para barrer todas las tradiciones enmohecidas, todo hábito, y el artista, como vanguardia de este espíritu, ha de luchar por traer este futuro que movilice el presente, con la idea de que el pueblo habrá de seguirle, más tarde, por la línea trazada.

El planteamiento de Ortega entronca con esta línea, aunque con notables diferencias. El arte de vanguardia representa el nuevo arte que no será ya burgués, pero el arte nuevo que la vanguardia anuncia ya no puede (ni *quiere*) contar con que el pueblo (las masas) lo seguirá. Muy por el contrario, el anuncio de una nueva época que el arte joven encierra producirá precisamente una nueva división entre élite y masa. Además, si en Stendhal el arte del artista *guerrier* traerá nuevas formas de goce estético allá donde las obras canónicas habrían de producir solo bostezos en el público de la época, el goce apropiado para el arte de vanguardias del que se ocupa Ortega será un goce eminentemente intelectual. El público disfruta del arte tradicional no tanto por temor reverencial, ni sólo por el hábito (éstas son condiciones que pueden superarse –como creía Stendhal–), sino porque lo entiende con la misma espontaneidad con que entiende las demás “cosas” del mundo y disfruta de ello. Es un entendimiento que no requiere esfuerzo, por lo tanto, y pasa inadvertido, y, por ello, como pone de relieve Pardo, las expresiones artísticas tradicionales «sugieren la –falsa– impresión de un “goce inmediato” que no precisa el auxilio del entendimiento... ocultan el hecho de que el “goce estético” es siempre un goce intelectual, un

⁵⁰⁹ Ortega señala explícitamente esta condición a la que el arte romántico tuvo que enfrentarse, que es muy diferente a las circunstancias producidas por la irrupción del arte nuevo: «El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del “antiguo régimen” poético» (J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 49). Las diferencias con el planteamiento de Stendhal son evidentes: en Ortega es una minoría la que se oponía al incipiente romanticismo, que era arte popular, en nombre de las formas consabidas. En Stendhal, al ser el artista romántico el nuncio de un arte nuevo en tensión con su época y su público, es este último al que hay que “seducir” para que abandone las formas acostumbradas. Sin embargo, queda aquí patente el reconocimiento del carácter innovador del romanticismo por parte de Ortega. No fue, como es sabido, una innovación que encontró la bienvenida del filósofo español.

placer superior a la fruición vulgar y corriente»⁵¹⁰: este ha sido el fraude del arte moderno, la anomalía “monstruosa” representada especialmente por los “excesos” del arte decimonónico. Sin embargo, el arte nuevo, en la visión de Ortega, no liberará a las masas de los prejuicios estéticos que les impiden el auténtico goce del arte (que es, recordémoslo, un goce intelectual y no “sentimental”), sino que, por el contrario, liberará el arte de la tiranía de (gustarle a) las masas. Como se recordará, para Ortega, la corrupción esencial del arte moderno estaba estrechamente ligada con una época en que, en obediencia a una mala entendida democratización, se había producido un duradero «halago omnímodo a la masa y apoteosis del “pueblo”»⁵¹¹, por lo que la “masa” se tenía a sí misma por destinataria privilegiada, entre otras cosas –si hemos de comprender cabalmente el sentido del término «omnímodo»– del arte.

La vanguardia observada por Ortega es elitista en su esencia, como históricamente han sido las vanguardias y como delata el sentido mismo del término, pero, contrariamente a los programas explícitos o implícitos de mucha parte de la vanguardia artística y política, que abrigaban, de manera algo paradójica, la intención de lograr objetivos anti-elitistas, el arte nuevo orteguiano es elitista también en su finalidad: provocará, por su propio carácter intelectual, una escisión entre una selecta minoría de “hombres artistas” (productores de obras tanto como público, porque el “artista” es aquel que está dotado del don intelectual de penetrar el “secreto” del auténtico arte), por un lado, y las masas por otro: “no es un arte para los hombres en general –afirma Ortega–, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que, evidentemente, son distintos”⁵¹². He ahí la diferencia entre las vanguardias históricas y la tarea que Ortega les atribuye: las primeras son elitistas y, por este mismo carácter, están emparentadas con rasgos aristocráticos, pero se comprometen a menudo con proyectos antielitistas; en el segundo caso las vanguardias, los jóvenes artistas, desempeñan un papel no tangencial, sino eminentemente (y plenamente) aristocrático. En Ortega, el arte se salva de las masas y de la perjudicial pretensión de complacerlas precisamente volviendo a su carácter eminentemente intelectual, frente al cual, el «gocce de la belleza» es un elemento secundario. Si el arte de la centuria anterior a Ortega se había caracterizado por la obviedad, la trivialidad, y la asequibilidad (ese acceso “inmediato” a la obra que tanta confusión había creado en torno al real concepto de «gocce estético»), el arte nuevo se caracteriza por requerir un acceso de carácter intelectual.

⁵¹⁰ J. Luis Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 24.

⁵¹¹ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 50.

⁵¹² *Ibidem*, p. 52.

Ahora bien, en *La deshumanización del arte*, Ortega había hablado del arte nuevo –la poesía, en este caso– como del “álgebra superior de las metáforas”⁵¹³: el arte es otra cosa que la mera continuación de las vivencias humanas que proporciona el arte “realista”. Se trata de penetrar en una dimensión distinta, irreal, donde el arte nuevo no tiene sombras del pasado, como corresponde al cuerpo sin sombra bajo la luz del mediodía. De esto se trata, para Ortega: de claridad intelectual, lo que es todo menos un estado que se pueda conseguir fácilmente. Contrariamente al arte del siglo XIX, “uno de los más fáciles de todos los tiempos”, la auténtica belleza es exigente, y tiene un cariz marcadamente intelectual, es cosa de entendimiento, más que de forma, color, superficie, contenido y sentimientos. Así, uno de los ensayos redactados un año después de *La deshumanización del arte* se titula precisamente «La verdad no es sencilla»⁵¹⁴, y en él volvemos a toparnos, con más énfasis aún, con la metáfora matemática que vimos arriba, ahora expuesta de forma explícita: “es, pues, un error considerar la facilidad como un atributo del arte egregio: es tan falso como el viejo lema *simplex sigillum veri*, la verdad es sencilla. Precisamente las verdades más ejemplares que son las de la matemática superior son de atroz complicación”⁵¹⁵.

Ahora bien, esta dificultad esencial del arte, este muro que levanta entre sí y la comprensión del público es, para Ortega, un elemento de todo arte auténtico, incluso el de las épocas pasadas, salvo el de la centuria anterior, que con sus lisonjas al público hizo que se olvidara, a raíz de los malos hábitos adquiridos, que la verdad del arte ha consistido siempre en exigir “sacrificios, esfuerzos y humildad a quien ha querido gozarlo”⁵¹⁶:

¿Por ventura ocurre que al pasar veloces tangenteando un lienzo pintado brinque sobre nosotros y nos entregue su secreto? Hay, sin duda, cuadros con los cuales esto acontece, pero nadie verá en ello un síntoma forzoso de perfección. Otros cuadros del pasado nos exigen algo más: para complacernos en ellos necesitamos mirarlos despacio, verlos muy bien... Existe, pues, un más y un menos de facilidad en la comprensión de una obra... y esta facilidad depende unas veces del cuadro pero otras de nosotros: no nos hallábamos en estado de gracia para recibir la gracia de la obra, o no hemos puesto el *esfuerzo necesario*⁵¹⁷.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 73.

⁵¹⁴ Manuscrito elaborado para ser leído en el acto de clausura de la Exposición de Artistas Catalanes que tuvo lugar en Madrid el 31 de enero de 1926, publicado póstumo en el mayo de 1976 por *Revista de Occidente* (J. Ortega y Gasset, «La verdad no es sencilla», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., pp. 214-222).

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 217.

⁵¹⁶ *Idem*.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 216 (*cursiva nuestra*).

Encontramos aquí, a nuestro parecer, un punto de vista por ciertos aspectos análogo al que Gadamer desarrollará, cincuenta años más tarde, en su obra *La actualidad de lo bello*⁵¹⁸. Ahí, el filósofo alemán nos explica que siempre la obra de arte, de alguna manera, nos interroga, exige de nosotros una actividad y una “participación”, eso es, un esfuerzo. La mirada del observador tiene que analizar y sintetizar lo que ve, los diferentes planos, y en este disfrute de la obra intervienen consideraciones de índole distinta, como la conciencia del pasado, etc. La obra de arte es, para Gadamer, constitutivamente no cerrada, y esa apertura suya es lo que precisamente consigue posibilitar aquel diálogo con el observador que constituye, al fin y al cabo, la relación estética. Ahora bien, para Gadamer, ciertamente el arte moderno, el de vanguardias, intensifica enormemente estos aspectos al exigir *programáticamente* la involucración activa del observador y al elevar notablemente el nivel de esfuerzo requerido. Ha de notarse, sin embargo, como Gadamer también, a la par de Ortega, estaba motivado por la voluntad de llegar a una comprensión de ese interrogante que el arte nuevo representa para el pensamiento, y que, como el español, intenta tender un puente entre el arte contemporáneo y el anterior (sin por ello pasar por alto las peculiaridades propias del arte nuevo) que consiste en ver el arte como un lugar de manifestación de la verdad.

Por supuesto, también las diferencias entre los planteamientos de Ortega y Gadamer son notables. El ensayo de este último, escrito medio siglo más tarde que el de Ortega, goza de la perspectiva aventajada de quien ha asistido al desarrollo de las vanguardias y de las llamadas post-vanguardias, así como tiene una conciencia muy clara del fenómeno de la difusa estetización de la vida cotidiana que, en el ensayo de Ortega, por razones obvias no asoma siquiera. Sin embargo, consideramos que la relación ambos planteamientos existe, en un nivel general. Desde puntos de vista distintos, comparten la misma preocupación por intentar encuadrar el arte contemporáneo dentro de categorías explicativas que no son incompatibles: Gadamer lo entronca con el giro hacia la sensibilidad subjetiva y la pérdida de correlato objetivo del arte que empieza con la disolución de la antigüedad. La disolución del antiguo sentido de la comunidad (en un sentido muy próximo al que señalara su maestro Heidegger) representa un momento de crisis que marca el nacimiento del arte moderno:

En el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia de que toda comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente... no está ya en una comunidad, sino que se crea su propia comunidad con todo el pluralismo que corresponde a la situación y con todas las exageradas expectativas que necesariamente cuando se tienen que combinar la admisión del

⁵¹⁸ H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit.

pluralismo con la pretensión de que la forma y el mensaje de la creación propia son los únicos verdaderos⁵¹⁹.

Ahora bien, la diferencia entre Gadamer y Ortega estriba en la periodización: a saber, para el primero, no hay ninguna especial cesura dentro de la modernidad, sino el desarrollo, hasta las consecuencias más extremas, de una lógica que estaba ya presente en el comienzo del arte moderno. Para el segundo, en cambio, sí hay una cesura representada por el arte decimonónico, pero igualmente se observa el intento de entroncar el arte nuevo con la “esencia” de todo arte. El porqué el arte nuevo tiende a la deshumanización sería una respuesta, por oposición, a los excesos de un arte “humano, demasiado humano” como el del siglo XIX. Aun discrepando en la periodización, sin embargo, coinciden en el diagnóstico: “desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte, comenzó la gran revolución artística, que ha ido acentuándose en la modernidad hasta que *el arte se ha liberado de todos los temas de la tradición figurativa y de toda inteligibilidad de la proposición*”⁵²⁰, afirma Gadamer, casi con las mismas palabras con las que Ortega había dado la bienvenida, en 1925, al nuevo estilo de los artistas jóvenes.

En el hecho de que, como sostiene Ortega, el arte nuevo se dirige a una minoría selecta, compuesta por hombres-artistas capaces de entenderlo, según Pardo, se abre la vía para “pensar que quizás una de las intenciones de este tipo de arte es renunciar a las consideraciones acerca de la belleza...en beneficio de consideraciones únicamente intelectuales”⁵²¹: esto correspondería a las tendencias, manifestadas por algunos movimientos de vanguardia a querer reducir el arte a una cuestión de conceptos o a planteamientos teóricos, y traza una directriz a través de la cual es posible seguir, interpretativamente, el camino que va del arte figurativo al abstracto y conceptual. Pero llevando a sus extremas consecuencias estos supuestos, no solo ocurre que el gusto se convierte en una cuestión de rango secundario, sino que es suplantado, junto al propio concepto de bellas artes –por lo menos en la medida en que apelan a la sensibilidad y a la imaginación–, por cuestiones inherentes la verdad y la falsedad.

Para Ortega, el disfrute del arte es cuestión de intelección y de conocimiento; al acercarnos al cuadro debemos tener en cuenta que ante nuestros ojos no se erige solo tal cuadro, sino que quedan ocultos, tras él, “ciertos supuestos, propósitos, preferencias y convenciones que, por lo mismo, quedan fuera de él como el bastidor, el marco y el lienzo mismo”⁵²²; por esta razón, la

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 60 (*cursiva nuestra*).

⁵²¹ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 25.

⁵²² J. Ortega y Gasset, «La verdad no es sencilla», cit., p. 219.

mirada del espectador debe estar preparada por un saber estético que, según la definición de Pardo, «sería algo así como una “historiología del arte”»⁵²³.

Sin embargo, si la cuestión estética ha pasado de estar centrada en un “placer intelectual” en lugar de un placer que apela al gusto, a la sensibilidad, a la imaginación, toda la cuestión del arte ha sido transformada. El arte ya no es cuestión de belleza, ni de goce subjetivo, como nos han enseñado, pagando por ello tal vez las consecuencias, las vanguardias.

En el «Apéndice» al ensayo «Sobre el punto de vista en las artes», Ortega afirma lo siguiente:

La estética y su derivación, la ciencia del arte no son belleza...son pura ciencia, reflexiva anatomía, meditación analítica...se trata de una de las ciencias que requieren más difícil técnica estrictamente filosófica, psicológica y hasta fisiológica. La experiencia artística de nuestro tiempo es tan nutrida, somos tan ricos herederos de largo pasado artístico que la reflexión sobre los estilos, *su estudio anatómico empieza a proporcionarnos un placer peculiar, muy característico de nuestra época*. Es ciertamente un *placer intelectual*, ideológico, pero que viene a duplicar el que la obra de arte nos produce en su contemplación inmediata⁵²⁴.

Aquí nos encontramos ante un punto central, por lo menos desde la óptica a partir de la cual queremos afrontar la cuestión en este estudio. A saber, ¿cómo encuadrar un arte que ya, programáticamente, no ha de brindarnos placer? En el modernismo, que produce un arte que rechaza la fruición y la estética, como atestigua el párrafo que acabamos de citar, el placer que se recaba es un placer de carácter intelectual; de ahí que la nueva obra de arte sea elitista en su esencia, ya que se dirige a una minoría selecta que tiene las “herramientas” culturales e intelectuales que le permiten entenderla y disfrutarla como algo significativo.

La referencia de Ortega a la “reflexión sobre los estilos”, el “estudio anatómico”, el necesario conocimiento del “rico pasado artístico” del que somos herederos es sobremanera reveladora. Ese público de elegidos por el nuevo arte (ya que el arte, desde la modernidad, debe buscarse su propio público, y el de vanguardias aún más si cabe), esa élite intelectual, en fin, no es una generación “biológicamente” distinta de los demás hombres (como ciertos tonos de Ortega parecen sugerir). Se trata, si restablecemos los lazos necesarios con las determinaciones sociales, una minoría selectamente cultivada.

⁵²³ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 27.

⁵²⁴ J. Ortega y Gasset, «Apéndice» a «Sobre el punto de vista en las artes», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 206-207.

Antes de las innovaciones artísticas contemporáneas había una más amplia posibilidad de reconocer algo en la obra, ya que esta guardaba una más estrecha solidaridad con las formas “humanas”. Y, sin embargo, incluso allí obraba un criterio selectivo. Tradicionalmente la imagen icónica ha sido más directamente inteligible que otros lenguajes simbólicos (piénsese en el acceso a la escritura) menos anclados a la realidad material. Hay que admitir, no obstante, que incluso frente al arte tradicional, ese arte “inteligible” y reconocible, había necesariamente muy distintos niveles en cuanto a la capacidad de “acceso” a (y de disfrute de) esas obras. Walter Benjamin, en su célebre *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, ha puesto en escena la dialéctica entre los dos polos propios del arte: la dimensión cultural y su visibilidad. Se trata de dos polos opuestos y contradictorios entre sí. Vinculada con la utilización cultural del arte encontramos una compleja maraña de prescripciones para (y, sobre todo, restricciones a) la exhibición. Por otro lado, el progresivo proceso moderno de sustracción del arte al ámbito del culto produce una acentuación creciente de su *potencial visibilidad o exponibilidad* ⁵²⁵.

Sin embargo, creemos que no es oportuno considerar sin más la creciente “visibilidad” de la obra de arte como una completa “apertura” a la fruición. Las restricciones conexas al culto implicaban, necesariamente, y a la inversa, momentos de visibilidad, en ocasiones, como hemos visto, limitadas exclusivamente al nivel de los sacerdotes, así como otros momentos en que, como en el caso de funerales públicos u otros acontecimientos, eran concedidas a la admiración de un “público” más amplio. Es evidente que esa función de culto podía tener lugar y ser eficaz en la medida en que una comunidad compartiera el código propio de la cultura en que la obra se encontraba inscrita y sería el mayor o menor dominio de tal código lo que determinaba, finalmente, el grado de mayor o menor acceso a la obra y a sus funciones. Dicho de otra forma, las pinturas rupestres de las poblaciones primitivas, aunque, como nos dice Benjamin, estaban concebidas para que las vieran los dioses más que otros hombres, eran interpretadas por los congéneres de aquellos proto-artistas precisamente dentro del (y gracias al) código cultural compartido que les permitía comprender la función mágica de las mismas. Asimismo, cuando el arte se desvincula de su directa filiación con el ámbito del culto, se encuentra inscrita, progresivamente, en un dispositivo secularizado igualmente dependiente del dominio compartido del código subyacente: la cultura y, para ser más precisos, esa cultura selecta que se dio en llamar alta cultura. La obra puede moverse y desplazarse de un lugar a otro, pero acaba instalada en el palacio señorial, en la colección privada o, más adelante, en el nuevo templo laico denominado museo: como hemos visto a lo largo del capítulo primero de este trabajo, ha sido imponente el esfuerzo para “educar” al gusto y a la contemplación que se consideraban adecuados a estos nuevos lugares del arte. Paralelamente,

⁵²⁵ Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 24.

denodada y poderosa ha sido la labor dirigida a desterrar del ámbito de lo “legítimo” o, si queremos, de lo que se tenía por decoro o civilidad, aquellas actitudes y comportamientos que mal se compatibilizaban con el sentido que quiso darse al modelo de fruición estética fundado en la contemplación distanciada.

El arte del pasado y el decimonónico tampoco dejaban de ser artes hechas por y para una minoría, tanto que la educación en las artes se convierte en uno de los ejes de la “formación del burgués” [*Bildungsbürgertum*]. Lo que ocurre es que el siglo XIX experimenta el crecimiento de la base de los burgueses “cultivados” con una intensidad creciente: acceso a la educación superior, universidad y, para las nuevas generaciones, incluso cambios en las elecciones profesionales: docencia, estudios artísticos, labor cultural (marchantes, editores, curadores de exposiciones, etc.)⁵²⁶, de ahí que Ortega tuviese la oportunidad en calificarlo de arte esencialmente plebeyo, un adjetivo que va entendido como opuesto a aristocrático y no era otra cosa que una manera de (des)calificar el carácter eminentemente burgués del siglo XIX⁵²⁷. Por lo tanto, si esta necesidad de entendimiento frente al arte no es ajena al arte del pasado, en rigor allí no sólo hay «goce inmediato» y, por ende, se le puede aplicar perfectamente esa fórmula del texto introductorio al ensayo *Sobre el punto de vista en las artes* que hemos citado arriba: se trata, también en ese caso, de un *placer intelectual e ideológico*, que *duplica* el goce que la obra nos brinda en su contemplación.

Queda por esclarecer, entonces, si esta fórmula puede, en rigor, aplicarse al arte contemporáneo, ese arte incomprensible para la mayoría, ya que “su música no se puede cantar ni bailar... sus libros o películas no se pueden ver ni leer como capítulos de una misma historia cuya narración progresa en el tiempo desde el planteamiento hasta el desenlace, que sus cuadros y

⁵²⁶ Hobsbawm sostiene que el “consumo” de cultura e incluso la familiaridad con el arte están más difundidos en el período que abarca el último tercio del siglo XIX, hasta 1914. Pasado, para la burguesía, el primer período caracterizado por la generación de los acumuladores de riqueza, se registra un creciente acceso a los niveles de enseñanza superior, que empezaron a afectar también, con un crecimiento especialmente veloz e intenso, a las mujeres, a medida que se acercaba el nuevo siglo y durante la primera década del mismo. «En este período –afirma Hobsbawm– muchos más hijos de la burguesía elegían (y tenían la posibilidad de) dedicar sus vidas a empresas culturales; eran mucho más numerosos los padres o parientes que los apoyaban en esa elección; y el desarrollo de la sociedad capitalista lo posibilitaba cada vez más. [...] En lo que tal vez cabría denominar la “región cultivada” de Europa, hallamos incluso a hombres empresarios que se retiran de sus negocios para dedicarse a la cultura: por ejemplo, Oskar Reinhardt, de la ciudad de Winterthur. Su caso fuera tal vez excepcional; pero no lo era que hubiera hombres de negocios que deseaban que sus hijos adquiriesen el reconocimiento y la condición social que se derivaba, precisamente, de una vida identificada con algo que por definición no era negocio» (E. J. Hobsbawm, «Cultura y “género” en la sociedad burguesa europea, 1870-1914», en E. J. Hobsbawm, *Un siglo de rupturas...*, cit., pp. 112-113).

⁵²⁷ Nos parece que debe leerse precisamente en ese sentido lo que escribe Ortega en las páginas iniciales de su ensayo, dirigidas a describir ese fenómeno de la impopularidad del arte nuevo: “El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo... El arte joven, con solo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza *pura*” (J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 50).

esculturas no se pueden contemplar, que sus edificios no se pueden habitar”⁵²⁸. En el caso de un arte contemporáneo tan desprovisto de cualidades “estéticas”, el placer intelectual al que hacía referencia Ortega ¿de qué manera debería *duplicar* el placer que deriva de la contemplación inmediata de la obra, cuando la obra contemporánea rechaza sistemáticamente el ofrecimiento de ese placer? De dónde puede recabarse ese placer de la contemplación de la obra de vanguardia, que el placer intelectual subrayado por Ortega aumentaría en tanto factor multiplicador, no se sabe, porque no aparece por ningún lado por más que se busque: en el límite, desaparece hasta el soporte físico (la obra misma) en que tal placer pueda asirse; la fragmentación de la obra cubista ataca la visión central y fragmenta la figura en aristas desgajadas que no permiten contemplar la obra *uno intuitu*: ni placer, ni contemplación entonces, llevando al extremo la lógica de las vanguardias. En su lugar, el *shock*, la provocación, el guiño blasfemo, la desmaterialización de la obra, el evento efímero. No hay multiplicación del placer porque no hay nada que multiplicar. Entonces, en este caso, la fórmula de Ortega cojea, y el placer intelectual no es un aliado del goce inmediato de la contemplación (la última sombra del parentesco con lo bello, que desaparece como el aura de Benjamin), sino el sustituto, o subrogado, del placer contemplativo que el artista nuevo y sus obras pretenden precisamente aniquilar.

Ahora bien, dejando de lado, por el momento, las implicaciones que el aspecto del goce apropiado al arte nuevo señalado por Ortega –es decir su carácter “intelectual”–, a lo que volveremos más adelante para tratar las diferencias y las posibles conexiones entre el goce del arte elevado y el de los productos de la cultura de masas, cabe señalar, a modo de cierre de este apartado, algunas cuestiones.

Coincidimos con la opinión de Pardo de que Ortega no consigue dar suficientes razones por las cuales se produce este cambio radical de sensibilidad en el arte, al que corresponde una general sensación de “agotamiento” de la sociedad occidental, precisamente entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Ortega, como es sabido, plantea la *deshumanización* como un síntoma de la superación del arte burgués, en un momento en que se anuncian también nuevos profundos cambios en la sociedad, de los que las transformaciones en el campo del arte y la aparición del arte joven serían como la pre-configuración y una suerte de indicador extremadamente sensible. En efecto, el diagnóstico de Ortega toca un punto esencial, a saber: la crisis del arte y de la cultura general están relacionadas con la entrada de las masas en la escena. Pardo reconstruye, en su análisis (muy próximo, por cierto, a los caracteres de disolución y transformación imparable de los valores que Marx había señalado), la trayectoria que, desde los comienzos de la época

⁵²⁸ J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 43.

capitalista, conduce primero a la disolución de los vínculos comunitarios y la disgregación de la trama cultural, para llegar a una época de los individuos, ligados por los vínculos sociales abstractos, y, finalmente, en una transformación radical que se produce precisamente entre las postrimerías del XIX y el alba del XX, alcanza la superación de esta misma era por el advenimiento de las masas, lo que

deja sin sustento las formas estéticas fraguadas en la modernidad y genera de nuevo la misma acusación contra el arte moderno: ya no conecta con las hondas raíces que cada cultura hunde en su tierra (su naturaleza) ni siquiera con la necesidad que el individuo moderno tiene que orientarse en su experiencia modificada por las nuevas condiciones históricas⁵²⁹.

Sin embargo, el pronóstico orteguiano no coincide con los supuestos esenciales de su diagnóstico: el arte deshumanizado no anuncia el fin del arte burgués, ni la emergencia de la “alegría de la raza española”, sino que debería ser analizado como un desarrollo de los supuestos mismos de la época burguesa, según la trayectoria que acabamos de mencionar resumidamente. Ahí se encuentra la razón del “fracaso de las vanguardias”: lejos de producir un nuevo arte para minorías selectas, de una nueva y clara distinción entre un arte elevado y señero y la galaxia esencialmente trivial y plebeya de la cultura de masas, como pregonaba Ortega, consistieron en una anticipación (en esto, por cierto, fieles al sentido del término “vanguardia”) de una nueva cultura de masas en que el componente tecnológico, como notó Benjamin, desempeñará un papel fundamental. Esto sí será una revolución en la sensibilidad general de suma relevancia; sin embargo, lejos de lo que Ortega auspiciaba, no iba en la dirección de establecer (o re-establecer) divisiones netas y claras entre el goce común y la actitud crítica (que Ortega denominaría “placer intelectual”), sino más bien en sentido contrario, es decir, hacia una debilitación y desvanecimiento de las fronteras y la confusión y solapamiento de estos dos elementos. Es más, el goce falsamente “estético” que Ortega le imputaba al arte decimonónico, no es suplantado ni aniquilado por el arte de vanguardias, sino que reaparece, con una magnitud y extensión con las que el arte romántico ni siquiera hubiese podido soñar, por otro lado: el del consumo de imágenes de la cultura de masas vehiculadas por los nuevos medios tecnológicos.

⁵²⁹ *Ibíd.*, p. 37. Véanse, sobre este aspecto, en general, las pp. 27-45.

3.3. Miseria y esplendor de la época de vanguardias

Las circunstancias que representan el caldo de cultivo en que se generan las vanguardias son indisociables de la difusión de los nuevos medios de producción y reproducción posibilitados por una tecnología en constante avance. Esto no solo porque la modernidad afianza un proceso que ya había sido analizado y descrito a lo largo del siglo XIX, es decir, la eliminación (tentativa y tendencial) de los antiguos vínculos y equilibrios entre ciudad y campo, que eran al fin los vínculos entre el hombre y la tierra, el hombre y su comunidad, con los ritmos y ciclos a los que debía ceñirse. La modernidad propia de la producción capitalista consiste, precisamente, en derribar estas barreras y es ya, por lo tanto, en su origen, un fenómeno eminentemente (y necesariamente) urbano. Si bien, como es sabido, los procesos de proto-acumulación capitalista se producen precisamente en el medio rural, con las *enclosures*, el modelo de producción industrial tiene su origen en la violación y transformación con fines productivos de los tiempos de descanso en los ciclos naturales a los que la actividad agrícola estaba sometida (que pasan por ello mismo, a ser considerados como “tiempos muertos”). Por esto, su punto de partida es (conceptualmente, si no históricamente) la fábrica como lugar que ha desarraigado el trabajo de estos ciclos naturales, y ha aislado a los trabajadores respecto a sus relaciones de comunidad. De hecho, los medios de producción industrial modernos solo en un segundo momento pasaron a ser utilizados en la agricultura. Su producto más característico es la metrópolis moderna, la *ville lumière* que altera el ciclo natural de luz y oscuridad, el bulevar donde cada uno, en su soledad, cruza, como un ser anónimo, el flujo de una muchedumbre igual de anónima que empieza a escenificar, de este modo, su propia existencia.

Sin embargo, los avances técnicos vinculados con el sistema de producción habrán de tener efectos sumamente relevantes en el campo de la cultura y las artes: no sólo permiten la formación de una “opinión pública”, cuya existencia sería imposible sin los medios de difusión de las noticias, sino que crean, de alguna manera, la nueva entidad de “público” y el concepto correspondiente. La posibilidad de reproducir mecánicamente las obras de arte no tiene como efecto sólo el de multiplicar enormemente la disponibilidad de “productos” artísticos para el goce de un número creciente de personas, con lo que la obra, como sostiene Benjamin, pierde su aura, es decir, ese halo vinculado al sentido de unicidad de la obra, el *aquí y ahora* de la misma: el sentido de la autenticidad que suplanta, en la modernidad, el aura sagrada de la época teocrática.

No se trata sólo de reproducir copias en un número tendencialmente ilimitado de una obra “tradicional”, sino, más bien, de aquellas técnicas que nacen ya como reproductibles, es decir, la

fotografía y el cine. La literatura había experimentado hacía ya quinientos años estas conmociones técnicas, y de ahí se había emprendido un proceso que la transformaría profundamente. Las posibilidades de prescindir de la lenta y costosa reproducción manual de los textos significaban ya, a nivel germinal, la posibilidad tendencialmente ilimitada por parte de una obra literaria de alcanzar un público anónimo e, incluso, universal, más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas, lo que, de paso, realzó enormemente la importancia de las traducciones, cuya relevancia se hizo creciente e hubiera sido impensable sin los nuevos medios de reproducción garantizados por la imprenta.

Y precisamente la fotografía y el cine introducirán aquellos cambios que por relevancia cuantitativa se transforman en cualitativos, y modificarán la “apercepción general”. Sin embargo, no se trata, para Benjamin, de que haya un salto o una cesura respecto a los procesos puestos en marcha por la sociedad y la cultura burguesa, sino que nos encontramos, más bien, ante un tal desarrollo de los mismos que el propio concepto de arte queda obsoleto y desplazado en la nueva época. Es desde esta óptica que podemos leer la afirmación siguiente: “*Ante la cámara, el actor es consciente de que, en última instancia, tiene que habérselas con el público: con el público de consumidores que forman el mercado. Ese mercado... es intangible, no puede representárselo*”⁵³⁰; se trata de la agudización de la sensación de extrañeza que el escritor o novelista moderno percibe necesariamente en relación con su público. Sin embargo, en el caso del escritor aún había un parcial “control” por parte del artista sobre su propia obra, aunque esta, una vez salida de sus manos se convertiría, en parte, en algo extraño y ya fuera de ese control, un producto arrojado a la venta para una muchedumbre anónima que compondría el potencial público lector, distanciado y separado del escritor a nivel espacial y cronológico. En el cine, en cambio, lo que ocurre ante las cámaras está fuera del alcance del control de los actores, quienes operan ante el objetivo de la cámara, sin rastro de unidad o totalidad de su actuación, ya que lo que luego verá el observador en la sala del cine será el resultado del montaje. Finalmente, si, en el caso de la literatura, el “público anónimo” era una muchedumbre de individuos aislados que entrarían en contacto con la obra cada uno por separado, en el cine, en cambio, esa muchedumbre no sólo es más amplia en razón de la difusión del medio, sino que da lugar a una fruición de la obra que se realiza en amplios grupos y simultáneamente. Se trata, pues, de medios expresivos en que la reproducción no es, como para la pintura o la literatura, un simple elemento multiplicador, sino que ya nacen *para* la reproducción;

⁵³⁰ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 35.

dicho de otro modo: la fotografía y el cinematógrafo encierran la reproducción como su propia condición inherente y necesaria⁵³¹.

Es más, tal y como dijimos anteriormente, el artista moderno ha de ir en busca de su propio público o sea ha de crearse su propia “comunidad”; este proceso se amplifica con los nuevos artes propios de la reproductibilidad técnica: “la reproducción técnica –anota Benjamin– puede poner la copia en situaciones a las que no podía llegar el original. Como fotografía o como grabación sonora, puede *salir al encuentro del receptor*. La catedral abandona su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio del aficionado de arte; el canto coral, ejecutado en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación”⁵³².

El impacto de los nuevos medios técnicos, en opinión de Benjamin, y más específicamente de los que posibilitan una reproducción *serial*, modifica las condiciones de la sensibilidad general y la percepción; sin embargo, no marcan, en línea teórica, una discontinuidad total con respecto a las características del arte burgués anterior; antes bien, marchan en la dirección de una intensificación de cambios ya puestos en marcha, que producen, sin embargo, un salto cualitativo por efecto de esta misma intensificación, es decir, que producen una fractura no tanto con respecto a su filiación con el arte burgués como, más bien, en el nivel de práctica. En primer lugar, como hemos visto, porque esta multiplicación masiva hace desvanecer el “aura” de unicidad de la obra de arte (y, con ella, su subrogado, la autenticidad⁵³³). Se trata de la rescisión de todo vínculo de la obra con su tradición, para adoptar la forma, abstracta (eso es, en primer lugar, en tanto que es abstraída precisamente de aquellos vínculos y conexiones), de la mercancía.

Ahora bien, los efectos de la crisis en el arte, y de la conmoción en la percepción de las imágenes que los nuevos medios propician, pueden ser leídos en una confrontación entre las aserciones de Benjamin y de Ortega⁵³⁴.

⁵³¹ Cfr. *ibídem*, p. 22 y especialmente, para el esclarecimiento de las razones económicas y productivas que convierten en necesaria la reproducción de las nuevas formas expresivas, debido a los prohibitivos costes de su realización, véase la nota n. 9 contenida en la misma página.

⁵³² *Ibídem*, p. 15 (*cursiva nuestra*).

⁵³³ En la nota 8 al apartado IV de su obra, Benjamin aclara: “A medida que la imagen cultural se seculariza, la noción de unicidad se torna más difusa y, en la visión del receptor, se va desplazando hacia la idea de unicidad empírica del creador o de su actividad creativa. Esta sustitución no llega a ser completa, por cuanto la noción de autenticidad siempre remite a algo más de la simple garantía de origen (buena prueba de ello es la actitud del coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que, con la posesión de la obra de arte, participa de su valor cultural). [...] Con la secularización del arte, la autenticidad va sustituyendo su valor cultural” (*Ibídem*, p. 21).

⁵³⁴ Ignoramos si Benjamin tuvo noticia de la publicación de Ortega; para investigar en este sentido, sería menester reconstruir, en primer lugar, la historia editorial de *La deshumanización del arte* y su recepción en el extranjero. En todo caso, sería una cuestión relevante para la historiografía filosófica: las consideraciones que desarrollaremos aquí, en cambio, se basan únicamente en la comparación de *La deshumanización del arte* y de *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* en lo referente a algunos aspectos conceptuales muy específicos.

En primer lugar, la destrucción del aura conlleva una forma de deshumanización. Benjamin había hablado del aura como de una suerte de halo mágico que envuelve tanto al objeto cultural y a la obra de arte como también a cualquier objeto “real” o “natural” cuando este es objeto de una atención perceptiva o, dicho de otro modo, cuando es objeto de una mirada estética (no utilitaria): al ser el aura “la aparición de una lejana unicidad”, es decir algo que, pese a la proximidad desde la que contemplamos el objeto en ella envuelto, apunta a una inaprensibilidad y a una distancia en definitiva insalvable entre el observador y el mismo (en lo que reside su misterio, su sorpresa y su fascinación), entonces, “contemplar en una tarde de verano el perfil de unas montañas o una rama que arroja su sombra, significa, para el que contempla, respirar el aura de esas montañas, de esa rama”⁵³⁵. Algo único se nos impone en estos casos, estrechamente vinculado con la concreta e irreplicable existencia de lo que atrae nuestra contemplación (que es, a la vez, la unicidad de ese momento de contemplación, que se realiza bajo determinadas circunstancias que afectan tanto al objeto como al receptor, y que son por ello mismo no replicables) y esta unicidad es lo que se “desvanece en el aire” por efecto de la reproducción. La reproductibilidad infinita de las nuevas formas expresivas es la antítesis de esa unicidad y de la carga emotiva que despierta: en la fotografía, el aumento del valor expositivo se realiza a expensas del valor cultural, de esa carga emotiva que encuentra en los rostros humanos retratados su último asidero⁵³⁶. Sin embargo, una vez que la lógica de la acentuación del valor expositivo y la relativa mengua del aura está puesta en marcha, queda solo un paso para llegar a la fotografía sin rostro humano, “vacía de hombres” como esos paisajes propios del arte nuevo que Ortega esbozara en su ensayo. La figura humana retractada en las fotos de los albores de aquella técnica cumpliría entonces aquella función de estimulación, concentración e intensificación de sentimientos propiamente humanos, que diría Ortega, es decir, coincidentes con los que se experimentan en la vida cotidiana. Pero esto pertenece a una fase en que la fotografía, que estaba dando sus primeros pasos, no se había “emancipado” todavía de la influencia de los criterios imperantes en el arte, y adoptaba técnicas que intentaban reproducir el trazo humano, la pincelada y el color propios de los lienzos⁵³⁷. Se trata de una fase

⁵³⁵ W. Benjamin, *ibídem*, p. 18.

⁵³⁶ “No es casual –anota Benjamin– la función central del retrato en los albores de la fotografía. En el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o difuntos, la imagen encuentra su último refugio. En la expresión fugaz de una cara, en las viejas fotografías, el aura da su último destello; de ahí, su incomparable belleza, su melancolía” (*Ibídem*, p. 26).

⁵³⁷ Para este aspecto, puede verse el capítulo de *La invención del arte* de Larry Shiner, titulado «La asimilación de la fotografía» (L. Shiner, *ob. cit.*, pp. 313-319); en éste se da cuenta del debate crítico que se originó a raíz de la difusión de la fotografía que, como cabía esperar, vio a los distintos participantes dividirse en torno a la cuestión central de si podía considerarse la fotografía como una de las bellas artes y al fotógrafo como artista. Asimismo, el autor pone de relieve acertadamente los intentos que, precisamente con el fin de legitimar la fotografía como arte, distintos fotógrafos pusieron en práctica a través de diversas técnicas de manipulación de los negativos y organización del decorado del estudio, a lo largo de todo el siglo XIX y cuyo ejemplo más logrado fue, para Shiner, hacia el final de ese siglo el *pictorialismo*, “con sus focos suaves e impresionistas y sus estilizadas poses” (*Ibídem*, p. 316). Para los desarrollos sucesivos, en la misma obra, pueden verse los capítulos titulados «El caso de la fotografía» y «El auge de la fotografía como arte». Véase *ibídem*, pp. 341-344 y 381-384, respectivamente. Sobre algunos relevantes aspectos de la conmoción que la fotografía provocó en la sociedad de la época y sus reverberaciones en el debate intelectual, además

que será pronto suplantada, a medida que la fotografía se afianza como medio; el efecto de esta legitimación es que “tan pronto desaparece el ser humano de las fotografías, el valor expositivo se impone sin remisión sobre el cultural”⁵³⁸.

Sin embargo, esta deshumanización, si seguimos el discurso de Benjamin, se produce en los nuevos medios expresivos, y no, como había afirmado Ortega en su análisis, en el nuevo “arte”. La diferencia entre los dos planteamientos, el de Ortega y de Benjamin, estriba precisamente en lo siguiente: para estas radicales transformaciones de la sensibilidad que se estaban produciendo tenían su centro en los nuevos medios de reproducción, estrechamente vinculados con la forma mercancía y con el apoderamiento por parte de las masas de sus productos. Dentro de esta visión, la actividad de las vanguardias artísticas había sido solo la de precursores de realizaciones que en realidad solo la fotografía y el cine conseguirían lograr. En cambio, Ortega seguía de alguna manera aferrado a la idea de que esas vanguardias estaban abocadas a obviar la masificación del gusto para el que ya el romanticismo había arado el terreno, y profundamente, dando lugar a una nueva y radical división de la que despuntaría una nueva élite.

La cuestión puede entenderse mejor si se tiene en cuenta la íntima relación que para Benjamin existe entre el arte de vanguardias y los nuevos medios de reproducción. De no ser así, podría argumentarse que esos nuevos medios cumplirían la misma función de difusión de un gusto plebeyo que Ortega señalara en el arte decimonónico (y, como es sabido, la nivelación y vulgarización del gusto serán el argumento estrella para la gran parte de las críticas a la industria cultural de masas). En efecto, estos nuevos medios, serían reconocibles por las masas porque las masas se convierten, de pronto, en espectadores y al mismo tiempo en protagonistas de los mismos: en ellos, se ven representadas y reflejadas. De ahí podríamos derivar aquella continuidad que Ortega aborrecía entre la vida y el “arte”⁵³⁹. Benjamin era consciente de la facilidad con que ese

del aspecto teórico representado por la disyuntiva entre *la fotografía como arte y el arte*, por un lado, y el *arte como fotografía*, por otro, véase W. Benjamin, *Breve historia de la fotografía* [1931], Casimiro, Madrid, 2011. El ensayo sobre la reproducción técnica del arte, cuatro años posterior a *Breve historia la fotografía*, recoge algunos puntos salientes de esta; en lo referente al debate decimonónico sobre la fotografía, dichos puntos se encuentran tratados en el capítulo VII. Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., pp. 27-30.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁵³⁹ Desde luego, contra esto se podría objetar que la masa, en cuanto tal, puede representarse (o verse a sí misma representada) *únicamente* a través de estos medios. Sin el cine y las posibilidades del objetivo de la cámara, la vista aérea, etc., jamás el hombre-masa podría ver representado su conjunto, la totalidad a la que pertenece (en el desfile, la concentración masiva, etc.), con lo que los nuevos medios representarían un salto entre la percepción “cotidiana” y la representación que ofrecen. Además, podría traerse a colación la reflexión de Benjamin sobre la específica modalidad de la actuación que el cine exige: “por primera vez —y esto debido a la naturaleza del cine— el hombre actúa, con todo su ser, pero renunciando a su aura. El aura está unida al *aquí y ahora*; no se puede reproducir... así el aura del actor se pierde, y así el del personaje que representa” (*Ibidem*, p. 32): si bien esta afirmación se refiere, en Benjamin, directamente a la comparación entre actuación teatral y actuación cinematográfica, vale, sin embargo, también para marcar la diferencia entre la vida “vívida” y la representación que de ella dan los nuevos medios. En la primera lo que nos rodea (objetos, personas, paisajes) está envuelto por el aura que desprende su presencia *única*, en el segundo caso, como vimos, el aura se esfuma y desaparece. Bien podría objetarse que la misma diferencia entre la

género de acusaciones se habrían producido: respecto a ello, cita como ejemplo la crítica radical de Georges Duhamel, que vierte precisamente en el tipo de interés que el cine suscita en las masas, en el que no podemos dejar de reconocer algunas de las descalificaciones con las que Ortega había procedido a desacreditar el “falso goce” del arte, por el que “en vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido solo la causa y el alcohol de su placer”⁵⁴⁰, un goce que se realiza fácilmente y sin esfuerzo, ya que el tipo de arte que lo suscita no requiere de ninguna manera que se dé el paso de la realidad vivida a otra dimensión específicamente artística que encierra, por lo tanto, un efecto de desrealización. He ahí lo que Benjamin recoge de Duhamel, para quien el cine es: “una diversión para parias, un pasatiempo para iletrados, para criaturas miserables, aturdidas por sus trajines y sus preocupaciones [...] *un espectáculo que no exige ningún esfuerzo*, que no reclama reflexión, que no suscita dudas, que no plantea con seriedad ninguna cuestión...”⁵⁴¹. Aquí está en juego el contraste distracción/recogimiento, asimilable a la otra disyuntiva que Ortega establecía entre “vivir las cosas o contemplarlas”⁵⁴². En el primer caso, estamos ante la diversión “barata” que el público busca para satisfacer y estimular sentimientos que reconoce perfectamente y ya le pertenecen, porque en nada se diferencian (si no tal vez, como vimos, por su concentración o intensidad) de los que experimenta comúnmente; en el segundo, el de la contemplación, vemos las cosas desde la distancia, ya que “cada una de las artes maneja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas”⁵⁴³. Ahora bien (dejando de lado el hecho de que Benjamin define el aura precisamente como un halo mágico que expresa una lejanía, y que Ortega parece aludir a ese carácter de magia en su referencia a la pantalla en que contemplamos el arte), cabe afirmar que esa lejanía de las imágenes del arte verdadero es, para Ortega, la medida de su distancia respecto a la proximidad que caracteriza nuestro trato con las cosas de la vida: es, en fin, una distancia con respecto a la realidad, porque el arte, como vimos, representa la posibilidad de dejar

experiencia común, la experiencia real, se advierte ante las tradicionales formas de representación artística: piénsese en un lienzo. Pero allí, el aura se mantiene gracias a la presencia única de la obra y lo que se encuentra retractado en ella mantiene esa aura ligada a una “presencia” única que la obra ofrece a nuestra mirada. La relación entre la representación y lo representado no es la que media entre la copia y el original, sino que la representación en el arte es, de alguna manera lo representado. Esto puede verse con mucha claridad en aquellas muestras de arte que estaban destinadas al culto: ellas “*presentificaban*”, más que “representar”, el objeto con el que estaban vinculadas; dicho de otro modo: lo representaban en el sentido que a este verbo se le otorga en ámbito legal propio del derecho canónico o público, como sugirió Gadamer, al explicar su vinculación entre el concepto de arte y el de símbolo. Cfr. H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit., p. 90. Lo mismo vale para el arte autónomo en que el aura sagrada es suplantada por su versión “laica” de halo de belleza y autenticidad, como señaló Benjamin.

⁵⁴⁰ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 69.

⁵⁴¹ Citado en W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 53 (*cursiva nuestra*). La obra de la que procede la cita es G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, Mercure de France, París, 1930, p. 53 [la edición castellana es la siguiente: G. Duhamel, *Escenas de vida futura*, Ediciones Literarias, Madrid, 1930].

⁵⁴² J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 70.

⁵⁴³ *Idem*.

emerger lejanas islas de irrealidad y, asimismo, entender el arte consiste, según la cita –implícita– de Goethe que se recoge en *La deshumanización del arte*, en “trasladarse a la tierra del poeta”.

Es en este punto donde los análisis de Ortega y Benjamin difieren radicalmente. A saber, si para el primero el arte nuevo del que las vanguardias eran portadoras mantiene una distancia que puede ser cubierta sólo por un grupo selecto de personas “artistas”, y el arte representa un aumento de la realidad precisamente por introducir en la realidad, a través de sus obras, nuevas dosis de irrealidad; para el segundo, en cambio, los nuevos medios de reproducción apuntan a la reducción máxima de la distancia, hasta tener una cualidad “táctil”. Junto al aura, estos aniquilan precisamente la posibilidad de recogimiento y contemplación, instaurando, en cambio, el nuevo régimen de la percepción distraída. La relación entre estos medios y las llamadas vanguardias históricas no es de contraste; no se trata aquí de reflejar las acostumbradas polarizaciones entre “alta cultura” y “cultura popular” (o de masas): junto con el valor cultural tienden a desaparecer precisamente las distinciones entre ambas y los artistas de vanguardia no han hecho más que intentar prefigurar estos cambios radicales.

“En manos de los dadaístas –afirma Benjamin–, la obra de arte, de atraer la mirada y seducir el oído, pasó a ser un proyectil. Golpeaba al espectador. Adquiría así una cualidad táctil, una corporeidad física, con la que pretendía atender a la demanda que ya despertaba el cine”⁵⁴⁴. Benjamin señaló cómo uno de los cometidos del arte es precisamente el de despertar nuevas exigencias que, sin embargo, no puede él mismo satisfacer en la actualidad: el arte, de alguna manera, vislumbra el futuro y muestra lo que consigue captar de él, pero no puede realizarlo. Serán los medios técnicos aún en desarrollo los que podrán proporcionar una acabada satisfacción de las exigencias que el arte solo puede estimular: ese proyectil disparado contra el público por los dadaístas es solo un atisbo que encontrará su forma acabada en la lluvia de imágenes que el cine proyecta *contra* el espectador.

Esta incapacidad del “arte” para estar a la altura de las nuevas dimensiones de la sensibilidad propiciada por los grandes avances técnicos es la raíz de su fracaso y el síntoma de que el arte está perdiendo su relevancia social, para Benjamin. De ello deriva la actitud, por parte del público, de rechazo hacia el arte de vanguardias que una década antes Ortega había captado perspicazmente. Como el filósofo español, también el pensador alemán subraya la actitud negativa del público hacia el nuevo arte; sin embargo, en este caso, la actitud crítica de la masa tiene su origen precisamente en las modificaciones de la sensibilidad introducidas por la difusión de los nuevos medios técnicos. La masa entiende el cine y disfruta de él porque ese nuevo medio propicia

⁵⁴⁴ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 51.

la generalización de las capacidades de evaluación experta; en cambio, ante un arte cuya relevancia social decae, como es el caso de la pintura, “se suele producir en el público una disociación entre la actitud crítica y el mero disfrute de la obra ... Se disfruta, sin criticar, de lo convencional; y se critica, con aversión, lo nuevo”⁵⁴⁵. Esto porque las condiciones de disfrute determinadas por los nuevos medios de reproducción ya no son las que eran aplicables al arte: aquí, había una relación esencialmente individual entre la obra y el espectador (y la pretensión de posibilitar un disfrute colectivo, como ocurre en el museo o la sala de exposiciones, nos advierte Benjamin, supone ya una primera crisis); en el caso de los nuevos medios, en cambio, cada reacción individual es consciente de su dimensión masiva; el disfrute colectivo y simultáneo de la obra hace que cada individuo tenga plena conciencia de que “al manifestarse, esas reacciones se cotejan mutuamente”⁵⁴⁶.

Tanto Ortega como Benjamin, finalmente, relacionan las nuevas formas artísticas con el deporte, con acentos distintos y, si cabe, conclusiones aún más divergentes. Ortega había relacionado el nuevo estilo con “el triunfo de los deportes y juegos”; con estos “hechos hermanos, de la misma oriundez”⁵⁴⁷, el nuevo arte compartía el jovial sentido de puerilidad, el afán de rejuvenecimiento que estaba a punto de producirse en el cuerpo marchito y agotado de la cultura occidental. La intrascendencia y comicidad esencial del nuevo arte, así como su ironía, eran precisamente el síntoma de esta exigencia de agilidad y afirmación de los valores de la juventud, además de un medio para llegar a ellos. Se trata de valores que ya han aparecido en la sociedad de la época, como atestigua el que se asistiera, por esos años, a la creciente “marea del deporte en las planas de los periódicos, haciendo naufragar casi todas las carabelas de la seriedad”⁵⁴⁸, como afirma Ortega, quien percibe la relación existente entre este nuevo espíritu de mocedad (que se expresa en el nuevo culto al cuerpo, frente al repliegue, cargado de gravedad y seriedad, en los valores del espíritu que simboliza la vejez y la decadencia) y el cinematógrafo “que es, por excelencia, arte corporal”⁵⁴⁹.

Lo que no percibe Ortega, sin embargo, es que en esta correspondencia entre el deporte y los nuevos medios está encerrada una consecuencia específica para el estatuto del observador, a saber, que, como señala Benjamin una década más tarde, “una característica propia del cine, como del deporte, es que los espectadores asisten al espectáculo como si fueran expertos”⁵⁵⁰. Es por esta

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁴⁶ *Idem*.

⁵⁴⁷ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 89.

⁵⁴⁸ *Idem*.

⁵⁴⁹ *Idem*.

⁵⁵⁰ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 36.

experiencia, que tiene como trasfondo en todo momento la dimensión de la masa, es decir el disfrute colectivo y simultáneo en que cada individuo contribuye como evaluador experto en una crítica colectiva: como señala Benjamin, la masa suele adoptar una actitud retrógrada ante el arte pictórico de vanguardia, mientras que “pasa a ser progresista, por ejemplo ante una película de Chaplin”⁵⁵¹. La decepción e irritación de las masas ante ese arte deriva del hecho de que el arte no puede mantener lo que promete: la realidad captada por la cámara, que desvela aspectos y detalles que la visión natural no puede percibir y por lo tanto revela otra realidad que es una realidad transfigurada respecto a la “natural”, es la que corresponde a la nueva sensibilidad: «despojada de los aparatos que la rodean y penetran, la realidad resultante es lo más artificial que cabe imaginar y lo que finalmente se ve es algo parecido a la ‘anhelada flor azul’ [de Novalis y el Romanticismo alemán] en los jardines de la tecnología»⁵⁵². Por lo tanto, ese sentido de artificialidad y de irrealidad que Ortega consideraba como propio del *arte artístico* puede ser conseguido plenamente, para Benjamin, solo por los nuevos medios de reproducción: “queda... claro – dictamina el pensador alemán– que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que habla a nuestros ojos”⁵⁵³.

Además, si el arte nuevo, con su comicidad e intrascendencia, como leemos en *La deshumanización del arte*, “ridiculiza el arte”⁵⁵⁴, podríamos decir que las nuevas formas expresivas a las que *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* da la bienvenida, superan el arte, lo transforman profundamente, y, más que ridiculizarlo, lo hacen prescindible, incluso en su vertiente provocadora representada por las vanguardias: las exigencias señaladas incluso por el arte de vanguardias habrán de verse satisfechas por otro camino, que ellas mismas no podrán recorrer. Fiel a su observación según la cual “la cantidad se convirtió en calidad”, Benjamin nos muestra cómo ese *proyectil* disparado por Dada contra el espectador y sus certezas burguesas se acelera de manera descomunal y se convierte en una poderosa explosión con el cine, que “gracias a la *dinamita de sus décimas de segundos* hizo estallar por los aires ese universo carcelario”⁵⁵⁵.

Por lo tanto, cabe afirmar que, pese a la presencia de algunas apreciaciones y hasta conclusiones que los ensayos de Ortega y de Benjamin comparten, el punto esencial en que difieren radicalmente es la apreciación del papel fundamental de los avances técnicos, lo que tal vez Ortega no se atreve o no quiere desarrollar y aceptar por completo. En efecto, estos avances tienen dos

⁵⁵¹ *Ibíd.*, p. 42.

⁵⁵² *Ibíd.*, p. 40.

⁵⁵³ *Ibíd.*, p. 47.

⁵⁵⁴ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 87.

⁵⁵⁵ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 47.

efectos primarios, a saber, modificar profundamente la percepción general y determinar la eliminación de las barreras y distinciones entre arte elevado y cultura de masas. Dicho de otra manera, estos avances técnicos, una vez más a raíz del hecho de que “la cantidad se convirtió en calidad”, desarrollaron por completo el proceso de emancipación del arte del culto, lo que significó acabar con la propia religión de la autonomía del arte que era el último halo “sagrado” con que este quiso involucrarse en la modernidad secularizada: el arte de los medios de reproducción de masas, despojado de todo ropaje cultural, ha adoptado ya la forma de la mercancía. Benjamin esto lo ve muy bien y lo acepta con todas sus consecuencias⁵⁵⁶; su texto está diseminado de indicios que van en esta dirección, a partir del prólogo en que anuncia que las previsiones contenidas en el ensayo se ciñen “a las tendencias evolutivas del arte en las actuales condiciones de producción”⁵⁵⁷, pasando por la presentación de la hipótesis, en el capítulo v, de que la preponderancia del valor expositivo acabará dotando a la obra de nuevas funciones, entre las cuales probablemente la función artística “acabe con el tiempo resultando accesorio”⁵⁵⁸. Cuáles son estas funciones no lo afirma el autor explícitamente; sin embargo, la vaguedad de la hipótesis se disipa y se vuelve clara gracias a la cita de Brecht que Benjamin añade, en nota, como conclusión de la frase a la que acabamos de referirnos:

Si ya no se puede mantener el concepto de la obra de arte para el objeto producido cuando una obra artística se transforma en mercancía, debemos abandonar tal concepto con cautela y cuidado, pero sin miedo, si no deseamos liquidar nosotros mismos su función, que deberá pasar por esa fase sin reticencias⁵⁵⁹.

Esta fase de transformación en mercancía de la obra a la que Benjamin y Brecht aluden (una fase por la que la obra *deberá pasar*) tiene algún parecido con la clásica representación de Marx del capitalismo burgués en tanto fase necesaria por la que se deberá pasar hacia una sociedad nueva, que explote de manera acabada y en beneficio colectivo todas las energías desarrolladas y

⁵⁵⁶ Pardo sostiene que el ensayo de Benjamin se diferencia de los contenidos de los ensayos de Ortega y Heidegger «en un punto esencial, a saber, su relativa simpatía hacia lo que luego hemos dado en llamar “cultura de masas”. Esta diferencia se apoya en una distinta valoración de la categoría de “arte burgués” [...]. Benjamin tiende a suponer que la idea “burguesa” del arte –las bellas artes, el sentimiento de lo bello, el juicio estético, etc.– no se contraponen *esencialmente* a la estética pre-burguesa, de la que surge mediante un proceso de secularización» (J. L. Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial...», cit., p. 38). A lo largo de estas páginas hemos adoptado este punto de vista en lo referente al sentido de continuidad que Benjamin reconoce entre el arte pre-burgués y el burgués, lo que le permite englobar también las profundas transformaciones que se producen con la fotografía y el cine dentro de una misma línea de continuidad. Discrepamos de Pardo solo en su identificación del motivo esencial de la diferencia del análisis de Benjamin en su “relativa simpatía” hacia la cultura de masas. En efecto, sí hubo simpatía; sin embargo, no se trataba de mera preferencia, sino del reconocimiento de una realidad que de hecho estaba transformando profundamente tanto los conceptos de arte como la sensibilidad general de la época.

⁵⁵⁷ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 10.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, nota n. 12.

liberadas por el sistema capitalista. Visto desde esta óptica, el arte convertido en mercancía no tiene una posibilidad de uso directo para finalidades revolucionarias; en cambio, es conocida la referencia de Benjamin al uso que el fascismo hace de los nuevos medios. Precisamente para conjurar este aprovechamiento de los nuevos medios expresivos por parte del fascismo y para sus fines, Benjamin sugiere que no hay que intentar leer los nuevos fenómenos a la luz de los viejos conceptos que se aplicaban al arte (genio, creatividad, eternidad, misterio), ya que esto propicia una lectura fascista de los mismos, sino que hay que esforzarse en comprenderlos, de alguna manera, *iuxta propria principia*⁵⁶⁰, es decir, dejando emerger los elementos peculiares de que los nuevos medios son portadores y que sí permitirán avanzar en una redefinición del carácter revolucionario del arte⁵⁶¹.

Finalmente, va en la dirección que estamos trazando, es decir la de la aceptación de la transformación de la obra en mercancía, la siguiente interpretación benjaminiana del necesario fracaso al que estaban abocadas las vanguardias:

Toda demanda radicalmente nueva, pionera, acaba suscitando expectativas desbordadas. Así ocurrió con el dadaísmo, que, en nombre de intenciones más profundas [...] sacrificó los valores comerciales que el cine explota tan provechosamente. Los dadaístas dieron mucha menos importancia a la utilidad comercial de sus obras que a la posibilidad de confundir en la inmersión contemplativa de las mismas⁵⁶².

Las vanguardias habían captado perspicazmente la exigencia de propiciar nuevas formas de la sensibilidad, lo que pasaba, en primer lugar, por derruir el antiguo y solemne edificio del arte junto con su modalidad adecuada de recepción, es decir, la contemplación. Sin embargo, hacen esto desde una posición, paradójicamente, retrógrada, es decir ligada todavía a la visión del arte como algo que podía cargar sobre sus hombros el peso de las tareas más elevadas y sobresalientes de la sociedad, entre ellas, como fue el caso de muchas vanguardias, la perspectiva revolucionaria. Así, para derruir el edificio, se dedicaron a escandalizar al público, obligándolo a entrar en contacto con el nuevo arte sin las lentes acostumbradas. Uno de los medios generales para conseguir este efecto de provocación fue precisamente atacar al arte (el último dominio autónomo respecto a los

⁵⁶⁰ Cfr. *ibídem*, p. 10.

⁵⁶¹ “Mientras el capitalismo rija los destinos del cine —aclara Benjamin—, el único servicio que cabe esperar del cine en favor de la revolución es que permita la crítica revolucionaria de los conceptos tradicionales del arte. Sin duda, en casos puntuales, el cine puede ir más allá y propiciar una crítica revolucionaria de las relaciones sociales, incluso de las relaciones de propiedad. Pero este no es el objeto... de la producción cinematográfica en Europa occidental” (*Ibídem*, p. 36).

⁵⁶² *Ibídem*, pp. 49-50.

objetos triviales y producidos con creciente profusión por la industria). Como notó Benjamin en relación a los dadaístas, las vanguardias intentaron hacer esto

envileciendo sistemáticamente el contenido de sus obras. Sus poemas eran “ensaladas de palabras”, aderezadas con obscenidades y toda suerte de desechos verbales. En sus cuadros pegaban botones o billetes de tranvía. De esta manera, destruían despiadadamente el aura de unos productos a los que imprimían el estigma de la ‘reproducción’⁵⁶³.

Se trataba, en resumidas cuentas, de la típica operación del arte de vanguardia consistente en violar el espacio sagrado en que el arte quedaba apartado y aislado de la corriente de la existencia común mediante la introducción de objetos procedentes precisamente del ámbito de la vida cotidiana. Es, sin más, la misma operación que realizara Duchamp cuando, en 1917, presentó a un concurso de arte el célebre orinal denominado *Fuente* y firmado, apócrifamente, por R. Mutt. Pero, aun en este caso, el mundo del arte, incluso el más avanzado y el más acostumbrado a la polémica y a la provocación, debía deponer las armas (aunque probablemente no se percatara de esta necesidad) ante los nuevos medios procedentes de la industria de la reproducción masiva. En efecto, cuando Benjamin nota que, en el nuevo arte cinematográfico, “*cualquiera puede ahora legítimamente pretender ser filmado*”⁵⁶⁴ estamos ya en un estadio en que *cualquier objeto puede ahora legítimamente pretender convertirse en objeto de arte*. La diferencia entre los nuevos medios y el “arte” consiste, entonces, si la ecuación que acabamos de formular tiene algún valor, en que lo que este puede intentar conseguir por medio de provocaciones cada más audaces y por ello abocadas a la repetición cansina que ve debilitarse progresivamente sus efectos, aquellos lo consiguen de manera natural, porque la eliminación de las fronteras culturales entre lo elevado y lo ordinario, lo elitista y lo masivo pertenecen, si así podemos decirlo, a su código genético, o bien, dicho de otro modo, son su característica distintiva.

Eric Hobsbawm, en un breve ensayo titulado *Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, hace explícito precisamente este punto crítico de la relación entre vanguardias y nuevos medios. Aunque en el texto el nombre de Walter Benjamin aparece una sola vez, se trata de un análisis muy próximo al del filósofo alemán, en el sentido de que desarrolla todos los supuestos que vertebran sus escritos sobre el arte de la reproducción. Ya en las primeras líneas de su texto, en que subraya la difusa percepción, en el siglo XX, de que un profundo cambio de sensibilidad se estaba produciendo y que, por tanto, surgía la exigencia de hallar nuevas maneras de mirar el mundo, Hobsbawm pronuncia una afirmación contundente, que representa, además, el meollo

⁵⁶³ *Ibíd.*, p. 50.

⁵⁶⁴ *Ibíd.*, p. 37.

teórico de todo el ensayo: “en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron ese objetivo, ni podrían alcanzarlo jamás”⁵⁶⁵.

El fracaso de las vanguardias, para Hobsbawm, fue doble: en primer lugar, hubo un fracaso de la *modernidad* en la medida en que a este término se le vinculaba la consigna de que el arte tenía que ser “una expresión de los tiempos”⁵⁶⁶. A nivel general, se quiso ver en la maquinaria la marca distintiva de los tiempos, pero las maneras de expresarlo fueron las más variadas. Ya Benjamin había notado cómo el modelo de la capacidad operacional expresada por la maquinaria en el cine hace patente su influencia en el dadaísmo y que lo mismo ocurre con el cubismo y el futurismo. Estos dos estilos –anota el filósofo alemán– “aparecen como intentos *insuficientes* para dar cuenta, con su propio lenguaje, de cómo se penetra en la realidad por medio de los aparatos”⁵⁶⁷. La insuficiencia de estas tentativas se debe, según Benjamin, precisamente al hecho de que estos movimientos no emplean los aparatos mecánicos para penetrar la realidad (como hace el cine) sino que realizan una suerte de fusión entre la representación de la realidad y la representación de la maquinaria: el cubismo, desde la perspectiva de la óptica, representa la realidad como un conjunto de piezas mecánicas; el futurismo intenta proyectar en la realidad los efectos de la maquinaria “que se manifestarán plenamente –concluye Benjamin– en la rapidez del paso de la película cinematográfica”⁵⁶⁸.

Hobsbawm, tras pasar someramente revista a los distintos intentos vanguardistas de “tratar” el tema de la máquina, desde las composiciones satíricas dadaístas hechas a partir de piezas industriales, hasta las formas lineales y tubulares de Léger y las tentativas futuristas de transmitir e infundir el sentido del ritmo y de la velocidad con sus propios medios expresivos (“eran lo bastante avispados –afirma el historiador– como para dejar a un lado las máquinas reales”⁵⁶⁹), subraya cómo la pluralidad de formas de expresar una modernidad cuya clave de lectura se intuía que era la forma de la maquinaria (tanto que se empleó, para la época en cuestión, la expresión *era-máquina*) tenía en común solo una superficial referencia al término “máquina” además de, tal vez, una general preferencia por lo rectilíneo frente a la sinuosidad de las formas vivas, pero que esa misma confusión de jergas, a menudo efímeras, era el producto de una imposibilidad expresiva de fondo, que será uno de los elementos de lo que Hobsbawm llamaría la “maldición de las

⁵⁶⁵ E. J. Hobsbawm, «Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit., p. 231. El hecho de que Hobsbawm limite la afirmación a las artes visuales se debe a que, correctamente, al evaluar el impacto e influencia de los medios técnicos disponibles en cada época, reconoce que tales medios no han tenido el mismo efecto en todos las artes, ni se han presentado las principales innovaciones técnicas en la misma época en cada una de ellas.

⁵⁶⁶ La expresión es de Proudhon, quien se refería al arte de Coubert, citado en E. J. Hobsbawm, *ibidem*, p. 232.

⁵⁶⁷ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 52, nota 30 (*cursiva nuestra*).

⁵⁶⁸ *Idem*.

⁵⁶⁹ E. J. Hobsbawm, «Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX», cit., pp. 232-233.

vanguardias”: «La “modernidad” reside en los tiempos cambiantes y no en las artes que tratan de expresarlos»⁵⁷⁰.

El segundo fracaso, más estruendoso que el anterior, fue, para Hobsbawm, el que afectó especialmente a las artes visuales. Es en este campo donde de manera más aguda se percibe la tensión entre las habilidades humanas (forzosamente limitadas) que habían vertebrado el concepto tradicional de arte y las grandiosas posibilidades técnicas desplegadas por la industria. Por esta razón, Hobsbawm se ve obligado a afirmar que la historia de las artes visuales del siglo XX es la historia de su “lucha contra la obsolescencia tecnológica”⁵⁷¹.

En su intento de expresar los tiempos, que progresaban ya rápidamente por efecto de los avances de la producción de masas y los cambios acelerados de la realidad social (piénsese en la multiplicidad de estímulos procedentes de la vida en la metrópoli: rapidez, peligro, etc.), las artes visuales se vieron condenadas a vivir una y otra vez el trauma y la frustración de la paradoja de Aquiles y la tortuga. Por más que se le atribuyeran al arte funciones anticipadoras y transformadoras⁵⁷², la realidad –la trivial realidad– estaba siempre un paso por delante, inalcanzable por más esfuerzos que se hicieran. Así, mientras las vanguardias pretendían derribar los muros entre una disciplina y otra, fundiendo palabra, color, sonido y movimiento, la escena estaba ya ocupada por los grandes espectáculos “múltiples o colectivos, llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia cultural del siglo XX”⁵⁷³; del mismo modo en que, como vimos con Benjamin, el proyectil dadaísta tuvo que vérselas con la “dinamita de las décimas de segundo del cine”, así, el culto al vértigo de la velocidad profesado por los futuristas estaba abocado a retirarse cabizbajo ante el espectáculo cinematográfico: “una cámara sobre raíles puede comunicar la sensación de velocidad mejor que un lienzo futurista de Balla”⁵⁷⁴.

De este modo, según el análisis que nos brinda Hobsbawm, las vanguardias artísticas tuvieron que enfrentarse con el poco agradable reconocimiento de encontrarse en un *cul de sac*: rechazando progresivamente la figuración que las máquinas lograban con mucha mayor eficacia que cualquier técnica humana fueron cada vez más decididamente hacia la abstracción y el arte

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 233.

⁵⁷¹ *Idem*. El mismo concepto es retomado dos páginas más adelante, donde el historiador aclara el concepto afirmando que las artes visuales «y especialmente la pintura, no han sido capaces de adecuarse a lo que Walter Benjamin llamó “la época de la reproducibilidad técnica”» (*Ibidem*, p. 235).

⁵⁷² Aquí, empleamos el término «arte» conscientes de la paradoja en que quedaron presas las artes de vanguardia que querían acabar con el arte, pero en nombre del arte. Delegamos, para esclarecer este punto, en las palabras de Hobsbawm: «[las vanguardias] se debatían constantemente entre la convicción de que no podía haber futuro para el arte del pasado –aunque fuera del pasado más inmediato o cualquier clase de arte según la vieja definición– y la certeza de que lo estaban haciendo al desempeñar el viejo rol social de “artistas” y “genios” era importante y entroncaba con la gran tradición del pasado» (*Ibidem*, p. 239).

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 233.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 241.

conceptual, un arte cuyas obras requieren, sin embargo, del complemento de títulos y comentarios, es decir de palabras, que se convierten en lo único reconocible del cuadro. Una vez más, el medio propio de las artes visuales –la superficie pintada– (desde el momento en que estas pretenden desafiar toda convención) tiene que recurrir a la ayuda de un código que no le pertenece (pero que permite cierta comprensión precisamente por expresar todavía significados convencionales). “En síntesis –escribe Hobsbawm con concisión digna de un epitafio– cualquier cosa que quisiera hacer la vanguardia pictórica o era imposible o se podía hacer mejor por algún otro medio”⁵⁷⁵.

Sin embargo, los esfuerzos de las vanguardias no fueron, para Hobsbawm, del todo inanes: donde la vanguardia fracasó fue en la actividad que llevó a cabo mientras permaneció dentro del recinto del arte autónomo. Siguió sin granjearse gran apreciación fuera de los círculos cultos y hasta sus cotizaciones permanecieron extremadamente bajas hasta los años cincuenta. De hecho, incluso antes de la guerra, las vanguardias se habían beneficiado del amparo del poder público, por ejemplo, en la Unión Soviética, donde pese a ser vistas con recelo por Lenin debido a su débil compromiso político –especialmente en lo referente a la vanguardia anterior a 1917– y a su impopularidad entre las masas (amén de los gustos prevalecientemente clasicistas del propio Lenin), fueron apoyadas porque gozaban de predicamento entre sectores de la cultura que los bolcheviques no querían que les fueran hostiles. En el resto de Europa, el abierto compromiso político de algunos movimientos de vanguardia (piénsese en el surrealismo) fue un motivo del apoyo del que estos gozaron entre la izquierda. Finalmente, la abierta hostilidad de los regímenes dictatoriales de Stalin e Hitler hicieron que, terminada la guerra, las vanguardias ascendieran al

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 240. Este aspecto nos lleva otra vez a considerar el estrecho parentesco que hemos subrayado entre este ensayo de Hobsbawm y el de Benjamin. El argumento central del historiador es precisamente la brecha tecnológica entre las posibilidades humanas y las de los nuevos medios en el campo artístico, lo que en resumidas cuentas es también el meollo de las consideraciones de Benjamin. Compárense, entre muchos otros pasajes que podríamos utilizar a la sazón, el siguiente párrafo de Hobsbawm: “casi al mismo tiempo del cubismo, es decir, a partir de 1907, las películas empezaron a desarrollar esas técnicas de perspectiva múltiple, enfoques variables y trucos de montaje, que de hecho familiarizaron al gran público, de hecho a todos nosotros, con formas de aprehender la realidad por medio de percepciones simultáneas o cuasi simultáneas de sus diferentes aspectos” (*Ibíd.*, pp. 232-233.), con estos de Walter Benjamin: “la fotografía... puede resaltar, moviendo libremente el objetivo, aspectos del original que el ojo humano no percibe; o con procedimientos como la ampliación o el ralenti, captar imágenes que escapan a la óptica natural” (W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción...*, cit., p. 15) y “la del pintor es una entidad total; la del camarógrafo, una suma de fragmentos que se recomponen conforme a una nueva ley. De ahí que la representación cinematográfica de la realidad sea incomparablemente más significativa para el hombre actual, porque despojada de los aparatos que la rodean, proporciona ese aspecto puro de la realidad que el hombre espera de la obra de arte, y lo hace penetrando la realidad de manera mucho más intensa” (*Ibíd.*, p. 42) o, para concluir, las siguientes afirmaciones: “Al ampliar y agrandar el mundo de los objetos a los que prestar atención, ya sea visual como auditiva, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra percepción. Comparado con la pintura, el cine, por el detalle que proporciona, permite un análisis más pormenorizado, y variado en los puntos de vista” (*Ibíd.*, p. 45); “Haciendo primeros planos sobre el inventario de realidades, señalando detalles de lo familiar normalmente ocultos, indagando en contextos corrientes bajo la inspirada guía del objetivo, el cine, por un lado, nos permite conocer mejor las necesidades que rigen nuestra existencia y, por otro, nos abre un campo de acción inmenso e insospechado [...]. Con el primer plano, el espacio se ensancha; con el ralenti, el movimiento adquiere nuevas dimensiones.” (*Ibíd.*, pp. 46-47).

estatus de símbolo de la creatividad libre, y por lo tanto se difundieron enormemente en los Estados Unidos principalmente y fueron apoyadas en tanto formas expresivas del mundo libre⁵⁷⁶.

En las “dos ramas del gran sueño de este siglo [el XX]”⁵⁷⁷, es decir, en la búsqueda de nuevas formas de expresión adecuadas a la realidad contemporánea, por un lado, y en el intento de transformar radicalmente esta misma realidad, por otro, las vanguardias tuvieron que claudicar y saborear el fracaso. Sin embargo, su legado ha llegado hasta nosotros y los efectos de sus esfuerzos han penetrado notablemente, aunque no seamos plenamente conscientes del origen de esta aportación, en nuestra vida cotidiana. Si en el campo de lo que tradicionalmente es reconocido como arte las vanguardias no eliminaron las viejas formas expresivas que siguieron conviviendo con ellas y siguen perdurando hoy, se quedaron, en cambio, como monopolistas de la producción artística viviente, lo que llevó, en los años cincuenta y sesenta, a una situación de estancamiento por la repetición infinita de novedades que no sorprendían ya a nadie. Donde sí las vanguardias dejaron su impronta fue fuera del recinto tradicional del arte, en la publicidad, en el diseño, en los objetos cotidianos y hasta en las producciones cinematográficas con las que muchos vanguardistas colaboraron con provecho: “de hecho –afirma Hobsbawm– han modificado el mundo del año 2000 tan profundamente que sus huellas no pueden borrarse”⁵⁷⁸. Esto es cierto por lo que atañe al mundo del debate intelectual en torno a las artes, que sigue a vueltas una vez y otra vez con el tema de las vanguardias, y vale también para la industria de masa de productos estéticos que caracterizan de manera ubicua y constante nuestras existencias. Hay que notar, sin embargo, que las huellas de las ocurrencias de los artistas de vanguardias perduran, en este campo, gracias al hecho de que los productores industriales entendieron que podían beneficiarse de su inventiva y de su creatividad para maximizar la eficacia de sus productos, así como para introducir periódicamente la nueva savia de la creatividad en producciones que pronto quedarían estancadas, de acuerdo a la necesidad de novedad continua y sorpresa que el sistema del mercado exige.

Esto significa que la revolución que los vanguardistas pretendían, la hicieron otros: «se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como “arte”. [...] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir la democratización del consumo estético»⁵⁷⁹. Los productos más duraderos del empeño vanguardista, atendiendo a esta

⁵⁷⁶ Para estos aspectos, véase E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit., especialmente el capítulo 18, titulado «Arte y revolución», pp. 215-219, y el siguiente, «Arte y Poder», especialmente las páginas 225-229. Para la vinculación entre vanguardias y compromiso político puede verse, también, E. J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1994, pp. 190-195 y, para la asociación entre la “modernidad”, especialmente la representada por el expresionismo abstracto, y los “valores occidentales”, tras la derrota de los fascismos y en época de guerra fría, véase E. J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX...*, cit., pp. 509-510.

⁵⁷⁷ E. J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, cit., p. 512.

⁵⁷⁸ *Idem*.

⁵⁷⁹ E. J. Hobsbawm, «Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX», cit., p. 241.

lógica, se dieron en los casos en que los artistas decidieron asumir plenamente que tenían que operar dentro de las lógicas de la producción industrial, intentando, si acaso, moldear estas lógicas para fines útiles para la vida del número más amplio posible de personas, intentando transformar sus condiciones de vida: tales fueron los intentos que se produjeron en la línea que va del *Art nouveau*, al movimiento *Arts and Crafts* hasta la Bauhaus.

Pero hay otro ámbito en que la aleación entre los cambios sociales determinados por la democratización estética y las provocadoras semillas dispersadas desde principios del siglo pasado por las vanguardias ha producido sus frutos: el campo de nuestras experiencias y estilos de vida, colectivos e individuales.

Desarrolla esta línea Carlos Granés, el ensayista colombiano autor del relativamente reciente *El puño invisible. Arte, revolución, y un siglo de cambios culturales*⁵⁸⁰, donde amplía los supuestos ya presentes en los análisis de Hobsbawm, y explicita la relación entre el cambio cultural y el asomar de las peculiaridades de las culturas juveniles en el siglo veinte precisamente con las exigencias planteadas en su momento por las vanguardias. Pese a que las batallas utópicas y los afanes por revolucionar la existencia que animaron a los distintos movimientos de vanguardia conocieron, cada uno, la derrota, la suma de sus esfuerzos, en cambio, de manera casi invisible y casi subterránea, como sugiere el título, hizo valer su acción transformadora:

Cuando los padres de los sesenta se levantaron un día y vieron a sus hijos convertidos en seres extraños, con los que de pronto no tenían nada en común, se hizo evidente que un puño invisible había echado por tierra ciertos valores y determinados marcos que antes encuadraban y regulaban las vidas de los individuos. Pareció ser tan sólo un bache generacional... Pero ¿era sólo eso? No. Las ideas vanguardistas se habían ido imponiendo, ganando adeptos, transformando escalas de valores e influyendo en las elecciones vitales... Si hoy sorprende que buena parte de la población occidental, independientemente de que sea rica o pobre, culta o ignorante, profesional o trabajadora, oriente su vida hacia el hedonismo, la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes, aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, es porque se ha olvidado el legado vanguardista⁵⁸¹.

El fracaso de las vanguardias, por lo tanto, tenía otra cara oculta, su triunfo. Este se hará evidente décadas después en las sociedades occidentales y se extiende desde hace por lo menos medio siglo a cualquier rincón del planeta, donde, gracias a los omnipresentes medios de comunicación (radio, cine, televisión, grabaciones sonoras –elepé, musicasete, mp3 y, ahora,

⁵⁸⁰ C. Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Taurus, Madrid, 2011.

⁵⁸¹ C. Granés, ob. cit., pp. 14-15.

internet –) y al crecimiento espectacular del turismo en el siglo XX, los estilos de vida –real o tentativamente– son homólogos a los occidentales.

En efecto, la opinión de Granés tiene un fundamento: el privilegio que se otorga en la nueva cultura de los jóvenes a la experiencia vital y sensorial tiene una correspondencia con las experimentaciones modernistas que llevaron a abandonar la obra en favor de la *soirée* y de manifestaciones más o menos extemporáneas, pero siempre caracterizadas por un intento de provocación; del mismo modo, la yuxtaposición de estímulos sensoriales de distinta índole, que se producen simultáneamente: ojear una revista en que textos e imágenes compiten para atraer durante algunos segundos nuestra atención, mientras escuchamos música por un auricular, forma parte de la experiencia cotidiana de cualquiera. Como ha notado Hobsbawm, entre otros, esta yuxtaposición de imagen, voz, letra escrita y sonido que es por lo general “asimilada periféricamente, a menos que, por un instante, algo llamase su atención”⁵⁸² tenía un parecido con la experiencia de la calle de la ciudad decimonónica que ya los artistas de la época habían descrito (piénsese en Baudelaire). La diferencia estriba en que esa experiencia era realizable en el siglo XIX solo saliendo al espacio público, a la calle o al bulevar, mientras que con el difundirse de los medios tecnológicos es esta experiencia misma, abigarrada y heterogénea, la que penetra hasta el espacio de lo privado, a la soledad del cuarto, estableciendo una proximidad tan grande como la que existe entre el auricular introducido en nuestros pabellones auriculares. El cine había propiciado esta eliminación de las distancias, adquiriendo esa cualidad táctil que describiera Benjamin: ahora eran las imágenes las que iban hacia el observador, lo golpeaban e invadían, le imponían su propio ritmo, impidiéndole la tradicional contemplación ensimismada en favor de una percepción distraída, que tenía, a su vez, un estrecho parentesco con ese estado de alerta permanente, esa necesidad de poner los cinco sentidos, en la vida de la metrópolis contemporánea. Las vanguardias, por su parte, habían intentado (con los límites que hemos analizado) producir esa misma destrucción de la contemplación, así como la fusión de géneros distintos, que mezclasen color, sonido, movimiento, palabra. Carlos Granés, describe la experiencia de Paul Goodman, el intelectual de izquierdas que quiso visitar la comunidad juvenil reunida en la escuela estadounidense de Black Mountain, un *college* en que los estudiantes vivían en una suerte de comunidad utópica donde podían desarrollar libremente su creatividad en las montañas de Carolina del Norte, en los años cincuenta. Allí Goodman, lleno de expectativas, tuvo que comprobar, muy a su pesar, que los estudiantes desconocían casi por completo los pilares de la cultura humanista y, en muchos casos, ni por asomo habían leído siquiera los textos básicos de esa cultura (Biblia incluida) ni falta que, al parecer de esos jóvenes, les hacía. En cambio, su rechazo por la cultura

⁵⁸² E. J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, cit., p. 513.

oficial de Estados Unidos los llevaba a profundizar enormemente en las informaciones relativas a las culturas prehispánicas de México y a sentir gran atracción por las culturas orientales y el budismo zen. También este fenómeno, que ha conocido un revival en estas últimas fechas a través de los distintos *-ismos* que surgen, imparablemente, cada día, en el ámbito de las creencias espirituales, de las convicciones éticas y alimentares etc., y que son muy distintos de los *-ismos* históricos, que apelaban a la dimensión universal y a la transformación revolucionaria o, en todo caso, radical, de la realidad y del Estado, tiene un antecedente en el “modernismo” artístico, a saber, la fascinación por las culturas primitivas que aparece, por ejemplo, en un Picasso o un Gauguin. En este caso, el rechazo hacia la civilización hegemónica llevaba hacia lo pre-civilizado, hacia culturas consideradas aún sin infectar por el mal de la civilización. Tal vez, hoy en día, los *-ismos* a los que nos hemos referido, se apoyen en la misma ilusión: estilos de vida distintos o no contaminados por una cultura y un “sistema” hacia los que se siente una instintiva pero profunda desconfianza. Al día de hoy, sin embargo, no parece asomar, como ocurrió en aquel pasado glorioso, ningún atisbo de intento de derrocar el sistema. Como repite una y otra vez Granés refiriéndose a los planteamientos de John Cage: “no había que cambiar el mundo, había que cambiar al hombre”⁵⁸³.

La revolución silenciosa que las vanguardias habían conseguido, por lo tanto, a diferencia de los planteamientos revolucionarios modernos, no afecta al sistema económico ni al Estado; ha sido una revolución profunda, pero, como ha notado Hobsbawm, la revolución cultural ha ido en la dirección de apelar y limitarse al egoísmo individual. Los nuevos comportamientos emergentes, incluso los más provocativos en el campo de las conductas, gustos, orientación sexual, no expresaban su rechazo hacia la realidad existente “en nombre de otras pautas de ordenación social... sino en nombre de la ilimitada autonomía del deseo individual, con lo que se partía de la premisa de un mundo de un individualismo egocéntrico llevado hasta el límite”⁵⁸⁴.

Una vez más, podemos rastrear aquí las huellas dejadas por los supuestos tanto de la modernidad como del “modernismo”. La primera estaba destinada a rescindir todos los viejos lazos sociales, dejando como único punto de contacto entre hombre y hombre el interés desnudo, y había hecho evaporar todos los valores más sagrados, todas las convicciones más arraigadas, menos, como es evidente, los valores del mercado. El segundo había producido un arte cada vez más desvinculado de los valores culturales y luego comunitarios, para dirigirse a un individuo cuyo medio común sería la comunidad abstracta y universal burguesa y, finalmente, a las masas que rescinden este último vínculo. Llega a ser, como vimos con Pardo, un arte para individuos sin

⁵⁸³ C. Granés, ob. cit., p. 73.

⁵⁸⁴ E. J. Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, cit., p. 335.

tierra, sin patria y sin sociedad. La revolución cultural es el resultado de la mezcla de estas dos “modernidades”, la económica y la cultural, llevadas a sus consecuencias más extremas.

Finalmente, el mundo de los objetos que pueblan la sociedad denominada del consumo (o del hiper-consumo) tienen una doble vinculación con las vicisitudes propias del arte. A saber, en un nivel general, parecen haberse hechos herederos de aquellas propiedades formales, estéticas o *retínicas*, que diría Duchamp (es decir visuales), que el arte de vanguardias había desahuciado de su propio territorio. Por otro lado, como ocurrió en las vanguardias, la obra fue progresivamente lo de menos, frente al efecto o a la experiencia que debía producir, hasta desaparecer casi por completo: una enseñanza, esta, que los creativos publicitarios al servicio de la producción dirigida al consumo han asimilado profundamente. En el actual sistema consumista, en que nuestra necesidad de objetos de uso parece satisfecha hasta la náusea desde hace décadas, los objetos siguen encontrando espacio en el mercado no tanto como tales objetos, sino por la experiencia que prometen depararnos. Así, la casa automovilística Seat, por poner un ejemplo, no hace publicidad de sus coches apelando a las necesidades de movilidad autónoma que estos satisfacerían, es decir, los propios de la automoción: su lema es *AutoEmoción*.

Tal y como en la vanguardia no es la obra lo que cuenta al fin, sino el escándalo, la provocación, o, en los últimos años, los de la calma chica, la sugestión que producen, la lógica de la que las agencias publicitarias se han apoderado es que lo que cuenta, y lo que hay que vender, es “no el bistec, sino el chisporroteo”⁵⁸⁵.

Esta visión sobre la forma en que se realizó la revolución vanguardista penetrando sinuosamente por el entramado de la sociedad y haciendo valer sus efectos en la general liberalización de los estilos de vida, en la difusión del hedonismo, en la búsqueda de experiencias satisfactorias o incluso pretendidamente rebeldes, nos obliga a recordar el discurso que hemos desarrollado al hilo de los escritos de Raymond Williams, especialmente en cuanto a la actividad de asimilación de lo emergente por parte de la hegemonía. Lo que se ha podido asimilar, y ha sido efectivamente asimilado incluso con enorme provecho, de las pretensiones revolucionarias que se adueñaron del arte entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX ha sido precisamente lo que se podía compatibilizar con el individualismo ultra-liberal que siempre ha estado presente como supuesto teórico latente ya desde los orígenes del sistema capitalista y que se ha realizado progresiva y cumplidamente tras la segunda guerra mundial. En toda asimilación opera siempre un criterio de selección ya se dirija a la tradición, ya se aplique a elementos emergentes. Lo que en esta selección quedó fuera, eliminado como desecho, fue precisamente la dimensión y la

⁵⁸⁵ Esta frase es citada, sin una atribución específica, *ibídem*, p. 508).

exigencia transformadora de la realidad. Todo el resto, el abigarrado y variopinto producto de las más disparadas fantasías del hombre, forma parte de la savia de la que se nutre la hegemonía actual, con una percepción de libertad ilimitada por parte de sus protagonistas. Nuestra capacidad de imaginar cualquier experiencia, parece ilimitada, además de aceptada por el sistema cultural; como testimonian las películas populares aparecidas en el último tercio de siglo que han tratado de las formas más variadas el tema del apocalipsis y de la aniquilación de la humanidad. Prefiguraciones aparentemente sin límites imaginativos, menos el límite de su asimilabilidad por el sistema hegemónico, lo que llevó a Fredric Jameson a recordar que, como alguien dijo, es “más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”⁵⁸⁶.

El límite para las reivindicaciones revolucionarias fue establecido en coincidencia con el espacio de nuestra individualidad privada. Una vez pasada la gran sacudida que representó la sublevación juvenil y estudiantil del 68, las instituciones burguesas seguían en pie y se preparaba ya el giro neo liberal de los setenta. Despejadas las calles de los manifestantes, el mundo amaneció transformado, pero no revolucionado:

Bajo los adoquines sí estaba la playa, pero la playa y todos los valores hedonistas que invocaba no contradecían ni ponían en riesgo al capitalismo ni a la burguesía. La revolución fue, por eso, parcial. Afectó los márgenes de libertad individual, abrió espacios insospechados para la expresión del yo, reblandeció las jerarquías, evaporó tabúes y legitimó el hedonismo, la irreverencia, la frivolidad y la humorada, pero no forjó una nueva era sin patronos ni burgueses⁵⁸⁷.

Este hedonismo relacionado con la pluralidad de las elecciones y cierta sospecha hacia el nivel de la institucionalización se ha apoderado, en los mismos años de la revolución cultural, de amplios sectores de la izquierda, que empezó a centrarse más en cómo transformar la vida privada que en cómo refundar el nivel público; se centró en el micropoder, los prejuicios, los sujetos, etc., como atestiguan, en un nivel tal vez superficial, pero sintomático, célebres lemas como “¡Reivindiquemos la noche! o “Si no se puede bailar, no es mi revolución”, pero, como notó con su estilo mordaz Terry Eagleton, esto, si bien reafirma y pretende liberar los aspectos placenteros, estimulantes y utópicos que a menudo habían sido desterrados por el “marxismo puritano”, por otro lado, «deja que sean los camaradas terriblemente enamorados del “cierre” quienes lleven a cabo la labor de comité, fotocopien los panfletos y organicen los suministros de comida»⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ F. Jameson, «La ciudad futura», *New Left Review*, n. 21, mayo-junio 2003, (pp. 91-106), p.103.

⁵⁸⁷ C. Granés, ob. cit., p. 298.

⁵⁸⁸ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 249.

Capítulo 4

4.1. La problemática democratización de la cultura

La consideración de que la verdadera “revolución” en la sensibilidad contemporánea no la llevaron a cabo las “artes” establecidas, sino que se produjo más bien en el ámbito de la producción (cultural y del entretenimiento) de masas es compartida, como hemos visto, por diversos autores: Hobsbawm subraya que fueron Hollywood y los modelos que en él se inspiraron (al compás de las revoluciones técnicas en las comunicaciones –radio, televisión etcétera–) los que marcaron realmente en profundidad la estética del siglo XX; Granés hace especial hincapié en la eficacia indirecta y postergada de las exigencias planteadas por las vanguardias históricas, que encuentran satisfacción y realización en los cambios producidos en la sensibilidad, los estilos y proyectos⁵⁸⁹ de vida, que apuntan a un hedonismo individualista: todo ello, por supuesto, no fuera ni contra, sino *dentro y compatiblemente con* las normas y esquemas de una sociedad que descansa en la economía de mercado; sociólogos como Lipovetsky sostienen que el siglo XX ha asistido al definitivo afianzamiento del régimen del “capitalismo artístico”, en que la unión y alianza entre las exigencias de la producción de bienes y servicios con los valores artísticos y estéticos no sólo se ha convertido en la marca distintiva del sistema económico, sino que ha generado asimismo a un nuevo “consumidor”, un sujeto estructurado esencialmente por los imperativos del deseo de conducir una vida significativa y marcada por la autorrealización, en el cauce del hedonismo individualista; finalmente, filósofos del arte como Noël Carroll concentran su atención precisamente en el estudio del arte de masas a partir del reconocimiento de que este, en la

⁵⁸⁹ Siempre que pueda hablarse, en rigor, de “proyecto” de vida en el caso del hedonismo individualista tardo moderno, donde el goce esencialmente pluralista del presente parece incompatible con la vida dirigida a un fin (la “carrera” profesional, por ejemplo, y la escalada a los distintos escalafones de la misma) en el mismo sentido en que podríamos hablar de proyecto de vida en la época del llamado ascetismo burgués. La tendencia, incluso en la vertiente “profesional”, en el supuesto de que podamos, a fines explicativos, dividir al mismo hombre en “hombre productor” y “hombre consumidor”, se vuelve cada vez más flexible, incompatible con un “proyecto” que abarque toda una vida (o que cubra más de una generación: de padre en hijo, por ejemplo). En efecto, las existencias tardo modernas parecen marcadas por una pluralidad de proyectos de alcance mucho más a corto plazo respecto a las generaciones anteriores, que invitan (u obligan) a cada uno a “reinventarse” en su propia vida profesional más veces a lo largo de la misma. Lo mismo ocurre con las conductas y estilos propios de la esfera “personal”. Todo ello, como veremos volviendo a este tema más adelante, corresponde con la aceleración del cambio tanto en la producción como en el consumo, en tanto característica progresivamente intensificada de la modernidad.

actualidad, es “probablemente la forma más penetrante de experiencia estética para el mayor número de gente... de toda clase, raza y tipo de vida”⁵⁹⁰, algo que, por lo general, los estudios filosóficos, en opinión del esteta norteamericano, han ignorado, persistiendo en la reiteración de análisis centrados únicamente en las cuestiones (numerosas, por cierto, y de difícil solución, por añadidura) planteadas por el sistema de las “artes legítimas” o del llamado “arte elevado”⁵⁹¹. En cambio, como recuerda el autor de *Una filosofía del arte de masas*, en aquellos casos en que tales estudios han dirigido su mirada hacia el arte o la cultura de masas, la intención principal ha sido la de desacreditar sus productos y las experiencias relativas como necesariamente malos, mediocres por esencia, “subproductos” degenerados del arte legítimo y, para rematar, vinculados únicamente con los intereses económicos de las grandes empresas productoras mediante una relación de manipulación más o menos extendida.

Lo que aquí está en juego es el carácter ambivalente de la democratización de la cultura y la estética. Si, por un lado, estas podrían parecer un adelanto y una nueva posibilidad para las masas, que tendrían la posibilidad de acceder a un disfrute estético del que anteriormente se habían visto excluidas, por otro, la cualidad y características de la democratización estética son enfocadas como una suerte de cebo fraudulento para agudizar la alienación de las masas e inclusive un elemento desestabilizador para todo el sistema de la cultura y las artes, la primera en tanto medio de elevación, las segundas en tanto dominio separado de objetos, dotados de encumbradísimo valor, caracterizados por la autonomía y capaces de asegurar experiencias auténticas y exquisitamente enrarecidas.

Así, la democratización en la cultura corre paralela a un proceso de *des-intensificación* de la experiencia cultural, lo que impediría la función de elevación que le era asignada a esta última; asimismo (segunda acusación), la democratización estética une a esos rasgos de mengua de intensidad la puesta en tela de juicio del concepto de autonomía del arte: afirmar que las formas más penetrantes de experiencia estética para un número inéditamente amplio de personas procede

⁵⁹⁰ N. Carroll, ob. cit., p. 17.

⁵⁹¹ El historiador Hobsbawm, quien, como hemos visto en el capítulo anterior, pone en relación el trayecto de las artes con el tema de su “obsolescencia tecnológica”, explica la renuencia de los artistas y de los estetas a afrontar de manera franca el tema del arte de masas apuntando a que tal actitud se debe, en parte, a que “tienen la excusa de que las novelas no las escriben aún los ordenadores...”, pero sobre todo porque no cabe imaginar que nadie muestre entusiasmo a la hora de escribir su propia necrológica”: E. J. Hobsbawm, «¡Pop! El estallido del artista y de nuestra cultura» en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas...*, cit. (pp. 247-255), pp. 247-248. En la visión de Hobsbawm, por lo tanto, por efecto de los cambios sociales y de la revolución tecnológica, nos encontraríamos frente al tema hegeliano de la muerte del arte, no bien en el sentido de que ya no se produzca arte “a la vieja manera”, o sea, en las formas del arte legítimo o culto o elevado que se quiera llamar, ya que los géneros, estilos y formas de ese ámbito siguen produciéndose, sino en el sentido de que ese “arte” ha dejado de ser hegemónico y “sobrevive como bien de lujo”, en un doble sentido: el monetario, ya que el arte “legítimo” (en este caso el de vanguardia) realiza en las subastas cotizaciones cada vez más sorprendentes, y en el sentido de que pervive como afición culta para un restringido público culto.

precisamente del arte de masas no es otra cosa que decir que la gran parte de experiencias estéticas, a día de hoy, derivan no bien del arte “legítimo”, sino de las artes “utilitarias”, o sea, las que se producen con miras al beneficio económico.

Bajo estos enfoques, si nos detenemos un momento a reflexionar, podemos vislumbrar el mismo principio que Benjamin había reconocido como fundamental en el advenimiento y difusión de los nuevos medios de reproducción masiva: el crecimiento cuantitativo se trueca en cualitativo. Solo que, en este caso, cambia la perspectiva desde la que se observa esta dinámica: si en Benjamin podemos reconocer cierta neutralidad, cuando no directamente una prudente aprobación, en aquellas miradas que podríamos calificar de “apocalípticas” sobre el arte de masas, en cambio, el crecimiento cuantitativo se traduce en cualitativo, en el sentido de que, precisamente, produce una sustancial alteración, mengua, fagocitación o destrucción de la calidad tanto en los productos “artísticos” y “estéticos” a los que las masas tienen acceso como en las experiencias que estos propician.

Un ejemplo de la pugna entre mercantilización de la cultura y resistencia en nombre del arte “verdadero”, con todas las ambivalencias y contradicciones que conlleva, nos lo ofrece la propia trayectoria de las llamadas vanguardias históricas. A saber, mientras éstas defendían en abstracto una renovación cultural de masas, es decir, una regeneración de la realidad que fuese de la mano del arte y que afectase a todas las personas, al mismo tiempo se veían obligadas a producir un arte que se manifestaba por medio de un lenguaje incomprensible para la mayoría que parece relacionado precisamente con el tradicional concepto de arte elevado como privilegio cultural⁵⁹²:

⁵⁹² La masificación de la cultura es vista con recelo porque amenaza con alterar profundamente esta distinción de la cultura que, al igual que los distintos accesos a la propiedad, se puso como fundamento de la civilización moderna. Esta alteración, además, no se produce en el nivel abstracto (que no reconoce distinción ninguna), sino precisamente en el nivel del fundamento mismo, es decir, en el de la vida real de la sociedad: así, las vanguardias pueden muy bien esgrimir en abstracto la causa del derribo del viejo edificio excluyente de la alta cultura en pos de la democratización, y, al mismo tiempo, llevar a cabo una práctica acendradamente excluyente. De ello se deriva una actitud abiertamente conservadora que, anclada en la superposición y confusión del nivel abstracto y el concreto, es decir, el solapamiento de la cara emancipadora de la cultura y de la cara del *privilegio cultural*, considera que cualquier forma de alteración de tal privilegio cultural redundaría en el quebrantamiento del valor emancipador de la cultura. Desde este punto de vista, el poder emancipador de la cultura ha de limitarse necesariamente a su *autonomía*, también en el sentido de que la cultura debe permanecer al margen de la intervención política: el concepto de cultura o de intelectualidad como campo y acción “libre” en primer lugar del compromiso político directo. No lejos de este planteamiento andaría la crítica de carácter progresista, para la cual, sin embargo, el concepto de *autonomía* (en su sentido restringido) es precisamente el asidero para poder librar un auténtico compromiso político por parte de la cultura (véase la posición ejemplar de Adorno). Desde este segundo punto de vista, la masificación de la cultura, al ser heterónoma, es decir al ser pilotada por las instancias utilitarias de la sociedad –la industria–, haría añicos el potencial emancipador de la cultura para las masas. Sin embargo, nos parece que este planteamiento queda prisionero en una contradicción: plantea la crítica de la cultura de masas a partir del supuesto de que esta impide el camino de las masas hacia el acceso a una condición disfrute de la cultura *autónoma*, que, sin embargo, se ha conformado como *privilegio cultural*, sin poner en tela de juicio las raíces sociales de ese mismo *privilegio cultural*. Tal crítica plantea la emancipación de las masas como un fenómeno cultural del mismo modo que Bruno Bauer había planteado la emancipación de la religión como paso previo a la emancipación política. Ambas posturas, diría Marx, adolecen precisamente del defecto de no poner en entredicho los límites históricos de la emancipación política, lo que no deja de ser curioso en el caso de muchos críticos de la cultura de masas, ya que proceden, en gran número, de las filas del propio marxismo y, por tanto, están

si bien en el concepto mismo de vanguardia estaba encerrada la idea de esa “avanzadilla” representada por el artista empeñado en su labor de construir un lenguaje por el que hablarían un hombre y un mundo nuevos, y que las masas, tarde o temprano, estarían en condiciones de seguirlo y gozar de esa nueva realidad, los propios vanguardistas terminaban por saludar con cierto alivio la noticia de que esta comprensión masiva de sus obras se postergaba continuamente, que las masas aún no se habían acercado a ellos, con lo que su arte conseguía mantener una supuesta distancia o ventaja frente a la realidad cultural y social dada.

En este sentido, la dificultad propia del arte “serio” acaba por desempeñar una suerte función defensiva ante la masificación y se convierte en una manera para proteger un campo delimitado de objetos dotados del aura de lo artístico. Una posible crítica a esta visión consiste en que la posición central asignada a la formación cultural en la modernidad podría enfocarse como medida defensiva para salvar y mantener la distancia real entre la universalidad de los derechos proclamada en las declaraciones dieciochescas y decimonónicas y la concreta exclusión de las masas trabajadoras del acceso a las capas desde donde la sociedad estaba dirigida⁵⁹³. En otras palabras, la batalla que la burguesía había tenido que librar contra las élites aristocráticas seleccionadas por el criterio de la cuna se habría convertido en un ataque al concepto de élite en general en nombre de los mismos principios esgrimidos por la burguesía (la universalidad), con lo que la manera de mantener tal concepto (y de seleccionar a las élites concretamente) tuvo que buscarse por la vía de hacer rígidamente selectivos en la práctica (pese a lo establecido a nivel formal –la cultura como derecho universal–) los criterios de tal selección, de fijar unos criterios culturales, unos patrones de conducta, un estilo de vida, que las hicieran reconocibles y las separaran concretamente de la cultura, conducta y estilos de vida propios de las masas. Al ser el concepto de cultura el elemento clave de esta distinción (y el criterio selectivo de elevación y acceso a la categoría de “élite” o “clase dirigente”), éste debía basarse en una neta separación entre un ámbito de objetos cuidadosamente delimitado (las artes serias), y el conjunto de objetos (entre los que figuran aquellos que pueblan las llamadas cultura popular y, más tarde, cultura de masas) pertenecientes al mundo “trivial”, desprovisto de valor legitimador para la elevación social⁵⁹⁴.

muy al corriente del análisis marxiana del factor religioso, que, por ciertos aspectos, debería extenderse, como hemos intentado esbozar en estas líneas, al concepto moderno de cultura. Ello, cuando menos, en el supuesto de que fórmulas como “religión del arte” o “religión de la cultura” no deban ser consideradas puras metáforas huecas. Nosotros, sin embargo, estimamos que las palabras raramente son del todo inocentes; muy al contrario, puede ser provechoso investigar las huellas que éstas dejan.

⁵⁹³ De hecho, incluso a nivel formal, el acceso universal a ciertas formas “democráticas” (piénsese en el derecho de voto) tardó mucho en extenderse por Europa. El sufragio universal femenino ya se generalizará en la primera mitad del siglo XX.

⁵⁹⁴ Por supuesto, la posesión de fortunas, a saber, la acumulación de “objetos” culturalmente “menospreciados” aunque dotados de relevancia económica, piénsese en la acumulación del dinero en tanto mercancía por excelencia, mercancía universal, tuvo un papel sumamente relevante en la ascensión social y en la consecución de posiciones relevantes o

Esta situación, por tanto, viene a replicar una fobia a la cultura de masas como una defensa instintiva del “privilegio cultural” de la *intelligentsia* que se corresponde de manera sorprendente con la actitud de los aristócratas que, en su momento, como señala Baudrillard, “fruncieron en ceño de la misma manera ante la cultura burguesa”⁵⁹⁵.

Adorno y Horkheimer perfilaron una crítica a la cultura de masas que se hizo clásica, subrayando una y otra vez el carácter ideológico de la misma (mediante la estrategia a la que hemos aludido en los capítulos anteriores como naturalización):

Sano es aquello que se repite, el ciclo, tanto en la naturaleza como en la industria. Eternamente gesticulan las mismas criaturas en las revistas, eternamente golpea la máquina del jazz. [...] El pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo. La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando. Lo cual sirve para endurecer la inmutabilidad de las relaciones existentes⁵⁹⁶.

La culpa original del arte de masas, por lo tanto, reside en su lograda esencia ideológica: al reproducir infinitamente la realidad tal y como es dentro del sistema imperante, otorga a esa misma realidad el carácter de una naturaleza insoslayable. Por un lado, esto infunde en los individuos la certeza de que no hay alternativa que pueda imaginarse al sistema, ya que “la industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta *irrefutable* de lo existente”⁵⁹⁷; por el otro, la continuidad del sistema, reiterada una vez y otra por las imágenes del arte de masas, se convierte, por esa misma reiteración con efectos de naturalización, en una suerte de consuelo ante el disgusto y el horror que las condiciones sociales provocan, enseñando que, después de todo, el sistema no es tan intolerable, que este acaba por garantizarle a cada uno su continuidad:

[La industria cultural] enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada... Las situaciones permanentemente desesperadas que afligen al

encumbradas. Sin embargo, es igualmente evidente que este criterio entró siempre en conflicto con el criterio “cultural”, una dialéctica que reproducía el conflicto entre modernidad y modernización al que nos hemos referido en diversas ocasiones a lo largo de este estudio. Si echamos una mirada a la estricta actualidad, tal vez podamos reconocer, tras muchas de las exacerbadas críticas que Donald Trump, el multimillonario recientemente elegido presidente de los Estados Unidos, no para de granjearse (con denodada colaboración por su parte, sin duda), la vigencia de este conflicto entre cultura y fortunas, esa tensión tenaz entre modernidad y modernización que hace que, en una misma sociedad, la acumulación de fortunas permita a un individuo medrar hasta la cúspide de la sociedad y a la vez que este individuo sea deslegitimado como un patán advenedizo, inadecuado para la función por carecer de méritos culturales.

⁵⁹⁵ J. Baudrillard, ob. cit., p. 198, n. 4.

⁵⁹⁶ M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1998, p. 193.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 192 (*cursiva nuestra*).

espectador en la vida diaria se convierten en la reproducción, sin saber cómo, en garantía de que se puede seguir viviendo⁵⁹⁸.

La acusación, por tanto, consiste en denunciar que el sistema de la industria cultural ha conformado una suerte de sistema “totalitario” que expulsa y hace imposible todo conflicto social, merced a la perfecta identidad entre la realidad social y su imagen eternamente repetida por los medios de comunicación en cuyos productos toda incoherencia, toda contradicción ha sido cuidadosamente y previamente expurgada. Toda variedad, toda inventiva, toda alteridad queda expulsada, suplantada por la uniformidad de lo idéntico lograda mediante la eterna repetición de los mismos estímulos. La industria cultural, a través de sus formas, sofoca el conflicto social allá donde los regímenes totalitarios habrían de perseguir el mismo resultado mediante el empleo de la violencia: quien no se alinea, bajo el régimen de la industria cultural, está abocado a la marginación, y la manera en que los productos de las comunicaciones de masas están conformados, su continua repetición por los altavoces de las radios, las portadas de las revistas, las pantallas de cine y –más tarde– de televisión, están allí para recordárselo hasta a los más reacios. “En realidad –afirman Horkheimer y Adorno–, forma parte de la planificación irracional de esta sociedad el que ella reproduzca, en cierto modo, sólo la vida de aquellos que le son fieles”⁵⁹⁹. De este modo, si la única realidad merecedora de consideración es la que la cámara reproduce⁶⁰⁰, ser exiliados de esas imágenes termina por convertirse en un exilio de la propia realidad, en una condena al silencio y a una irrelevancia rayana en la invisibilidad a secas. La continuidad inconsútil entre la vida y las representaciones que la industria cultural produce no deja, por lo tanto, ningún resquicio para la crítica social; funda un estado, para Adorno, de manipulación perfectamente conseguida a la que cualquiera entiende que es llamado a someterse como un destino ineludible.

Para ejemplificar este carácter asfixiantemente ideológico y manipulador que reconoce en la cultura de masas, Adorno no escatima en comparaciones con el pasado totalitario alemán:

Hay algo en que, sin duda, la ideología sin contenido no permite la broma: la previsión social. «Ninguno tendrá frío ni hambre; quien no obstante lo haga, terminará en un campo de concentración»: este lema chistoso, proveniente de la Alemania nazi, podría figurar en todos los portales de la industria cultural⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ *Ibíd.*, p. 197.

⁵⁹⁹ *Ibíd.*, p. 194.

⁶⁰⁰ “Bello es todo lo que la cámara reproduce” (*Ibíd.*, p. 193).

⁶⁰¹ *Ibíd.*, p. 194.

Las fórmulas oficiales de la cultura liberal siguen en pie, pero de alguna manera han sido ya rebasadas por la conciencia de cada individuo. Cada uno sabe que, si bien no puede padecer oficialmente ningún castigo por lo que piensa, sin embargo, su no alineación con el pensamiento oficial, su débil o nula adhesión a la opinión dominante le impulsará hacia los márgenes de la sociedad hasta el hundimiento. De esta manera, la ecuación fundacional de la civilización burguesa entre la ley del Estado y la del corazón, que constituía el meollo de la equivalencia entre la subjetividad estética y la subjetividad burguesa, se convierte, en el mundo administrado que la escuela de Fráncfort analiza, en un consentimiento necesario y no espontáneo, motivado más bien por la falta de cualquier atisbo de alternativa: *adherirse o perecer* podría ser su lema. En este sentido, un aspecto de la deslegitimación estética del arte de masas es que tampoco permite ya sostener esa subjetividad que la estética le brinda a la cultura burguesa consintiéndole elevarse por encima de la miseria axiológica de su propia praxis económica: en la cultura de masas como en dicha praxis no puede ya hablarse, en rigor, de sujeto.

La deslegitimación del arte de masas, en este caso, se apoyaría en la constatación de que es un arte falso y manipulador, caracterizado por una completa ausencia de autonomía que, aún custodiada por el arte “verdadero”, sí que podría, en cambio, seguir representando cierta contradicción con la cultura dominante, ya sea por la vía de la negación.

La cultura de masas, según la caracterización de Adorno, sería acabadamente el producto de instancias heterónomas; dicho de otra manera, se trataría de un mero *reflejo* de precisas instancias sociales (en la *Dialéctica de la Ilustración* se identifican con las del capitalismo monopolista, por lo menos en la versión de la obra de 1944). Es precisamente ese concepto reduccionista de la ideología que hemos intentado superar a través de los argumentos de Raymond Williams. En cuanto a la cultura de masas, en general, los análisis de la Escuela de Fráncfort no sólo no lo descartan, sino que lo reivindican. Escribe Leo Lowenthal:

En tanto en cuanto exista cualquier legitimidad del concepto de reduccionismo, éste se aplica verdaderamente a la cultura de masas... Mientras que yo rechazo totalmente un enfoque sociológico de la literatura que considere las obras de arte como meros reflejos de la sociedad, la teoría del reflejo es exactamente el concepto legítimo a aplicar a la cultura de masas. En términos marxianos clásicos, la cultura de masas es un efecto de la ideología⁶⁰².

⁶⁰² La cita de Lowenthal (procedente de su intervención en el Simposio «The Comparative Method: Sociology and the Study of Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, n. 23, 1974, pp. 13-18) ha sido extraída de M. Calinescu, ob. cit., p. 237.

Como ha puesto de relieve Eagleton, sin embargo, esta visión “sombria” de la escuela de Fráncfort, que parece no dejar resquicio alguno al brote de una conciencia alternativa ya que una ideología perfeccionada hasta convertirse en totalitaria se ha hecho con el control de (o ha conseguido eliminar) todo atisbo de conflicto social, ofrece una representación de la ideología (y del arte de masas –añadimos– en la medida en que los productos de la cultura de masas son, para Adorno, eminentemente ideológicos) que no se corresponde con la realidad, hasta el punto de que esta tesis, para el crítico inglés, incluso “resultaría sorprendente para quienes actualmente rigen el sistema occidental”⁶⁰³ y se convierte en una parodia de la propia ideología. Esto es un efecto, según Eagleton, del hecho de que la escuela de Fráncfort «proyecta el universo ideológico “extremo” del fascismo sobre las muy diferentes estructuras de los regímenes capitalistas»⁶⁰⁴, que, como hemos tenido modo de ver anteriormente, se caracterizan por distintos niveles de heterogeneidad interna y (auto)contradicción.

4.2. *Arte de masas, arte popular y sus intentos de reivindicación*

Cabe asimilar la recepción crítica de la cultura de masas a la que se había reservado anteriormente al arte popular⁶⁰⁵. Una vez definido el concepto de arte moderno a través de los criterios de legitimación que hemos recordado varias veces a lo largo de estas páginas, el arte popular pasa a ser relegado, por la reflexión estética hegemónica, al ámbito de las experiencias no significativas; lo mismo ocurre con todas las prácticas que pueden rotularse bajo el concepto de artesanía. No faltan, es cierto, voces discordantes, que propugnan una re-legitimación de estos ámbitos expulsados del cerco del “arte verdadero”, o “autónomo” o “serio”, pero quedan, de alguna manera, al margen del debate estético preponderante, al igual que las prácticas que pretenden defender⁶⁰⁶.

Asimismo, es notorio que esa deslegitimación se suaviza, cuando no se troca directamente en lo contrario, en los casos de apropiación de esos elementos “bajos” o “exóticos” bajo la forma de cita, de referencia, de alusión o contraste, pero siempre dentro de ese marco de legitimación desde el que habla el arte “consagrado” o supuestamente “serio”. Lo cierto es que el concepto de

⁶⁰³ T. Eagleton, *Ideología...*, cit., p. 166.

⁶⁰⁴ *Idem*.

⁶⁰⁵ Así, también, Sixto José Castro: cfr. S. J. Castro, «Reivindicación estética del arte popular», *Revista de Filosofía*, vol. 27, núm. 2, 2002, pp. 431-451.

⁶⁰⁶ Una presentación de algunas formas de “resistencia” a la oposición entre utilidad y goce estético, a través de cuatro autores muy distintos (Emerson, Marx, Ruskin, Morris), puede verse en L. Shiner, ob. cit., pp. 319-325.

autonomía es esgrimido, tendencialmente, como un valor que se muestra al punto incompatible con la coexistencia con prácticas dotadas de rasgos “utilitarios”.

En las postrimerías del siglo diecinueve, la emergencia y posterior difusión de nuevas formas artísticas que vienen de la mano de los adelantos técnicos obliga a la reflexión filosófica a volver nuevamente sobre el tema de la distinción entre arte autónomo y utilitario que, de no mediar las innovaciones aludidas, tal vez hubiera seguido dado por zancado. La respuesta a tal emergencia coincidió, en rasgos generales, con la actitud que la estética decimonónica había reservado al arte popular y, si cabe, fue incluso más explícita: partiendo de la defensa del principio de la autonomía, se había desautorizado el arte popular por utilitario, al entender que la búsqueda de efectos emotivos y sentimentales específicos que ésta propiciaba era una forma de oficio que nada podía tener que ver con el carácter libérrimo del verdadero arte; ahora, ante los nuevos medios como la fotografía y el cine, a esa vieja acusación (“doblegar” el “arte” a propiciar el esparcimiento del público y estimular fraudulentamente sus emociones), se añade otra nueva acepción de la “utilidad”, que supera el concepto de la misma que iba ligado a la artesanía (básicamente, el hecho de que esta era producto de un oficio en que primaban las reglas frente a la imaginación y, por añadidura, que sus obras eran “útiles” o “adornos”): el arte de masas es el producto de una industria con elevado grado de organización, altamente burocratizada y, además crecientemente vinculada con la concentración monopolista del capital (un aspecto que, a la sazón, se encuentra reiteradamente subrayado en los escritos de Adorno y la escuela de Fráncfort); sus productos son en gran parte el resultado de la intervención de la maquinaria, que anula casi por completo la intervención de la destreza humana que aún guardaba el oficio artesanal; y, finalmente, sus “obras” (seriales por lo demás) están claramente vinculadas con la finalidad de producir beneficio económico (o la finalidad de conseguir el control político sobre el pueblo, en los países no capitalistas)⁶⁰⁷.

Así las cosas, consideramos que sería conveniente considerar el trato que la estética le concede al arte de masas como una variante –o una especialización– del que le reservara al arte popular. Esto no significa que pueda establecerse una coincidencia entre el arte popular y el arte

⁶⁰⁷ Esta es la posición de Dwight MacDonald, según la recoge Noël Carroll. Véase N. Carroll, ob. cit., pp. 30 y ss. De este aspecto del pensamiento de MacDonald, que queda fijado inicialmente en el artículo «A Theory of Mass Culture» (D. MacDonald, «A Theory of Mass Culture», en B. Rosenberg – D. Manning White (eds.), *Mass Culture*, Free Press, New York, 1964), se ocupa también Matei Calinescu al hablar del *kitsch* en tanto expresión del estilo de vida de la clase media que, por su éxito, seduce tanto a las clases altas como a las inferiores, especialmente a medida que se afianza la sociedad de consumos. En este sentido, el concepto de *kitsch*, ilustrado por el “principio de mediocridad” que lo sustenta, es el concepto clave de la cultura de la época que va desde mediados del siglo XIX –siendo el momento tal vez más intenso el de la llamada *belle époque*– a la actualidad, lo que corresponde con la época en que aparece y va progresivamente afianzándose la sociedad de masas. Cfr. M. Calinescu, ob. cit., p. 240. La vinculación de las artes de masas con los intereses de la gran industria es, en cambio, un auténtico *leitmotiv* en la obra de Adorno y Horkheimer. Cfr. M. Horkheimer – T. W. Adorno, ob. cit.

de masas, pero sí que pueden ser asimiladas las respuestas que la estética filosófica le ha dado, por lo general, a la una y a la otra, que pueden ser reconocidas como una actitud muy parecida, que se ve reforzada incluso por la observación de aquellos casos en que, como hemos recordado arriba al citar a Carroll, la filosofía ha optado por desentenderse del arte de masas, al considerarlo indigno de consideración filosófica, al igual que lo había hecho, añadimos nosotros, con el arte popular. La similitud, por lo tanto, no ha de achacarse a los objetos que pertenecen a esos dos dominios, sino más bien a la manera en que estos dos dominios han sido conceptualizados. En efecto, compartimos la idea que Calinescu retoma de MacDonald, a saber, que una diferencia fundamental entre la cultura popular y la de masas estriba en que la primera se desarrolló “desde abajo” mientras que la segunda se impuso “desde arriba”, de la mano de la industria, lo que le hace afirmar al crítico rumano que “el arte y la poesía populares... no son de modo alguno estéticamente inferiores a las creaciones de la cultura superior”, ya que “la cultura popular, resultado de un proceso de creación participativa largo, orgánico y múltiple es, a pesar de sus a veces apariencias desgarbadas o ingenuas, *altamente elaborado y refinado*”⁶⁰⁸. La cultura de masas, en cambio, carece de estos niveles de elaboración y, además, deja de ser la expresión de la “cultura” de abajo, siendo conceptualizada, desde arriba, para satisfacer el fin del consumo. En ella queda ya muy poco de expresión y participación en la elaboración: por tanto, en la visión de Calinescu es, acabadamente, mercancía.

Sin embargo, pese a las diferencias entre arte de masas y arte popular (el primero adscrito decididamente a la forma-mercancía –algo que se define por la finalidad intrínseca de ir en busca de sus compradores–, el segundo relacionado, de alguna manera, con la genuina elaboración de la inventiva del pueblo) ambos dominios quedaron incluidos bajo el rótulo de arte utilitario.

Frente a un Benjamin que aprueba los cambios que tales artes suponen, precisamente por su vinculación con los nuevos medios técnicos, la mayoría de las respuestas reconocen precisamente en la intervención de tales medios de reproducción la piedra del escándalo: si en el primer caso la importancia de los avances técnicos inaugura una nueva época que probablemente sepultará en la obsolescencia el anterior concepto de arte, en el segundo los mismos avances técnicos y las producciones peculiares que propician, así como las experiencias estéticas a las que dan lugar, son precisamente los que definen la distancia del arte de masas con respecto al arte serio o “verdadero” arte.

⁶⁰⁸ M. Calinescu, ob. cit., p. 240 (*cursiva nuestra*).

Noël Carroll ha intentado seleccionar los rasgos que, según las distintas caracterizaciones que se han propuesto desde la crítica⁶⁰⁹, definirían el arte de masas según una perspectiva que el autor define como “tradición mayoritaria”. Para ofrecer un bosquejo general de la cuestión, destaca seis distintos argumentos de la filosofía contra el arte de masas, correspondientes con otros tantos rasgos propios de esta última: el argumento de la masificación, el de la pasividad; el de la fórmula; el de la libertad; el de la susceptibilidad y, finalmente, el argumento del condicionamiento⁶¹⁰.

El primero derivaría directamente del reconocimiento de que el arte de masas es producido gracias a la aplicación de tecnologías de masas, que permiten la difusión de innumerables copias de una misma “obra” para satisfacer el consumo del público de masas. Claramente, este aspecto por sí solo es insuficiente ya que la aplicación de tecnología de masas al arte no es un fenómeno exclusivamente reciente, como demuestra el ejemplo de la imprenta (siglo xv), que hizo posible “la emergencia de las primeras formas de arte de masas, como la novela”⁶¹¹. Por tanto, quedaría en entredicho el que la aplicación de las tecnologías de reproducción sea condición suficiente para asignar los productos del arte de masas a un rango inferior en la consideración estética: muchas novelas son unánimemente consideradas como ejemplos de arte elevado. Lo propio acontece con el otro aspecto citado, a saber, el hecho de que el arte de masas es concebido para ir al encuentro del gran público. Si bien esto ha sido a menudo considerado como el indicador de una tendencia a ofrecer un nivel de propuesta artística cada vez más bajo, hay también sobrados ejemplos de obras para el gran público que gozan de predicamento entre los estetas más rigurosos⁶¹². Por supuesto, desde esa perspectiva, la masificación del arte redundaría en la degradación de la propuesta que se caracterizaría crecientemente por la superficialidad y la mediocridad, dando lugar a un efecto en espiral en sus interacciones con el gusto de las masas a raíz del cual el producto se degrada cualitativamente para ser consumido sin dificultades por las masas. Estas, a su vez, acostumbrándose a productos cada vez más mediocres y depurados de toda marca de expresividad individual, impulsarían al arte a rebajar progresivamente su calidad para satisfacer un gusto cada vez más empobrecido, dejando, incluso para el llamado arte elevado, la vía de la degradación cualitativa de su propuesta como salida dentro de un mercado progresivamente infantilizado.

⁶⁰⁹ Carroll pasa revista especialmente al pensamiento de MacDonald, Greemberg, Collignwood y Adorno, como representantes de la “resistencia” al arte de masas. Cfr. N. Carroll, ob. cit., pp. 29-104.

⁶¹⁰ Se trata, para el autor, solo de algunos de los argumentos filosóficos contra el arte de masas, que, sin embargo, considera para delimitar, a modo introductorio, el campo de la “resistencia” al arte de masas. Cfr. ibídem, p. 29.

⁶¹¹ Ibídem, p. 18.

⁶¹² Dwigit MacDonald, por ejemplo, hace referencia, a este respecto, a algunas obras de Dickens, las cuales, pese a ir dirigidas al gran público, debían de ser tenidas, según él, por muestras de arte elevado, al encerrar una visión personal del artista y una expresividad propia, mientras que los especímenes pertenecientes al arte de masas estarían caracterizados por la impersonalidad. Cfr. ibídem, p. 30.

En cuanto al argumento de la pasividad y la fórmula, que Carroll observa analizando las propuestas de Greemberg y Collingwood respectivamente, consideramos que pueden ser tratados juntos por mor de brevedad⁶¹³. El primero, en efecto, remite a la conocida oposición entre facilidad y dificultad del arte, como ya vimos gracias a Ortega, y al hecho de que estos dos términos estén relacionados con la continuidad entre vida y arte en oposición a la discontinuidad propiciada por el arte “auténtico”. En este sentido, mayores niveles de “accesibilidad” o facilidad corresponden con una actitud más pasiva por parte del receptor (hasta el extremo de considerar a éste como mero “consumidor”); en cambio, el verdadero arte requiere siempre una participación activa, que a menudo supondría un “esfuerzo” por su parte, en la obra. El ejemplo más paradigmático y evidente, por extremo, es la obra de arte vanguardista, que se define por su carácter de obra abierta y requiere, programáticamente, la “participación” del espectador, llamado de alguna manera a “completar” la esencial apertura de la obra. Ni que decir que tal participación es exigente, y requiere un esfuerzo de reflexión (así como preparación específica) por parte del espectador. El carácter formulario de ciertas obras del arte de masas se concibe como un instrumento para conseguir el efecto utilitario del pseudoarte (básicamente, despertar ciertas emociones preconcebidas por el “artista”, con el fin del esparcimiento, mediante la reiteración de fórmulas cuyo éxito se conoce de antemano) y, además ampliaría la pasividad citada, al proporcionar al espectador lo reconocible y consabido, reforzando su “comodidad” ante la obra frente al “extrañamiento” que la obra abierta y “exigente” de la vanguardia provocaría.

También estos argumentos son susceptibles de ser rebatidos: Carroll sostiene que incluso en el arte de masas (cine, novelas de quiosco, música rock) hay una implicación activa del espectador, pese a la elevada accesibilidad del producto⁶¹⁴ ya que, en línea de principio, “la accesibilidad o facilidad de comprensión no es incompatible con la generación de respuestas activas en el público”⁶¹⁵. A esto puede añadirse que el empleo de la fórmula no puede ser considerado como exclusivo del arte de masas, sino que es un elemento claramente reconocible también en el arte “culto” (lo que, por añadidura, descalifica el argumento de la identidad fórmula=disposición pasiva), en el que la exhibición de características convencionales o

⁶¹³ Carroll, en realidad, advierte que los dos argumentos son diferentes, ya que lo formulario no es, en principio, necesariamente un aliciente de la pasividad (Cfr. *ibídem*, p. 73). Nuestra intención aquí, sin embargo, es una presentación conjunta de los principales argumentos contra el arte de masas según Carroll los señala, pero no nos podemos detener en un análisis pormenorizado de todos los aspectos y las sutilezas que Carroll destaca para cada uno de los argumentos. El propio autor admite que “existe la tentación de creer que los dos argumentos están vinculados, puesto que [...] si una obra es formularia, entonces invita a la disposición pasiva del espectador” (*Ibidem*). Nos limitamos a señalar, en nuestra elaboración, que ambos argumentos son tratados en un mismo párrafo, sin que ello signifique considerarlos equiparables o intercambiables.

⁶¹⁴ *Ibidem*, pp. 50-53.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

formularias reviste un papel para nada secundario⁶¹⁶: baste con pensar en cómo estos rasgos convencionales les sirven a los artistas, en la práctica, para inscribir su obra dentro de una tradición específica o bien, en la medida en que desacatan o transforman alguno de los rasgos de ésta, para alejarse de una tradición anterior; asimismo, el carácter formulario, la presencia de determinados rasgos convencionales (así como su ausencia, modificación o transgresión) es tenido como un elemento fundamental para adscribir obras y autores a determinadas corrientes de la historia del arte⁶¹⁷.

Los restantes tres argumentos (contrariamente al de la fórmula y de la masificación –este último, en realidad, podría ser considerado como de carácter mixto resultante de fórmula *más* masificación–) giran más explícitamente en torno al aspecto propio de la recepción del arte de masas y a sus (supuestamente) perjudiciales efectos políticos, más que a las características de sus productos (con miras a dictaminar si merecen incluirse o no bajo la rúbrica del arte), aunque, por supuesto, sus indeseables consecuencias derivan de la planificación de los mismos por parte de la industria cultural para producir los efectos deseados por ese mismo sistema de producción. Los textos de referencia para el análisis que Carroll desarrolla en torno a estos aspectos son los de

⁶¹⁶ Así Carroll: “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 [...]. A menudo tal arte ha requerido una adhesión rigurosa a reglas de composición establecidas tradicionalmente” (Ibídem, p. 68).

⁶¹⁷ Otro aspecto que cabría añadir, aunque sea de carácter mucho más problemático que los que acabamos de mencionar, es el siguiente: el carácter “abierto” de la obra, constitutivo del arte elevado, es ciertamente más evidente en las producciones contemporáneas que en otras muestras de arte elevado del pasado, en cuyo caso la propia “apertura” consideramos que podría cuestionarse, por lo menos en tanto que apertura intencional y programática. Desde luego, podría verse un indicio de apertura para las obras “tradicionales” en el hecho de que éstas consiguen despertar el interés del público a través del tiempo y las generaciones, es decir que siguen siendo vigentes y “hablando” también a hombres de épocas muy distintas a las que fueron producidas. Esto sería lo que se entiende por “clásico”. Sin embargo, no todas las obras reconocidas como arte elevado consiguen llegar a ser clásicas y traspasar el umbral de su época. Asimismo, nada impide, en línea teórica, que obras pertenecientes a la llamada cultura de masas se conviertan en “clásicos”, ya sea dentro de su propia categoría, lo que apuntaría a que la “apertura” de la obra no es una cuestión únicamente relativa al arte elevado [sobre este punto, véase S. J. Castro, «Reivindicación estética del arte popular», cit., pp. 445-446]. Finalmente, es necesario confrontarse con el hecho de que el arte elevado contemporáneo ha echado mano, en sus propuestas, con profusión, de imágenes, íconos y “productos” de la cultura de masas. Bien podría decirse a este respecto, como se ha hecho, que estos “préstamos” son encuadrados en una mirada irónica o sometidos a un proceso de “artecialización”. Esto, sin embargo, implica que tales productos son susceptibles de decir más, en algunas ocasiones, de lo que las críticas más severas al arte de masas suelen concederles: por ejemplo, podrían ser objeto de una mirada “irónica” por parte del espectador, sin que medie necesariamente la intervención de un artista “serio” que los englobe en sus obras. Finalmente, el hecho de que el arte contemporáneo se caracterice por su dificultad a lo que le va aparejada la necesidad de apoyarse en textos críticos (hasta el extremo del texto crítico sin apenas obra –el “manifiesto”–) hace que la supuesta actividad que este arte implicaría en el público no sea directa, sino mediada precisamente por la crítica. Ciertamente es que podría argumentarse que este papel mediador del texto crítico no impide el papel activo por parte del público, sino que, por el contrario, lo hace posible (un poco como el traductor, en una traducción filológica no se convierte en el único medio de acceso al texto original por parte del lector, sino que representa una guía). Por tanto, este acceso “indirecto” a la participación activa por parte de los espectadores –siendo el crítico el mediador–, llamados a “completar” la obra de arte abierta propia de la contemporaneidad, hace que, como dijimos, el aspecto de la participación activa en la experiencia del arte contemporáneo sea una cuestión problemática, que necesita una investigación que excede los objetivos de este estudio, lo que no impide, sin embargo, que podamos tal vez afirmar que no es posible emplear de manera excesivamente tajante la distinción entre pasividad y actividad que suelen relacionarse como características distintivas, con el arte de masas y el serio respectivamente, como hacen muchos de los planteamientos filosóficos en boga.

Adorno y Horkheimer. Así, la falta de autonomía estética propia del arte de masas redundaría en falta de libertad en el consumidor (argumento de la libertad); su carácter cerrado y “pre-digerido” que acompaña a lo formulario aturde la imaginación y empuja a la aceptación de la realidad dada (argumento de la susceptibilidad) por mengua de la capacidad de imaginar alternativas; finalmente, el carácter formulario y repetitivo de semejantes obras posee la función ideológica de propiciar la tendencia a considerar las circunstancias como inmutables (argumento del condicionamiento). Estos tres argumentos se refuerzan recíprocamente; Carroll se esfuerza por desautorizarlos mediante los siguientes argumentos:

En cuanto al tema de la libertad, Carroll critica el carácter de necesidad de la vinculación entre autonomía estética y autonomía moral y política: si es cierto que la imaginación es una facultad esencial para abrir el camino a posibles alternativas, para el autor norteamericano es abusivo restringir el campo de la imaginación al arte y la estética, como único ámbito en que tal facultad pueda florecer o al cual pueda aplicarse, pudiéndose desarrollar también en las actividades prácticas⁶¹⁸; por añadidura, la idea de que la libertad se aplique sólo al arte autónomo y esté completamente desahuciada de la relación entre público y arte de masas parece ser desmentida por la observación de que también en este último ámbito se dan “respuestas activas e imaginativas”⁶¹⁹, pese al carácter más marcadamente formulario (como vimos anteriormente, no conviene absolutizar el argumento de la fórmula como criterio de separación entre “arte” y “seudoarte”, lo que lleva a Carroll a definir “empíricamente infundadas” las preocupaciones de Adorno y Horkheimer⁶²⁰.

En cuanto al segundo argumento (el de la susceptibilidad), Carroll se empeña en demostrar su carácter íntimamente contradictorio tras haberlo reducido (un procedimiento adoptado también en las ocasiones anteriores) a las tres premisas que lo componen y que resumiremos muy sucintamente: el aturdimiento de la imaginación y la reflexión llevan al conformismo social; el arte de masas aturde tales capacidades; *ergo* el arte de masas nos condena a conformarnos dócilmente con el *status quo*. Ahora bien, si la capacidad imaginativa y reflexiva son entendidas aquí en sentido amplio, nos dice Carroll, hay que admitir la primera premisa, pero vacilaría la segunda (por las razones expuestas en contra del argumento de la libertad); si, en cambio, empleamos los dos términos de libertad y reflexión en algún sentido más estricto, se volvería aceptable la segunda premisa, pero ya no convendría mantener la validez de la primera⁶²¹.

⁶¹⁸ Este argumento nos parece muy fundado y tendremos que volver a él en las conclusiones del presente trabajo.

⁶¹⁹ N. Carroll, ob. cit., p. 84.

⁶²⁰ *Idem*.

⁶²¹ Cfr. *ibídem*, p. 85.

Finalmente, con respecto al argumento del condicionamiento, por el que el estereotipo, perpetuamente repetido, que caracteriza el arte de masas propiciaría el efecto ideológico de la naturalización (las circunstancias son por su esencia inmutables), Carroll esgrime el argumento de que el planteamiento adorniano da por descontado que el arte de masas propone únicamente la celebración incesante del *status quo*, mientras que hay historias y estereotipos en el arte de masas (se enumeran los ejemplos de *Star Trek*, *El planeta de los simios*, *La guerra de las galaxias* etc.) que “tratan de la posibilidad del cambio social”⁶²². Si el argumento del condicionamiento fuese sólido, arguye por tanto Carroll, la repetición estereotipada de contenidos que aluden al cambio social debería propiciar en los espectadores una disposición al cambio⁶²³. Hay que señalar que Carroll se precave de la posible objeción de que el cambio social del que tratan ciertas ficciones de masas podría ser presentado como demasiado fácil, quedándose por tanto solo en una suerte de sueño escapista que, por esa misma cualidad, desaconsejaría llevar a la práctica todo intento de alteración de la realidad social, reforzando de hecho el apego al estado de cosas dado: así se admitiría que no es la repetición del contenido lo que provoca el condicionamiento, sino que la razón del condicionamiento habría de buscarse en el contenido mismo y no en su reiteración. Carroll además afirma dudar del hecho de que las perspectivas de cambio social que ciertos especímenes del arte de masas presentan se caractericen por la facilidad del mismo, habiendo ejemplos contrarios. Sin embargo, lo que importa aquí es que, cuando Carroll sostiene que el argumento del condicionamiento delata “cierto fatalismo sobre la perspectiva del cambio social”⁶²⁴ está replicando el argumento que hemos expuesto ya en distintas ocasiones, a saber, que todo contenido ideológico es ambivalente (por ejemplo: una perspectiva de cambio social presentada como algo fácil de conseguir no deja de apuntar a la posibilidad de tal cambio o, a la inversa, la repetición conformista del estado de cosas puede determinar un sentimiento de hartazgo hacia ese estado de cosas que se pretende celebrar) y que la crítica de Adorno, como acabamos de ver en el capítulo anterior, parece desentenderse de este aspecto cediendo a una visión “totalitaria” de la ideología que mal se conjuga con la variedad contradictoria de las instancias ideológicas del entorno capitalista liberal.

De todos modos, más allá de los argumentos puntuales que Carroll esgrime para refutar los argumentos más sonados en contra del arte de masas, lo que nos parece más relevante es la consideración que hace en torno al origen común de dichos argumentos. En su opinión, este se

⁶²² *Ibidem*, p. 86.

⁶²³ Cfr. *ibidem*, pp. 87-88. Por supuesto, la argumentación de Carroll contiene otros elementos, tales como el hecho de que también el arte elevado se alimenta hasta cierto grado de estereotipos y repetición o que el propio arte de masas juega a menudo con la variación dentro del repertorio de sus esquemas típicos. Dichos elementos han sido ya empleados por Carroll al tratar los argumentos anteriores.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 88.

encuentra en la interpretación falaz y distorsionada de la teoría estética kantiana, según la cual la obra de arte es algo concebido con el “propósito de despertar respuestas estéticas del tipo que Kant caracteriza en la teoría de la belleza (libre)”, lo que autorizaría a reconocer en el arte “un tipo de cosa que nos separa de los asuntos prácticos”⁶²⁵.

Lo erróneo de esa interpretación, que para Carroll empieza a popularizarse en la tradición filosófica de Schopenhauer en adelante⁶²⁶, reside en que se realiza una transferencia abusiva de “la noción de desinterés del espectador al objeto del arte”⁶²⁷: Kant hablaba de desinterés por lo que respecta a la experiencia del perceptor, y no en cuanto a la cualidad de “desinteresado” del objeto que debía provocarla; asimismo, Kant no consideraba que el papel activo del perceptor en la experiencia estética contemplase el esfuerzo y la dificultad. Finalmente, la idea de la separación entre arte y oficio, central en las teorías de la autonomía del arte, sería el efecto de un excesivo realce dado (y, una vez más de la transferencia abusiva del plano de la relación estética al del objeto de tal relación) por los teóricos respectivos, a la idea kantiana de que no hay reglas para engendrar la experiencia estética⁶²⁸.

Sin embargo, sospechamos que el tema de la relación entre creatividad y reglas no puede ser enfocado de manera correcta desde semejante perspectiva mutuamente excluyente, a saber: solo es creativo aquel que no acata más regla que la que él mismo aplica, casi sin poder reconstruir las etapas y procesos de su propia creación; mientras que, a más reglas, correspondería menos individualidad y creatividad. Una reflexión animada por el sentido común, más que por un afán de cierre teórico nos sugiere, en cambio, que la creatividad sin regla ni disciplina alguna podría producir un objeto significativo sólo por efecto del albur, mientras que, en cambio, a menudo, tener presente ciertas reglas, para apoyarse en ellas o incluso para subvertirlas, es la base sobre la que la individualidad puede florecer. Del mismo modo, es evidente que la mera aplicación de reglas, la fidelidad a veces obtusa a las mismas, es enemiga de la personalidad y creatividad individual (lo que vale, dicho sea de paso, tanto para los celosos continuadores de la tradición

⁶²⁵ *Ibíd.*, p. 89.

⁶²⁶ La referencia a la línea que va de Kant a Schopenhauer, en un sentido muy próximo al de Carroll, está ya en Dewey. Cfr. J. Dewey, *El arte como experiencia* [1934], Paidós, Barcelona, 2008, p. 160.

⁶²⁷ N. Carroll, *ob. cit.*, p. 94.

⁶²⁸ Cfr. *ibíd.*, pp. 96-97. Por lo que atañe el aspecto que aquí nos ocupa, el párrafo correspondiente de la *Crítica del Juicio* es el 46, que trata de las bellas artes como producto del genio. Como afirma Castro, el hecho de que nuestra cultura considere que “la esencia del arte está en ser creativa y original, vinculada a la innovación y a la experimentación” (S. J. Castro, «Reivindicación estética del arte popular», *cit.*, p. 448), derivaría precisamente de los contenidos de ese párrafo kantiano, en que el genio es presentado como la creatividad libre y original que ha de servir de modelo y “regla para el juicio de otros”. Pocas líneas más adelante, Castro subraya que esa idea del genio que obra sin atender a ninguna regla externa es un arquetipo “ajeno a otros momentos de la historia del arte” y corrobora esta afirmación con la referencia a Gadamer, quien, en *Verdad y Método*, califica esta conceptualización del genio creador de mito estético, sin auténtica correspondencia con lo que realmente ocurre en el arte (*Ibíd.*). Sobre el aspecto de la creación *ex nihilo* como mito romántico, “y tal vez un ideal modernista”, véase también N. Carroll, *ob. cit.*, pp. 72-73.

como para los ortodoxos sacerdotes de la subversión a toda costa: la subversión también puede convertirse en un imperativo “heterónomo”). Todo ello, sin embargo, debería llevarnos a considerar que incluso allá donde las fórmulas se repiten con mayor frecuencia –piénsese en los productos de la llamada cultura de masas– nada impide que pueda germinar la creatividad personal del autor⁶²⁹.

Dicho esto, el elemento más relevante de la observación de Carroll es, sin duda, el relativo a la transposición del concepto de desinterés de la experiencia estética al objeto que debería causarla, ya que vertebra el concepto de autonomía que suele representar el elemento discriminador entre lo auténtico y lo sucedáneo o lo elevado y lo vulgar en el arte⁶³⁰.

Deshacer esta asociación entre desinterés y objeto estético, que tiene mucho que ver con la conformación moderna, y, aún más, con la concepción vanguardista del arte, parece, por tanto, más acorde a la efectiva trayectoria histórica del arte, cuando no la restringimos a determinados movimientos artísticos asumiendo sus planteamientos como elementos definidores de una teoría del arte en general. Además, el abandono de tales teorías definidoras estrictas permite otorgar un tratamiento más ecuánime a la gran parte de lo que consideramos como nuestro patrimonio artístico, cuyo rango de arte se vería puesto en tela de juicio de acuerdo a distintos aspectos de las teorías a las que hemos aludido en este capítulo. Es consabido el hecho de que obras de arte

⁶²⁹ La lectura del párrafo 47 de la *Crítica del Juicio* apunta precisamente al hecho de que el genio creativo libérrimo sería incluso desaconsejable, ya que un genio no disciplinado por ciertas reglas no podría dar lugar a una obra de arte bella: “Aunque se distinguen mucho uno de otro el arte mecánico y el arte bello, el primero como meroarte de la laboriosidad y del aprendizaje, y el segundo, del genio, no hay, sin embargo, arte bello alguno en el que no haya algo mecánico, que pueda ser comprendido y ejecutado según reglas, algo que se *pueda aprender* como condición constituyente esencial del arte [...] Ahora bien: como la originalidad del talento constituye una parte esencial (pero no la única) del carácter del genio, creen espíritus superficiales que, para mostrar que son genios nacientes, no pueden hacer nada mejor que desasirse de toda la violencia de escuela de las reglas, creyendo que se va más gallardo en un caballo salvaje que en uno de escuela. El genio puede sólo proporcionar, para los productos del arte bello, un rico *material*, para cuyo trabajo posterior y para cuya *forma* se exige un talento formado en la escuela” (I. Kant, *Crítica del Juicio*, cit., § 47, p. 237). Esta constatación de la necesidad de ciertas reglas en la producción del arte (reglas de escuela, en este caso, es decir heterónomas), parece, por tanto, contradecir o debilitar, por lo menos, las teorías de la autonomía más fundamentalistas. Con arreglo a este aspecto, además, el italiano Paolo D’Angelo hace notar que incluso la provocación dadaísta de los *ready made*, que parecen subvertir de la manera más radical toda regla y norma artística, en el fondo perdería su esencial carácter de provocación de no anclarse (ya sea de manera reactiva y con intentos iconoclastas) en reglas bien definidas, básicamente las procedentes de la tradición artística anterior, lo que induce a concluir que incluso estas manifestaciones artísticas aparentemente ácratas “sono possibili in realtà soltanto come parassiti di una norma già data” (P. D’Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata, 2005, p. 135).

⁶³⁰ Bien mirado, el argumento de Carroll se opone de manera especular al que Dickie había esgrimido contra las tesis de Monroe Beardsley: contra las ideas de este último, expuestas en el libro *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), que defendía la existencia de una experiencia estética que se da en nuestra relación con el arte y se caracteriza por la complejidad, intensidad y unidad, Dickie criticaba precisamente el hecho de que tales planteamientos eran fruto de una transferencia de las propiedades del objeto a una “fantasmal” y supuesta experiencia estética. No por casualidad, su artículo se titulaba *Beardsley’s Phantom Aesthetic Experience* (1965). Sobre la polémica entre Beardsley y Dickie puede verse P. D’Angelo, «La critica dell’esperienza estetica nella filosofia analitica angloamericana», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, (actas del congreso: *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 23-27 noviembre de 2007), “Aesthetica Preprint: Supplementa”, 21, 2007 (pp. 111-122), pp. 113-114.

consideradas excelsas muestras de arte elevado (en el régimen de la autonomía) se encontraban, en cambio, sometidas a muy precisas finalidades en sus contextos originales, lo que demuestra que la presencia de una finalidad heterónoma (el culto, el servicio al poder, etc.) no impide un disfrute de sus propiedades estéticas (esto, siempre y cuando se pueda admitir que una definición de arte deba moldearse sobre el ejemplo de sus productos “excelsos”, lo que no compartimos); por otro lado, el llamado asimilacionismo museal ha hecho que artefactos utilitarios, desarraigados de sus contextos culturales o cultuales, se convirtieran en objetos de contemplación, lo que corrobora la validez de rebajar la centralidad del concepto de desinterés o, por lo menos, la necesidad de reconducir dicho concepto al cauce de la relación estética en una versión no demasiado estricta (que pueda, por tanto, compatibilizarse con la presencia de otros posibles intereses (prácticos, cognitivos, morales...), bien por la vía de determinar una “suspensión” de tales intereses, bien por la vía de sumarse a ellos sin que esto determine una descalificación completa de la experiencia que allí se da. Finalmente, también dirigir la mirada a fenómenos más actuales puede ser igualmente ilustrativo: tal vez el ejemplo de los *ready made* es una de las vías principales para ver que el desinterés no reside, pongamos, en el urinario, sino en la especial mirada a la que se le pretende someter con la operación que realiza con él Duchamp.

Un resultado parecido puede obtenerse mediante el análisis de ese fenómeno (tradicionalmente enmarcado en el bando del arte utilitario, falso o falseado, de la degradación consumista de las instancias estéticas o de la persecución planificada de experiencias estéticas fraudulentas) que ha sido señalado bajo el nombre de *kitsch*.

Ahora bien, como señala Calinescu, hay un aprovechamiento intelectual del *kitsch*⁶³¹ que, por ciertos aspectos, remite al concepto que Roger Scruton denomina *kitsch preventivo*⁶³². Calinescu hace referencia al caso del *kitsch* viejo, el cual, debido a la rapidez con que cambian los estilos, se pasa rápidamente de moda y ya no puede satisfacer la función de belleza inmediata y accesible, por lo que es retomado, en cambio, como pretexto para una suerte de diversión intelectual:

⁶³¹ Cfr. M. Calinescu, ob. cit., pp. 248-250 y ss.

⁶³² Cfr. R. Scruton, *Cultura para personas inteligentes*, Península, Barcelona, 2014, p. 102, citado en S. J. Castro, «Reivindicación estética del arte popular», cit., p. 443. El “*kitsch preventivo*” es el producto consciente de “basura” artística con finalidades irónicas, dentro del marco del llamado “arte elevado”. Una suerte de guiño intelectual y algo esnob que se diferencia, es cierto, por su carácter de creación “actual”, mientras aquello a lo que Calinescu alude es la recuperación de objetos *kitsch* del pasado que, en el momento que fueron creados, no tenían ese carácter de planificación del efecto irónico al que se refiere Scruton, sino que eran *kitsch*, precisamente como efecto de la ingenuidad propia de ese género de producciones; el elemento irónico se introduce más tarde, a la hora de su posterior recuperación. Pese a estas diferencias, nos parece que los dos fenómenos son asimilables por ser el resultado de la misma operación intelectual, ya que lo que aquí está en juego es la intencionalidad irónica, que se aplica a la recuperación de un material ya dado, o bien a la invención, bajo la forma de la cita, de la copia o de la caricatura de productos análogos a ese material.

El *kitsch* antiguo puede estimular la irónica conciencia de los refinados o de quienes pretenden ser refinados. Esto es posiblemente una explicación del intento de redimir algo del *kitsch* escandalosamente afectado y artificial de la *belle époque* en lo que hoy en día se denomina en América como *camp*⁶³³.

Además, Calinescu hace referencia a ciertas antologías poéticas que recolectaban ejemplos de “buen mal verso”, a saber, “ejemplos de mala poesía tales como los que pueden hallarse en eminentes poetas”⁶³⁴: “está claro –comenta Calinescu– que tales libros no están ideados para el consumo de masas sino para la diversión intelectual de una élite literaria”⁶³⁵.

Por lo tanto, deberíamos deducir de ello que el carácter de desinterés o de autonomía como base de la caracterización del arte serio, y la función de elevación cultural que se les atribuye a sus objetos, no se encuentra en las características propias del “objeto”, sino que es la cualidad que conforma la especial relación estética que podamos trabar con el mismo. En el caso al que aludimos arriba, ese específico trato con el *kitsch* saca de alguna manera el objeto de su anterior colocación en los rangos del (mal) arte utilitario y le empuja a dar el salto al rango de los objetos de arte legítimo, no en razón de algún cambio que se haya producido en su estructura formal, o bien en sus propiedades visibles, sino, más bien, de la nueva mirada irónica que se proyecta sobre él. Asimismo, ese mismo objeto efectúa una trayectoria que le permite abandonar el original ámbito del mal gusto al que pertenece para arribar al refinamiento estético que se complace precisamente en su capacidad para soportar y de alguna manera digerir las obras portadoras del mal gusto más contundente.

Estos ejemplos del especial enfoque al que pueden ser sometidos objetos “artísticos” caracterizados por su “facilidad”, “escaso valor intrínseco” o “mediocridad” nos permiten ver que es la disposición con la que nos acercamos a la obra o, si queremos, el marco conceptual y convencional en el que ésta se inserta para “jugar” con ella, lo que prima. Incluso los objetos más triviales, como nos enseñó Duchamp, pueden dar lugar a los más enrarecidos análisis y debates estéticos.

Todo ello nos lleva a postular lo siguiente: si la mayoría de las teorías del arte “distinguidoras” entre lo elevado y lo vulgar (o entre arte y no arte) se quedan, de alguna manera, “cortas” para dar razón de fenómenos que caracterizan tan hondamente nuestra experiencia (tales como el arte de masas), además de poner en entredicho lo que tradicionalmente se ha considerado

⁶³³ M. Calinescu, ob. cit., p. 248.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 249, n. 33.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 250.

como el gran arte del pasado, sería conveniente abandonarlas o relativizar su alcance. El siguiente paso debería ser no solo liberar esas teorías de aquellos elementos que las hacen demasiado selectivas, y así moldearlas para que también los productos del arte popular puedan alcanzar la dignidad de objeto de la estética filosófica (posiciones a lo Schusterman o Carroll, entre otros), sino también deshacer el vínculo biunívoco entre estética y teoría del arte. Cabría, entonces, postular una dimensión estética de la que la experiencia del arte sería un elemento (por mucha importancia que le concedamos), pero no el único elemento capaz de representarla de manera exclusiva y saturar su extensión. Esto permitiría analizar el vasto ámbito de fenómenos que suelen definirse bajo el rótulo de “estetización difusa”, dentro del cual caben el sistema de producción y consumo de mercancías, los productos de la llamada cultura de masas, además de comportamientos, estilos de vida, deseos y aspiraciones personales que no pueden ser analizados correctamente si son adscritos únicamente al ámbito de la dimensión “práctica” de la existencia. Desde luego, este último aspecto nos llevará a afrontar el tema de la estética de la mercancía; un concepto que puede abarcar tanto los objetos de consumo corriente como los objetos del consumo cultural de masas. Ello conlleva, a su vez, echar cuentas con la relación existente entre la exigencia de extraer beneficio y las características estéticas de los productos, con las repercusiones ideológicas que hemos visto a lo largo de los capítulos anteriores. Esto constituiría, atendiendo a formulaciones como la de Adorno, una posible objeción a nuestro intento de postular una dimensión estética que abarque fenómenos en realidad muy dispares. Sin embargo, también el arte elevado resulta inscrito en el sistema del valor de cambio; por tanto, consideramos que la valoración de las características propias de la estética de las mercancías podría arrojar una luz también sobre la condición del arte en la época contemporánea. Nos encontramos con objetos como las mercancías corrientes que, más allá de su valor de uso (su utilidad específica para los distintos fines prácticos humanos), circulan merced a su valor de cambio, y queda por esclarecer qué papel desempeñan las propiedades estéticas adheridas a los objetos en la determinación de su valor de cambio. Por otro lado, objetos como las obras de arte, desprovistas, en teoría, de valor de uso (es decir, ajenas a los fines humanos prácticos), que Adorno veía como la resistencia al totalitarismo del valor de cambio (o la aspiración a tal resistencia), no consiguen, en nuestras sociedades, sortear la tiranía del mercado. Toda forma artística, incluso las del pasado, sufre, a partir de la modernidad, un acelerado proceso de descontextualización; esto vale también para aquellos objetos anteriormente rotulados bajo la insignia de “arte primitivo”. Este proceso da lugar a la llamada universalización del arte: todo encuentra cabida en lo que Malraux llamó “museo imaginario”. Sin embargo, esta descontextualización corre paralela a una nueva (e igualmente

universalizadora) colocación de toda forma artística en el mercado del arte⁶³⁶. Los temas que quedan por elucidar están planteados, de su desarrollo se ocuparán los capítulos siguientes.

4.3. El regreso a una estética de la experiencia

Como hemos visto, una buena parte de los esfuerzos intelectuales de la tradición de la estética filosófica ha sido absorbida, en el siglo XX, por la tarea de justificar filosóficamente las novedades y las contradicciones que las vanguardias artísticas trajeron. Otros autores, sin embargo, se vieron impulsados a intentar dar razón de los nuevos fenómenos estéticos mediante la estrategia del abandono de la estricta identificación entre experiencia estética y “arte elevado”. La realidad se había impuesto por su propia evidencia, instando a replantear las teorías estéticas al uso, la mayoría de las cuales seguían aferradas a la coincidencia de la teoría estética con la teoría del arte.

Incluso las teorías del arte que gozaban de más predicamento, y que, por lo general, giraban en torno a una manera de delimitar el ámbito de los objetos legítimos del arte que se basaba en la expresividad y personalidad infundida en la obra por un autor único y, por tanto, en la unicidad de esa misma obra, se vieron profundamente sacudidas por el efecto de la difusión de medios que no sólo convertían a cualquier obra en reproducible, sino que se centraban en “la capacidad de remplazar la creación”⁶³⁷. La otra cara de la llamada democratización estética fue la creación y rápida expansión de un hasta entonces inimaginable mercado para el consumo de “productos estéticos” sediento de novedades y de un flujo continuo de imágenes, lo que algunas formas de arte como la pintura no podían de ninguna manera satisfacer con sus propios medios (por ejemplo, la habilidad de un artista que produce una obra única). Por ello, las nuevas artes que nacen de los avances técnicos (la fotografía, el cine, la radio), ocupan el centro de la producción cultural, ya que satisfacen las nuevas demandas, y lo hacen adoptando “desde el principio, una división del trabajo compleja, como de hecho se ha hecho siempre en ciertas artes esencialmente cooperativas o colectivas, en particular en la arquitectura o la representación escénica”⁶³⁸. Si bien, como hemos

⁶³⁶ José Jiménez afirma al respecto de las transformaciones sufridas por el viejo concepto de arte primitivo que “las manifestaciones estéticas de otras culturas han pasado a formar parte de nuestro mundo. Y si en él el comercio y el dinero determinan de un modo importante el universo artístico, ese tipo de manifestaciones se verán también afectadas de forma similar” (J. Jiménez, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2010, p. 175). Dicha asimilación, por tanto, no se limita a subsumir determinados objetos en conceptos, como el de arte, que no pertenecían a (o no existían en) sus contextos originarios, sino que es también la asimilación a una forma específica de conceptualizar la creatividad y experiencia estética que ya había sufrido un proceso de asimilación al mercado y, por tanto, a la forma de la mercancía.

⁶³⁷ E. J. Hobsbawm, «¡Pop! El estallido del artista y de nuestra cultura», cit., p. 248

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 249.

visto, esto no significa la desaparición de ciertas formas de arte, en cambio, sí se transforman profundamente sus características y su “centralidad” en el vasto ámbito de lo estético.

Como ha notado Jiménez, lo que se modifica radicalmente es la posición hegemónica del arte dentro del ámbito cultural, por lo que este pierde su privilegio y su “posición predominante en la configuración de la sensibilidad occidental”⁶³⁹; una sensibilidad que se ve cada vez más determinada por la acción de tres instancias estéticas (aunque no “artísticas”) tales como el diseño industria, la publicidad y los medios de comunicación de masas.

Es así como, a lo largo del siglo XX, y especialmente a partir de los años treinta del mismo, diversos autores hacen hincapié bien en la necesidad de mirar al arte con ojos nuevos, o incluso plantear que los viejos conceptos de arte podrían llegar a ser obsoletos, como señala Benjamin, bien en incluir en el número de los fenómenos legítimos que conforman la experiencia estética muchas de las novedades (si no todas) introducidas por la llamada cultura de masas.

En 1934, John Dewey publica *El arte como experiencia*⁶⁴⁰; en esta obra ya clásica, el pensador norteamericano aboga por restaurar una continuidad entre experiencia ordinaria, experiencia estética y experiencia del arte que parece de alguna manera puesta en entredicho en la sociedad industrial. Su intención es la de liberar al arte de su segregación en el museo para que pueda ejercer sus efectos beneficiosos en la vida de las personas; al mismo tiempo, resalta las cualidades estéticas que acompañan toda nuestra experiencia, en una visión según la cual, a mayor intensificación de tal experiencia corresponde mayor proximidad con lo que puede definirse como “experiencia estética”. Tal es, en efecto, la experiencia que se produce cuando una experiencia es llevada a compleción, tras superar los esfuerzos y las tensiones siempre presentes en la relación del hombre con su entorno (en un equilibrio logrado entre pasividad y actividad) y determinar una ampliación y expansión del sujeto *merced a y en* tal experiencia. El arte se inserta en este cuadro como experiencia totalmente completa y significativa, y se diferencia del resto de la experiencia estética por su intencionalidad⁶⁴¹. Se trata, para Dewey, de establecer a nivel teórico, para recobrarlo también a nivel práctico, un *continuum* entre experiencia ordinaria y experiencia estética, la cuales se ven separadas por las mismas condiciones que “crean el abismo entre el

⁶³⁹ J. Jiménez, *Teoría del arte*, cit., p. 185.

⁶⁴⁰ J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit.

⁶⁴¹ La experiencia del arte no es, por tanto, un mundo aparte, sino que es la intensificación de la experiencia (estética) cotidiana; diríamos que es la experiencia acabadamente lograda: “la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en las cosas de las que gozamos todos los días” (Ibíd., p. 12). Este elemento de continuidad y no discriminación entre experiencia diaria y arte es subrayado más adelante al analizar el concepto de “forma” que, para Dewey, “no se encuentra exclusivamente en los objetos rotulados como obras de arte. [...] La forma es el carácter de toda experiencia que es *una* experiencia. El arte, en su sentido específico, cumple las condiciones que realizan esa unidad más *deliberada y plenamente*”. Ibíd., p. 154 (la última cursiva es nuestra).

productor y el consumidor en la sociedad moderna”⁶⁴². Esta misma separación que se detecta en la experiencia ordinaria, y que en la jerga marxista se habría llamado alienación, corresponde a la separación a la que la modernidad condena al arte al enclaustrarlo en el museo, elevándolo sí, pero a la vez aislándolo en una distancia inasible, “en un pedestal remoto”⁶⁴³, respecto a la vida corriente. En cambio, la idea de Dewey es que la experiencia estética no difiere de la ordinaria por su material, sino que procede, más bien, de esta como su realización más lograda, en lugar de brotar de algún apartado lugar metafísico: es el resultado de una precisa organización de ese mismo material según grados crecientes de complejidad, en que el hombre supera las resistencias que se le presentan en su relación con el entorno, produciéndose así un ensanchamiento e intensificación de la propia experiencia, que se caracteriza por la integración y la unidad. Esto le permite a Dewey declarar falsas las dicotomías acostumbradas: hombre-entorno; mente-cuerpo; percepción-intelección, arte elevado-arte popular, etcétera⁶⁴⁴.

Este planteamiento le autoriza a Dewey derribar la muralla que segrega al arte de la vida cotidiana y, por tanto, hacen insustancial esa tradicional división entre lo bello y lo útil: “un pescador –afirma Dewey en uno de muchos ejemplos que aduce– puede comer su pesca sin por ello perder la significación estética que experimentó en actuar”⁶⁴⁵.

Esto es posible porque una experiencia estética no está necesariamente reñida con la utilidad, como rezan muchas teorías filosóficas, sino que surge de una satisfactoria relación con el medio en que el hombre actúa⁶⁴⁶. Así, cuando la técnica responde a exigencias auténticas del hombre que redundan en una ampliación de su experiencia, entonces da lugar a una experiencia que puede ser estética. Esto vale no sólo para “los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, esteras, jarros, platos, lanzas... decorados con tanto cuidado...” que, afirma el pensador norteamericano, hoy exhibimos en nuestros museos como objetos bellos, es decir por su aspecto estético, pero “en su tiempo y lugar... eran *medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana*”⁶⁴⁷, sino incluso para lo que definiríamos técnica a secas, es decir para aquellos objetos que se consideran eminentemente medios para satisfacer específicas necesidades: a este respecto, Dewey pone el ejemplo del automóvil, que representa una respuesta original del hombre a una necesidad nueva y emergente de movilidad individual a la que los perfeccionamientos y mejoras

⁶⁴² *Ibíd.*, p. 11.

⁶⁴³ *Ibíd.*, p. 6.

⁶⁴⁴ Cfr. *ibíd.*, p. 25.

⁶⁴⁵ *Ibíd.*, p. 30.

⁶⁴⁶ Las ideas sobre la educación de Dewey tuvieron mucha influencia en la creación y la vida del Back Mountain College, donde también se reunieron algunos de los más destacados representantes de la Bauhaus, como Albert, quien se muestra muy influido por las ideas estéticas del pensador norteamericano, hasta el punto de que publica, un año después de *El arte como experiencia*, un artículo que llevaba el mismo título. Sobre las relaciones entre Dewey, el Back Mountain College y los miembros de la Bauhaus puede verse M. Senaldi, art. cit.

⁶⁴⁷ J. Dewey, ob. cit., p. 7 (*cursiva nuestra*).

de las técnicas de movilidad conocidas (piénsese en el tren), no hubieran podido dar respuesta. Ahora bien, es cierto que un auto puede considerarse también bajo el aspecto de sus logros formales, baste con pensar en el lugar que le otorgan los futuristas italianos, pero en el caso que nos ocupa ahora se considera únicamente como “medio” técnico dirigido a satisfacer una necesidad; aun así, puede contribuir a mejorar la experiencia del hombre: “los avances significativos de la técnica suceden, pues, en conexión con esfuerzos para resolver problemas que no son técnicos, sino que surgen de la necesidad de nuevos modos de experiencia”⁶⁴⁸. Desde este punto de vista, la solución técnica del auto representaría un entronque con aquel flujo de la experiencia vivificadora y expansiva que Dewey emparenta con la experiencia estética y el arte, mientras que los posibles perfeccionamientos técnicos aplicados al ferrocarril, ya que no responden a nuevas exigencias todavía no expresadas y al no representar, por tanto, una ampliación de la experiencia, se quedarían relegados a lo mecánico y propio del oficio. No por casualidad, si seguimos este hilo, Dewey llega a afirmar que este carácter significativo (o sea, respondiente a nuevas exigencias por expresar) de los avances técnicos se encuentra tanto “en las bellas artes como en las artes tecnológicas”⁶⁴⁹.

Es más: precisamente el concepto de experiencia bien lograda y caracterizada por la unidad, tan central en la visión estética de Dewey, le permite solventar la añeja cuestión de la oposición entre belleza y utilidad de una manera parecida a la que fundamentará, por ejemplo, las propuestas de la Bauhaus. Conviene reproducir extensamente el párrafo, porque señala, entre otras cosas, el hincapié del pensador en el aspecto sensible que siempre debe acompañar la experiencia estética. La adecuación a un fin, en efecto, podría ser enfocada –y a menudo lo es– como algo que se percibe por vía intelectual; para Dewey, como veremos enseguida, esa misma adaptación al fin, cuando es percibida correctamente, es algo *visible*, algo de lo que podemos percatarnos directamente en la percepción sensible:

En algún sentido la figura típica de un utensilio o herramienta indica que el significado del todo ha penetrado en las partes para calificarlas. Es el hecho que ha conducido a algunos teóricos, como Herbert Spencer, a identificar la fuente de la «belleza» con una adaptación eficiente y económica de

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 159. Nos parece indudable que ciertos útiles no tienen espacio en nuestras vidas sólo atendiendo a su “eficiencia”. En el ejemplo del automóvil, nuestro interés no reside únicamente en podernos desplazar autónoma y rápidamente (siempre que no miremos la otra cara de la moneda: la congestión, los atascos, la polución...); hay, en ciertos bonitos paseos en coche, por lugares amenos, elementos desde luego irreductibles al cálculo utilitario de desplazarse eficientemente de un punto A a un punto B, y que tienen que ver con el placer que experimentamos en esa misma experiencia de desplazarnos (en algunos casos, a este aspecto se reduce el móvil del desplazamiento). Una película como *La escapada*, pese a todos los significados que se puedan extraer de ella, sería simplemente imposible de no reconocer una cualidad estética a la ruta en el descapotable que realizan Vittorio Gassman y Jean-Louis Trintignant.

⁶⁴⁹ *Idem*.

las partes a la función del todo. En algunos casos, la adecuación es verdaderamente tan *exquisita*, que constituye una *gracia visible* independientemente del pensamiento de cualquier utilidad⁶⁵⁰.

Estas referencias a *El arte como experiencia*, realizadas forzosamente a vuelo de pájaro, atestiguan, sin duda, la sensibilidad del pensador para intentar captar las modificaciones que se habían producido en la experiencia cotidiana del hombre de comienzos del siglo XX y reflejarlas, de alguna manera, dentro de un cuadro teórico.

De este modo, distintos aspectos de la experiencia humana son encaminados hacia un terreno común que no es otra cosa que la relación de tensiones, resistencias e interacciones entre el hombre y su medio, encuadrándose los distintos logros dentro de un abanico de experiencias que van de las más cotidianas a las cimas del arte, pero todas emparentadas por compartir un grado mayor o menor de logro, integridad, intensidad, significación y placer, en que el factor práctico, el emotivo y el intelectual no se encuentran separados, sino integrados. Esto significa también, como han notado numerosos comentaristas de Dewey y como nos esforzamos por sostener a lo largo de este trabajo, que el de la experiencia estética es un dominio mucho más amplio y extendido que el que ocupa el arte.

Por supuesto, semejante planteamiento se ha visto expuesto a muy diversas críticas. Los dos puntos problemáticos de su filosofía estética son precisamente los dos extremos de la proposición que titula su libro: arte y experiencia. Por un lado, como es sabido, tenemos el ataque de la estética de matriz analítica que, en una de sus vertientes más conocidas (la que, de Dickie, pasa por Danto y sus seguidores), arremete contra concepto de experiencia estética, que no existiría para nada o, en todo caso, no ayudaría ni en lo más mínimo a esclarecer las problemáticas inherentes al arte y a su estatuto. En estos casos, no era directamente Dewey el blanco de las polémicas, sino el concepto de experiencia estética o el de actitud estética en sus distintas vertientes. Se trata de análisis que han dado lugar a una bibliografía desmesurada y que ha ocupado buena parte de las discusiones en las últimas cinco décadas, por lo que nos limitaremos a la escueta referencia que acabamos de realizar. Cabe señalar, sin embargo, que esta posición analítica “dura”, es decir la que excluye la pertinencia de la experiencia estética en nuestras reflexiones en torno al arte ha tenido que readmitir en cierta medida la hipótesis de la experiencia estéticas para evadir del callejón sin salida al que se veían condenadas las formulaciones en el fondo tautológicas que se centraban en la definición del arte a través del reconocimiento institucional (Dickie), de los procedimientos del mundo del arte (Danto) o del entramado histórico institucional (Levinson). Como ha señalado D’Angelo, el propio Danto, recientemente, ha vuelto a admitir cierto que la

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 128 (*cursiva nuestra*).

experiencia estética juega cierto papel. Asimismo, deberían citarse, entre otros muchos, los esfuerzos teóricos de Carroll, quien aboga por readmitir la función de una experiencia estética centrada en la atención en los aspectos formales y composicionales, en las cualidades estéticas y expresivas de cada obra (una experiencia estética “demediada”), o de Schusterman, quien considera oportuno corregir las lagunas de la postura analítica con la inserción de planteamientos pragmatista y vuelve explícitamente a Dewey para pregonar una estética que reconcilie placer y significado, sentimiento y conocimiento, goce y entendimiento⁶⁵¹.

Por otro lado, es decir el de la concepción problemática de arte que se desprende de las páginas de *El arte como experiencia*, se podría notar, como ha hecho recientemente Carmagnola, que la concepción de Dewey del arte como cima y momento más intenso de la experiencia concretado en una forma reconocible delata su vinculación a una idea tradicional del arte, y aun moderna, pero se encontraría en apuros ante las producciones contemporáneas, en las cuales la forma, definida por Dewey mediante los atributos tradicionales de logro, equilibrio, totalidad, es apenas reconocible y los atributos citados no son aplicables. Además, esta insistencia en el arte como imagen de la totalidad, como prefiguración ideal-típica de una experiencia auténtica y plena frente a la segregación que caracteriza la existencia social puede, por un lado, parecer una instancia realmente crítica, en la que resuenan, por ejemplo, algunas de las exigencias planteadas por Marx cuando habla del pleno desarrollo de todas las facultades humanas como fin al que tender, pero, por otro lado, puede mostrarse, si la comparamos con la dialéctica negativa de Adorno, para el que la imagen de totalidad es en sí falsa, como una enésima máscara ideológica. Todo ello impulsa a Carmagnola a afirmar que, ante esa visión adorniana, cuyo correlato es la producción de numerosas obras contemporáneas más interesadas por exhibir la “herida”, la mutilación y el “fantasma”, que una supuesta “totalidad” pacificada y pacificadora, se observa una poderosa función que el arte ha asumido en un preciso momento histórico, a la que el “*irenismo di fondo*” de Dewey no permite acceder⁶⁵².

Lo interesante de este análisis de Carmagnola reside en el hecho de que no se decanta por una de estas dos posiciones críticas que confronta: una “idealista” y vinculada con la concepción tradicional de la belleza, la otra “dialéctica” y ligada a la vanguardia, que rechaza esa belleza en nombre de la función de atestiguar la falsedad de las condiciones sociales. La primera alegre allí donde la segunda es dolorosa, anticipadora allí donde la otra es “negadora”: para el estudioso italiano, nos encontramos ante dos posibilidades críticas que, pese a sus diferencias, tienen ambas

⁶⁵¹ Para estos aspectos, véase P. D’Angelo, «La critica dell’esperienza estetica nella filosofia analitica angloamericana», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., pp. 111-122.

⁶⁵² F. Carmagnola, «Arte ed esperienza. Dopo Dewey», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., (pp.175-190), p. 187.

algo que decimos. Pero hay más: precisamente la difuminación del arte en la vida, que caracteriza lo que Carmagnola señala como tercera industrialización (o Lipovetsky como capitalismo artístico), en que se hace cada vez más difícil establecer distinciones entre el ámbito de lo prosaico y el del artístico (siendo el primero crecientemente pertrechado de componentes estéticas y el segundo cada vez más sometido a la lógica del mercado y la moda) tiene una consecuencia que aún ambas críticas. A saber, el panorama del arte contemporáneo ha perdido tanto la fuerza anticipadora de una integridad posible de la experiencia que imaginaba Dewey como la capacidad de exhibir el fragmento en su función negativa que pregonaba Adorno. Ambas críticas se quedarían, de alguna manera, “sin filo” en el horizonte estético actual.

Por lo que atañe a Dewey, esto no significa que el papel que el norteamericano le asignó al arte quede irremediadamente relegado al pasado, ya que afirmar tal cosa correspondería a “universalizar” el concepto de arte (el de su “muerte” en este caso”) que es conveniente mantener dentro de una perspectiva histórica. Ahí, de manera paradójica, vuelve a emerger la importancia el concepto de experiencia de Dewey, en tanto algo siempre expuesto al fracaso y dominado por la incertidumbre, que brota de la originaria relación entre hombre y medio, y se realiza y desarrolla siempre en un momento histórico concreto. Ahí mismo, por tanto, vuelven a cobrar valor analítico algunas afirmaciones con las que Dewey querría corroborar la continuidad entre experiencia y arte, como la que reza que “el *material* del que se compone una obra de arte pertenece al mundo común”⁶⁵³, o la aún más explícita negativa a la pregunta de si hay, en el arte, algún material que, “por su ordinariadad resulte inabordable”⁶⁵⁴ o, finalmente, la que declara que una de las funciones del arte es justamente “minar la timidez moral que hace a la mente avergonzarse de algunos materiales”⁶⁵⁵, hasta “apropiarse (potencialmente) de cualquier cosa y de todo”⁶⁵⁶. Todo ello parecería prefigurar los experimentos más atrevidos de las vanguardias que, si bien en buena parte ya se habían producido en la época en que Dewey escribe su obra, no parecen suficientemente reflejados en los ejemplos de obras de arte que aparecen en ella⁶⁵⁷.

Como parcial rectificación de las opiniones de Carmagnola, cuyo planteamiento de fondo compartimos a este respecto (es decir, que el vínculo entre arte y experiencia es lo que permite, en el fondo, dar cuenta de las transformaciones que en el plano histórico se producen en la producción artística, pese a una aparente contradicción con las tesis de Dewey, ya que la relación entre hombre

⁶⁵³ J. Dewey, ob. cit., p. 121

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 214.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 215.

⁶⁵⁷ La primera, tercera y cuarta de las frases que acabamos de citar están también entre las mencionadas (haciendo referencia, por supuesto, a la edición italiana de la misma) por Carmagnola en su análisis. Véase F. Carmagnola, «Arte ed esperienza. Dopo Dewey», en L. Russo(ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., pp. 187-189.

y ambiente ha de incluir necesariamente el ambiente sociocultural cambiante), diremos que, si es cierto que una parte consistente de las obras de vanguardias parecen relevar cierta obsolescencia en la visión del arte que Dewey expresa en su obra, por otro el propio pensador norteamericano avanza una teoría que está abierta a asimilar los cambios revolucionarios en las formas de expresión artística, incluso la introducción de “lo feo para obtener un efecto estético; los colores que chocan, los sonidos discordantes, las cacofonías en poesía, los lugares aparentemente sombríos y oscuros o aun los blancos puros –como Matisse– en la pintura. *Lo que cuenta es la manera en la que un objeto está relacionado*”⁶⁵⁸. Aunque, como vemos, Dewey cita a Matisse y no menciona a Duchamp (lo que supuestamente contradiría su teoría de la forma), nos parece que el marco teórico propuesto puede funcionar, ya sea de manera algo problemática, incluso en el caso de este último⁶⁵⁹. Aunque Dewey afirma que “la simple descarga del material bruto no es expresión”⁶⁶⁰, podríamos fácilmente argumentar que en este caso se refiere a un material emocional (alegría, sorpresa, melancolía), que debe ser organizado en una forma para llegar a ser una experiencia. Sin embargo, aun cuando se considerase el término “material” en su sentido literal, lo que por otro lado no sería incompatible con el planteamiento de fondo de *El arte como experiencia*, tan reactivo a las separaciones, entonces tampoco podría esgrimirse el hecho de que los *ready made* son simplemente objetos “en bruto”, con que quedarían fuera del concepto de expresión artística de Dewey, ya que, como hemos visto, son objetos comunes plegados por una intencionalidad del artista que no funcionarían fuera de precisas relaciones que estrechan con el ámbito del arte (o a las que aluden).

Finalmente, tampoco la idea de que la ausencia de cualidades “retínicas” propia de ciertas obras contemporáneas, que, en cambio, apuntan más bien a una provocación de carácter intelectual (algo, por tanto, mediado), parece oponerse a los planteamientos de Dewey quien, tras haber sostenido que “se puede afirmar enérgicamente que lo que es inmediato no es estético”⁶⁶¹, se apresura a precisar, como buen enemigo de los dualismos tradicionales, que no sólo las cosas relacionadas con nuestros sentidos pueden ser inmediatamente experimentadas, sino que “solamente una *lógica* torticera y abortada puede sostener que porque algo es mediado no puede,

⁶⁵⁸ J. Dewey, ob. cit., p. 196 (*cursiva nuestra*).

⁶⁵⁹ Hay en la obra de Dewey distintos pasajes que permiten intentar dar razón de los nuevos fenómenos artísticos: “Lo que sucede en el movimiento del arte es la aparición de nuevos materiales de experiencia que demandan expresión y que, por consiguiente, implican en su expresión nuevas formas y técnicas” (Ibídem, p. 161) y, también, esta afirmación de corte más general, en que el autor explica que el concepto de naturalismo en arte que él emplea “significa que todo lo que pueda expresarse es algún aspecto de la relación del hombre y su ambiente, y que este tema alcanza su más perfecto maridaje con la forma, cuando dependemos de los ritmos básicos que caracterizan la interacción de ambos” (Ibídem, p. 171). Sobre la compatibilidad entre el concepto de naturalismo del arte en Dewey y la búsqueda de nuevas formas artísticas del *novecento*, en especial la abstracción, puede verse G. Matteucci, «L’antropologia dell’esperienza estetica in Dewey», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., (pp. 7-18), pp. 11-12.

⁶⁶⁰ J. Dewey, ob. cit., p. 74.

⁶⁶¹ Ibídem, p. 133.

en consecuencia, ser experimentado inmediatamente [...] no podemos captar ninguna idea, ningún órgano de mediación [...] hasta que lo hemos sentido como si fuera un olor o un color”⁶⁶². Ahora bien, es cierto que, para apreciar la provocación intelectual de un *ready made*, es necesario que allí, ante nosotros, haya algo, con sus propiedades visibles y su peculiar colocación en el espacio; el desconcierto que intencionalmente persigue producir tal vez el autor reside en el hecho de que tales propiedades son indistinguibles de las que exhiben los más triviales objetos de nuestro uso cotidiano, por lo que la mediación, para que el objeto funcione como un dispositivo artístico, pasa por un conocimiento lo suficientemente esmerado de las convenciones del arte y, por tanto, de lo que las contradice, con lo que la “percepción inmediata” de lo mediado a lo que alude Dewey difícilmente podrá generalizarse más allá de un círculo de personas bien definido por su posición social. Volveríamos, con ello, a las condiciones de separación contra las cuales arremete una y otra vez a lo largo de su libro el pensador norteamericano, pero hay que recordar que tales condiciones son, de alguna manera, sobrevivientes y no derivan de las cualidades propias del objeto (en el caso que nos ocupa, hay que incluir la función de la “institución” del mundo del arte). Sin embargo, y aun con la salvedad de que algunas de estas obras, por más que muy bien refrendadas por las instituciones del arte, bien podrían ser operaciones fraudulentas⁶⁶³ relacionadas más con una efímera espectacularización de lo insignificante a fines, en resumidas cuentas, comerciales (aunque se trate de las altas cotizaciones de los artistas estrellas que monopolizan la atención de la información), cabe admitir que bajo tales separaciones siguen operando las razones intrínsecas de la continuidad con la experiencia.

Esto es posible porque la teoría de Dewey no se propone como objetivo principal establecer una jerarquía de las artes, ni ofrecer una criba para separar el arte de lo que no es arte, sino que más bien aspira dar razón de los estados estéticos de la experiencia cuyo aspecto más logrado es precisamente el arte. La axiología presente en la opción teórica de Dewey tiene como referencia más la experiencia (auténtica /inauténtica) que los propios objetos del arte⁶⁶⁴. Ahora bien, si lo universal es el hecho de que los hombres realicen experiencias en su inexcusable relación con el entorno, y tales experiencias tienden a ser satisfactorias en la medida en que dan lugar al apoderamiento y crecimiento del hombre en sus relaciones con el ambiente, esto significa también que no hay ningún resultado de experiencia dado de antemano, ya que la experiencia verdadera adquiere su carácter auténtico y satisfactorio precisamente por estar expuesta tanto al fracaso como a la sorpresa enriquecedora. Es posible, pues, aventurar la hipótesis de que, en un determinado

⁶⁶² *Ibidem*, p. 134.

⁶⁶³ Sobre este aspecto, cabe remitir a la tajante posición de Roger Scruton. Véase *infra*, pp. 400-401.

⁶⁶⁴ Sobre el valor axiológico de la opción teórica de Dewey puede verse: P. Montani, «Esperienza estetica e anestesia dell’esperienza», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., (pp. 163-174), pp. 163-164.

momento histórico, las obras de arte no sean los objetos en que se condensa la mayor intensidad de la experiencia y en que tal experiencia se hace disponible para la comunidad, sino que sean otras formas de acciones comunitarias las que desempeñen este papel, condensando el ingenio, la imaginación y creatividad humana (estas sí, herramientas universales en la relación del hombre con su entorno), sin que ello, en rigor, signifique que pierden su cualidad de estéticas según las ideas a través de las cuales Dewey habló de experiencia estética⁶⁶⁵.

En resumen, pese a las posibles dificultades a las que la teoría de Dewey esté abocada a enfrentarse en su contacto empírico con los avatares del arte y del sistema de consumo contemporáneo, queda ahí como un notable intento de deshacer ese camino que describiera Schaeffer: el de una estética que, progresivamente, abandona su terreno originario (el de la *aisthesis*) para convertirse en una teoría del arte, que se encierra en un dominio separado, por más que garantice un acceso privilegiado a la verdad. Incluso en Dewey el arte mantiene cierto privilegio, pero se derriban los muros que o separan de la experiencia ordinaria; se trata, de alguna manera, del camino inverso al recorrido del romanticismo en adelante. Nuestra idea es que esta inversión de rumbo surge de la insostenibilidad empírica de las teorías del arte modernas y que ello motiva una serie de intentos teóricos que van precisamente en la dirección de subsanar las deficiencias de teorías que, en su afán para salvar un concepto (normativo) del arte tuvieron que “sacrificar” el mundo forzosamente.

4.4. La vuelta a los sentidos: sensibilidad, apariencia y aparecer

En esta misma línea general de considerar lo estético como un dominio más amplio que lo artístico, se posicionan una serie de estudios más recientes cuya orientación se dirige hacia el

⁶⁶⁵ A este respecto, señalamos que Pietro Montani rechaza la posibilidad de que la teoría de Dewey pueda servir para dar cuenta de algunas de las producciones del arte contemporáneo porque serían evidentemente imposibles de reconducir dentro del marco conceptual trazado por Dewey (Ibídem, p. 163); en cambio, es muy apta para abordar algunas de los fenómenos estéticos actuales, y especialmente, la mercantilización de la experiencia. Cfr. *idem*. Otro aspecto que convendría considerar es que la preferencia atribuida al arte por Dewey, en cuanto experiencia ideal y encumbrada convive en su texto con cierta ambigüedad e intercambiabilidad de los términos “estético” y “artístico”, lo que es puesto de relieve, entre otros, una vez más por Montani, quien subraya las opacidades y tergiversaciones que el uso de estos términos provoca en el texto de *El arte como experiencia*. Sin embargo, si se atiende a la lógica intrínsecas del texto más que a su letra en ciertos párrafos –anota Montani– quedará claro que el arte es una de las fases de la experiencia estética y es la cualidad estética (que no el arte) la que se encuentra en toda la experiencia (cfr. ibídem, p. 166). Por el contrario, la influencia del pensamiento de Dewey en el expresionismo abstracto (Pollock *et alia*) es tratada en el ensayo de M. Senaldi, «Art as Experience e l’arte contemporanea», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, cit., pp. 49-60; especialmente las pp. 52-53. En este ensayo, que trata también de las relaciones con el *happening* y las demás formas artísticas del siglo XX, el autor llega a afirmar que “la vitalità delle tesi di Dewey è suffragata dal fatto di costituire una sorta di registro di tutte quelle tendenze artistiche che, dal dopoguerra in avanti, hanno fatto dell’equazione arte=vita il loro credo fondamentale” (Ibídem, p. 56).

reestablecimiento de los lazos originarios de la disciplina estética con la *aisthesis*, es decir, con la sensación. Se trata, en cierto modo, de liberar la reflexión estética de los corsés que la habían comprimido hasta hacerla coincidir únicamente con una teoría del arte. Así, Maurizio Ferraris quien, en su *Estetica Razionale*, sostiene que la estética ha de ser enfocada, en primer lugar, como una teoría de la sensibilidad⁶⁶⁶. Se trata de una vuelta al proyecto original de la estética en tanto teoría general del conocimiento sensible que promoviera Baumgarten, como un camino para valorizar todas esas formas de experiencia alternativas a la razón que habían quedado degradadas a partir del proyecto ilustrado.

El regreso a los orígenes de la disciplina (Baumgarten) es también el punto de partida para las propuestas teóricas de Martin Seel, quien, en su *Estética del aparecer*⁶⁶⁷, pretende precisamente reformular una teoría que consiga incluir todos los fenómenos que se pueden considerar como objetos estéticos, los cuales, pese a las diferencias incluso notables que pueden darse entre ellos por otros aspectos, comparten todos una misma condición, para cuya determinación hay que recurrir al concepto del aparecer, que es, de cierta manera, “una forma primordial de experimentar el mundo”⁶⁶⁸. Por tanto, la gama de los fenómenos susceptibles de percepción estética coincide prácticamente con todo lo que puede caer bajo nuestros sentidos: la naturaleza, los objetos más triviales, los productos de la arquitectura y el diseño, las obras de arte. Lo que caracteriza lo estético de tales percepciones es, de alguna manera, la actitud con que se experimentan, distinta de que nos brindan nuestros sentidos cuando nuestra finalidad es de otra índole (cognoscitiva, utilitaria, etc.): “percibir algo por los sentidos en el aparecer y por su aparecer mismo: es éste el punto esencial de toda percepción estética”⁶⁶⁹, afirma Seel, y esta percepción, añade, comporta una especial demora ante el objeto, una suerte de suspensión del flujo del tiempo ordinario que redundará en una especie de dilatación del momento presente, un tomarse “tiempo para el instante”⁶⁷⁰ que convierte su fugacidad en riqueza vivencial y que se experimenta sin más fin que su propio goce. La elección del término *aparecer* por parte de Seel no es casual, ya que con el recurso a este infinitivo sustantivado pretende evitar los problemas que derivarían del empleo de *apariencia* en tanto algo tradicionalmente incluido en el binomio *apariencia-ser* con todas las consecuencias metafísicas que de ello se desprenderían. De este modo, quedan fuera del objeto de estudio de la estética todas las suspicacias que la apariencia despierta en su confrontación con el ser⁶⁷¹, y la

⁶⁶⁶ Cfr. M. Ferraris, *Estetica razionale* (nuova edizione), Raffaello Cortina, Milán, 2011 (ed. original, 1997).

⁶⁶⁷ M. Seel, *Estética del aparecer*, Katz, Madrid, 2010.

⁶⁶⁸ M. Seel, «Prólogo», en M. Seel, *Estética del aparecer*, cit., p. 7.

⁶⁶⁹ M. Seel, ob. cit., p. 34.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁷¹ “Es de gran importancia evitar –afirma Seel– una falsa dicotomía entre ser y aparecer, pues preguntamos precisamente por el modo de *ser* que le corresponde al aparecer. Este último debe entenderse entonces como una dimensión de la realidad de los objetos de la percepción. La constitución fenoménica de un objeto puede conocerse en su *ser-así*, o puede experimentarse atendiendo a la presencia de su *aparecer*. El *ser* de los objetos de la percepción

reflexión estética puede concentrarse en lo que se produce cuando las cosas *aparecen* ante nosotros en su aspecto sensible y en su presente individual, lo que permite tener conciencia, paralelamente, de nosotros mismos y nuestro presente. Se trata de una forma de conciencia que queda, por lo general, en la sombra cuando lo que está operando son nuestras capacidades cognoscitivas de carácter proposicional.

Incluso estas últimas están vinculadas al dato sensible. El concepto base es, por tanto, el de aparición sensible, pero esta puede ser experimentada de dos modos, a saber, según una actitud cognoscente, que corresponde a la captación de los atributos fenoménicos del ser-así del objeto (el conjunto de sus aspectos fenoménicos que pueden dar lugar a conocimiento proposicional), o bien para demorarse ante el juego de sus apariciones (por mor de este juego, sin que haya una finalización al conocimiento), lo que Seel califica propiamente como *aparecer*⁶⁷².

En efecto cuando percibimos un objeto en su aparición, las características que acompañan a esta aparición son tomadas como propiedades efectivamente presentes en el objeto: si miramos una pelota roja, “el objeto se percibe *como* una pelota roja, de tal suerte que *es* una pelota roja, y no como si tan sólo pareciera así en el crepúsculo”⁶⁷³. Desde luego que nuestra experiencia de un aparecer similar podría deberse a un error, pero se trataría de un error que podemos constatar, de alguna manera, sólo una vez que nos hayamos puesto fuera del ámbito de la experiencia de este aparecer y que, por decirlo así, no la mella. Para efectuar dicha constatación, por ejemplo, deberemos acercarnos al objeto, cambiar la perspectiva desde la que lo miramos, y así darnos cuenta de que la luz del crepúsculo hacía roja la pelota, pero ahora ha cambiado completamente la puesta en escena, el *setting* a partir del cual podemos disponernos a observar; en la anterior, estábamos *realmente* disfrutando de una pelota roja (desde esa perspectiva). Sin embargo, no es el cambio de perspectiva lo que nos hace ir más allá de la percepción estética, sino el cambio de actitud. Un simple cambio de perspectiva seguiría dando lugar al goce del aparecer desde otra perspectiva, si lo hiciéramos por el gusto de demorarnos ante la invitación de las apariciones. El salto se da cuando observamos estas apariciones para conocer, delimitar, contrastar, con la pretensión, en fin, de seleccionar ciertos aspectos que “interrumpan” la variabilidad inherente al aparecer fenoménico. Por ello, Seel reafirma (en una contraposición entre fenomenología y empirismo) que es necesario emplear

se caracteriza, pues, por ambos rasgos: podemos concebirlos, bien sea como algo determinado, o bien como algo particular” (Ibídem, p. 65).

⁶⁷² Cfr. ibídem, pp. 76-77.

⁶⁷³ Ibídem, p. 71.

el concepto de “aparición”, en contraposición al concepto de “apariencia”, para los casos en los que consideramos efectivamente la existencia *verdadera* de un atributo fenoménico del objeto [...]. Este ser-así, constatable en cada caso, es un aspecto de la *constitución* fenoménica del objeto, la que corresponde a su vez a una región parcial de su *constitución empírica* general, y abarca por lo tanto el ámbito al que podemos acceder mediante la atribución de cualidades sensibles⁶⁷⁴.

Hecha esta aclaración, cabe decir que el propio concepto de “apariencia” no se encuentra en neta contraposición con el de “aparecer”, sino que puede oponérsele o no conforme cambie nuestra disposición ante las situaciones perceptivas, a saber, según adoptemos una actitud cognoscitiva (o práctica) o, por el contrario, una actitud estética con respecto a las mismas. En el primer caso, el concepto de apariencia estará relacionado con el de *apariencia engañosa*; para el segundo, Seel emplea la expresión de *apariencia guía*. Partiendo del supuesto de que la apariencia ha de ser concebida como un desajuste respecto a la realidad, algo que no se corresponde con la realidad del objeto, cambia mucho la manera en que reaccionaremos a este carácter de la apariencia según nos encontremos en una u otra de las actitudes citadas. En la primera, la no coincidencia de la apariencia con la realidad del objeto es percibida como un error, lo que conduce a menospreciar su percepción en tanto engaño y a corregir en la medida de lo posible la apreciación fallida. El sentimiento que se experimenta es de decepción. En cambio, en una actitud estética, en que suspendemos los afanes propios del conocimiento y la acción, el hecho de que una anterior apreciación se revele en un segundo momento como una ilusión “no conlleva necesariamente una corrección de la percepción: la apariencia, *engañosa* en otras circunstancias, puede *guiar* en este caso una percepción que es evaluada positivamente”⁶⁷⁵. En este caso, por tanto, la revelación de una discrepancia respecto a una apreciación anterior no produce necesariamente decepción, ni se deprecia la impresión sensible que es rectificadas, sino que la propia rectificación puede concebirse como una “expansión” de aquella: una “aparición que sería engañosa bajo otras circunstancias, en la inversión estética surge como un elemento bienvenido al juego del aparecer de los fenómenos”⁶⁷⁶. Dicho de una forma extremadamente simple, si nos deleitamos en la percepción del aparecer no nos importa, en el fondo, que las cosas sean, realmente, tal como aparecen, sino que dirigimos nuestra atención hacia cómo aparecen. Se suspende, como hemos visto, la fijación de determinar. Asimismo, ante una obra de ficción como bien puede ser una obra de teatro, somos totalmente conscientes de que lo que allí acontece no es la *verdad*, pero, como han notado aquellos que han hablado de “suspensión de la incredulidad” del espectador, esto no merma en lo más

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁶⁷⁶ *Idem*.

mínimo nuestra capacidad de disfrutar de las escenas y acontecimientos que constituyen, en ese momento, la *realidad* de la representación a la que asistimos.

El nivel de las experiencias que hacemos cuando nos relacionamos, a través de los sentidos, con el aparecer de algún objeto es, pues, distinto al terreno que pisamos en nuestro trato racional y funcional con el mundo: representa, por ello, una oportunidad para enriquecer nuestra experiencia vital. Además, este nivel común a toda la experiencia estética se extiende hasta el arte, que compone un subconjunto especial del aparecer (y dotado de la mayor densidad); ahora bien, la doctrina del aparecer le permite a Seel responder a algunos de los más espinosos problemas surgidos en el seno de las teorías del arte precisamente a raíz de la producción artística del siglo XX, principalmente el hecho de que, aparentemente, ciertas obras, como los *ready mades*, rehúyan del aspecto “sensible”, lo que llevó a cierta filosofía a “expulsar las voluptuosidades de lo sensible del templo de la teoría del arte”⁶⁷⁷. Posturas similares (uno de cuyos referentes es, sin lugares a dudar, Danto), son rechazadas por Seel precisamente en nombre del aparecer: incluso allí donde nada supuestamente se muestra en sus propiedades sensibles, el aparecer está funcionando de una manera que podríamos definir “negativa”, que no pasa sólo por la mediación intelectual, sino que está presente ya directamente en el nivel mismo de la percepción, ya que está obrando, en esos casos, una “*expectativa* provocada y negada a la vez mediante la puesta en escena del objeto”⁶⁷⁸.

En la dimensión estética es posible percibir aspectos de la experiencia que son inalcanzables por medio del concepto o de la práctica. En ello, Seel sigue de alguna manera una línea de pensamiento que él considera un “hilo conductor de la teoría estética desde Baumgarten hasta Adorno (y más allá)”⁶⁷⁹; lo que ocurre es que, en su planteamiento, esta dimensión de la experiencia coincide con la percepción del aparecer y del juego de apariciones en una situación dada⁶⁸⁰.

Ahora bien, la percepción del aparecer es una condición generalísima de la experiencia del hombre, y coincide con lo que se suele denominar con percepción sensible; sin embargo, respecto a esta última, la percepción estética es un subconjunto que se diferencia no por cualidad (no es una percepción sensible de tipo especial), sino por su acento (su acento y finalidad en la percepción misma). Seel remarca que la percepción sensible es la base también para el conocimiento de carácter conceptual y proposicional: en estos casos, la percepción sensible es solo un momento que conduce a otros distintos (el reconocimiento de un objeto, su clasificación, su posible empleo, etc.). En ello, el filósofo alemán se desmarca de las posiciones de cuantos postulan una percepción

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁷⁸ *Idem*.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁸⁰ *Cfr. ibidem*, p. 36.

sensible que se realiza en una fase antecedente a toda instancia conceptual⁶⁸¹; para él, no hay una separación en compartimentos estancos entre el dominio de lo perceptual y el de la experiencia conceptual y consciente: muy al contrario, la posibilidad de estas últimas está siempre vinculada con la percepción humana (en el momento en que veo algo, realizo también un reconocimiento del mismo en tanto *algo* –por ejemplo, «veo un lago» se articula en una forma proposicional–). Respecto a esta percepción vinculada con nuestras facultades de conceptualizar, la percepción de carácter estético se caracteriza por ser la percepción de algo conceptualmente determinado que, sin embargo, prescinde de tal conceptualización o, mejor dicho, prescinde de la “fijación de determinar”⁶⁸², para abrirse a la riqueza de apariciones que se le presentan y que normalmente son pasadas por alto en la actitud meramente determinante.

Esto tampoco significa que la dimensión estética sea una dimensión privilegiada, ni que prevalezca sobre otros ámbitos de la experiencia por importancia o cualidad. No facilita el acceso a una verdad más “auténtica”, sino que, si hay una “verdad” de los sentidos, es la de ser una posibilidad (enriquecedora) entre las que nos brinda la existencia. Es importante, porque nos muestra lo que pasa desapercibido cuando estamos en otras actitudes, lo que no autoriza ciertamente a hacer de ella, como se desprende de cierta parte de la reflexión estética, una dimensión jerárquicamente superior: por la misma razón de que nos dispone a recibir lo que de otro modo no tendríamos (la contemplación desinteresada, un peculiar sentido de nuestro presente, del aquí y ahora fugaz, etc.) se colige que no puede brindarnos lo que otros ámbitos de la experiencia nos proporcionan (y que siguen siendo fundamentales en nuestra existencia: la capacidad de conocer, de determinar y discriminar, de tomar decisiones, de obrar individual y socialmente, etc.). Precisamente por ello, es decir, por ser la disposición adecuada a “captar” una riqueza de elementos de nuestro entorno que normalmente pasan desapercibidos (en la actitud práctica o conceptual), y a gozar de esa riqueza por sí misma y por ningún otro fin ulterior (que no desaparece, sino que es, de alguna manera, “suspendido”), se desprende que tiene una importancia de carácter ético: la estética está vinculada, para Seel, con un concepto de la “vida buena”⁶⁸³.

Hay una intensificación de lo real, por tanto, ya que en la disposición estética entramos en contacto con un aspecto de lo real que permanece en la sombra mientras obran otras aptitudes (cognoscitivas o prácticas); por otro lado, según afirma Seel, el concepto de estética del aparecer es compatible también con otra visión estética tradicional, es decir la que considera lo estético como una vía de fuga de lo factual hacia los territorios de la apariencia (ya sea en las versiones inspiradas en Schiller, Nietzsche o Bloch); la diferencia respecto a esta postura, sin embargo,

⁶⁸¹ Cfr. *ibídem*, p. 47, nota 1.

⁶⁸² *Ibídem*, p. 48.

⁶⁸³ Cfr. *ibídem*, pp. 37-38.

estriba en que en la estética del aparecer no trata de trascender lo real, sino que se permanece en ello, atendiendo a las posibilidades perceptivas que nos depara y que se hacen “visibles” solo en la actitud perceptiva estética⁶⁸⁴.

Tres son las dimensiones en que se despliega el aparecer: el aparecer simple, el aparecer atmosférico, y el aparecer artístico. Todas ellas, según Seel, «brindan cada una un “tiempo para el instante” distinto, abriendo en cada caso un tiempo para un instante distinto»⁶⁸⁵ sin que estas dimensiones queden necesariamente separadas u ordenadas temporalmente de manera rígida ya que pueden darse distintos grados de superposición y coincidencia de las mismas y pueden incluso, como ocurre en el arte, “acontecer a la vez en *un mismo* intervalo lleno de tensiones”⁶⁸⁶. Esta tripartición conlleva también, en filigrana, una ordenación de menor o mayor complejidad y riqueza, o de menor a mayor implicación de las emociones y de la reflexión. El simple aparecer es, de alguna manera, la conformación mínima de la captación estética, puesto que consiste en la contemplación de los aspectos fenoménicos captados simultáneamente y en su momentaneidad⁶⁸⁷, a través de la implicación de –potencialmente– todos los sentidos (dando lugar a la sinestesia): hay intensificación de la experiencia, pero está anclada a la corporeidad y al momento presente, sin ningún interés en trascenderlos en ninguna dirección posible.

Otras apariciones, en cambio, entran en una correspondencia específica y cambiante con nuestros estados anímicos, a partir de su configuración sensible, implicando también la actualización de tiempos pasados o por venir, en las formas de la rememoración o de la expectación: esta correspondencia hace que, además de demorarnos ante la pura aparición, ingresemos o nos veamos envueltos en atmósferas cargadas emotivamente, en las que nos vemos involucrados de una manera, por tanto, distinta. La percepción del presente es trascendida o, de alguna manera, dilatada y enriquecida por la implicación de estados pasados o aún por llegar. Entra así en juego la imaginación como la facultad de hacer presentes a la experiencia situaciones ausentes; además, su carácter de correspondencia con estados existenciales conlleva que, además de demorarnos en las apariciones sensibles, encontremos en ellas algún sentido –relevante para nosotros– : “La atmósfera –esta es la definición de Martin Seel– es una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por tanto es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁴ Cfr. *ibídem*, p. 94.

⁶⁸⁵ *Ibídem*, p. 141.

⁶⁸⁶ *Idem*.

⁶⁸⁷ No es, sin embargo, como aclara el autor, la forma fundamental de la percepción estética, sino una realización especial de la misma. Cfr. *idem*.

⁶⁸⁸ *Ibídem*, p. 143.

El arte, finalmente, produce objetos estéticos performativos que nos presentan un aparecer. En la individualidad de la obra de arte, no sólo estamos expuestos a un simple aparecer o a las correspondencias con determinadas atmósferas que nos involucran (que pueden estar presentes como elementos de la experiencia del arte), sino que la diferencia con los dos estadios anteriormente expuestos estriba en que hay, detrás, una labor consciente dirigida a producir un efecto esperado. La presentación de apariciones del arte es de carácter eminentemente imaginativo, produce una apertura hacia el terreno del significado y de la reflexión; para acceder a ella no basta con prestar atención, ni disponernos a dejarnos llevar por el juego de correspondencias y asociaciones que podamos captar en un aparecer sensible⁶⁸⁹; se hace preciso, para penetrar en su riqueza, un saber de carácter histórico y teórico del arte, sin el cual probablemente no seríamos capaces de reconocer la intención performativa que está presente en la obra, y así poder captar las potencialidades para la experiencia estética que esta encierra. Ahí, diferentemente que en el simple aparecer o en las atmósferas, hay algo que comprender y que exige ser comprendido; los objetos del arte “son desde un principio objetos interpretados y dispuestos para la interpretación, en ocasiones sólo accesibles para aquellos que disponen de un saber de la historia del arte o de un saber histórico determinados”⁶⁹⁰. En ese continuum (no indiferenciado, sin embargo) que podemos establecer, dentro del marco de la conciencia estética, entre la experiencia de apariciones simples, atmósferas y arte, se realiza un tránsito de la atención morosa al juego de las apariciones, hasta llegar al juego de las correspondencias, que desemboca, en el arte, en un proceso acumulativo y enriquecedor, en el que se añade el juego del conocimiento y de las interpretaciones, que no suplanta sino que amplía y enriquece el aspecto perceptivo. Es más, una de las peculiaridades del arte consiste precisamente en que el aspecto del saber, la interpretación y la reflexión se vuelven en ocasiones condiciones necesarias para captar (correctamente, o captar a secas) su aparecer, como ocurre de modo paradigmático en ciertas obras contemporáneas que sin ciertos conocimientos ni siquiera se percibirían como tales obras o no se percibirían en absoluto⁶⁹¹; asimismo, el contenido significativo e intelectual, la imaginación presente en las obras se manifiesta únicamente a través de la presentación sensible de las mismas. Por ello, Seel no duda

⁶⁸⁹ Esa disponibilidad, siempre posible en nuestro trato con el entorno y siempre, de alguna manera, próxima, no autoriza, sin embargo, a afirmar que nuestro trato con el mundo es eminentemente un trato estético. Si bien, como observa Seel, podríamos considerar que la conciencia estética opera en un campo cuya extensión es muy amplia, lo que podría llevar a concluir que la conciencia estética es precisamente una forma intensificada de la conciencia en general (un poco a la manera en que Dewey pone en relación la experiencia estética con la experiencia *tout court*), es necesario recordar que aquella “no corresponde sin embargo a una condición permanente de la existencia consciente de las personas. Para eso nos hace falta el tiempo, y en consecuencia la energía, y por eso mismo también carecemos de la capacidad para dejarnos afectar en todo momento por los acontecimientos del aparecer” (Ibidem, p. 160).

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 149.

⁶⁹¹ En cuanto a este último aspecto, Seel hace una vez y otra referencia, a lo largo de su obra, a *Kilómetro vertical*, de Walter De Maria (1977), un largo tubo enterrado del que puede apreciarse, únicamente, un círculo dorado en el centro de una suerte de pedestal de piedra, sin que nada sobresalga de la línea del terreno.

en afirmar que “la sensualidad y la intelectualidad de las obras de arte son *una sola cosa*”⁶⁹². Además, la imaginación que anima el proceso performativo del arte es precisamente la fuerza que permite el tránsito de los significados existenciales propios de la experiencia atmosférica, ligados a la experiencia individual, a las posibilidades ofrecidas por el horizonte de sentido del arte cuyo contenido existencial es de carácter general/universal, que se presenta, sin embargo, en la configuración sensible individual/concreta de la obra⁶⁹³. Asimismo, el presente con el que entramos en contacto gracias al arte no es el presente instantáneo del aparecer simple, ni el presente en que se experimentan desde el punto de vista existencial situaciones actuales o potenciales como ocurre en las atmósferas: ante las obras de arte “se descubren los presentes reales e irreales de una experiencia general. En la experiencia de las obras de arte *experimentamos* los presentes de la vida humana”⁶⁹⁴.

Seel había definido la atención estética hacia algún acontecimiento del mundo externo como la atención al instante “aquí y ahora”; respecto a esta situación, el arte, con su imaginación y creatividad, es capaz de ampliar el abanico de las posibilidades de nuestra experiencia mediante presentaciones individuales que no se corresponden con ninguna conformación ya dada o incluso puede hacernos acceder al territorio de las irrealidades o de las *experiencias improbables*, lo que constituye uno de los efectos enriquecedores de los objetos artísticos para nuestra percepción y nuestra existencia⁶⁹⁵. En este sentido, Seel sentencia que la atención que propicia el objeto artístico se dirige a un instante “ahora y nunca”⁶⁹⁶. Este “nunca”, sin embargo, no sólo se refiere a la capacidad del arte de crear objetos y situaciones que no se pueden dar en la realidad, y que, por lo tanto, nunca experimentaríamos si no fuera por el arte. Ese adverbio, a la luz de cuanto hemos analizado anteriormente, tiene efectivamente un segundo significado temporal. Para desvelarlo, deberíamos admitir que, en este caso, ese “nunca” esconde un “siempre”, algo que tiene una validez universal y se encuentra, al igual que lo que no se da *nunca*, en una suerte de eternidad inmóvil, fuera del tiempo experimentable donde las cosas acontecen concretamente. Las demás

⁶⁹² *Ibidem*, p. 163. Este concepto es desarrollado, en el mismo texto, en las pp. 182-203.

⁶⁹³ Eso a lo que nosotros aludimos con el término de “individualidad” es explicado por Seel mediante la referencia a las “constelaciones”: “Las obras de arte –afirma– son *presentaciones de constelaciones*”. Una presentación, adquiere esta cualidad “cuando su sentido depende de una organización insustituible (irremplazable a través de otra combinación de elementos) del material” (*Ibidem*, p. 148). Seel rechaza, sin embargo, el empleo del término «individual» en referencia a la imagen, en la medida en que este corresponde a «único», ya que no es condición definitoria de todas las imágenes, aunque suele serlo de algunas. En cambio, dos o más reproducciones de una imagen cumplen la misma función (en tanto a sus efectos fenoménicos, quedando aparte la función del original en tanto documento artístico e histórico) y, asimismo, en algunas ocasiones, modificaciones marginales no cambian la imagen. Por ello, ese autor se decanta por el empleo del concepto de “compacto” como atributo definidor de las imágenes en tanto signos. En este sentido, compacto es un signo “cuyo significado depende de la ejecución específica de su respectiva aparición” (Cfr. *ibidem*, pp. 250-252 –la cita corresponde a la p. 250–).

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁶⁹⁵ Cfr. *ibidem*, p. 204.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 35.

experiencias (estéticas, pero no artísticas) pueden remitirnos a instantes evanescentes o a presentes existenciales, pero no nos permiten experimentar el inabarcable presente del arte en que lo universal y lo concreto estrechan una inédita alianza: a través del presente concreto del arte, accedemos a una experiencia general del hombre que, en el nivel finito de cada experiencia personal, sería imposible de alcanzar. Para ello nos socorren los artificios imaginativos del arte.

4.5. *La estética atmosférica de Gernot Böhme*

En este mismo cauce se mueven las propuestas de Gernot Böhme, quien promueve un replanteamiento de la estética con el fin de que ésta pueda dar respuesta a problemas tales como la exigencia ecológica de una nueva relación entre hombre y naturaleza y la necesidad, a la vez práctica que teórica, de “estar a la altura” del fenómeno de la estetización de la realidad, en pos de herramientas para conceptualizar la sociedad de consumo y educar para una forma de vida estética adecuada a la misma⁶⁹⁷.

En este marco, la estética vuelve a liberarse de su coincidencia con la teoría del arte, con el objeto de abarcar el conjunto de la experiencia perceptual cotidiana. Para Böhme, el regreso a las instancias estéticas pre-kantianas, por tanto, es la manera para resaltar el aspecto de la recepción y de la afectividad, es decir, el tono afectivo que se experimenta en la relación entre el yo y el objeto, pero al mismo tiempo enfatiza el aspecto de la producción, en que la habilidad permite transformar en un objeto el conocimiento sensible como auténtico saber (hacer) estético (lo que Böhme define “trabajo estético”) que genera ciertas atmósferas⁶⁹⁸, lo cual, como es evidente, sugiere una clave interpretativa para un conjunto de objetos dotados de caracteres estéticos que es mucho más amplio que el que podría quedar inscrito en el perímetro del arte “legítimo”. Al estar envuelto el hombre principalmente en atmósferas, una suerte de auras cualitativas que designan la relación afectiva que se establece en el comercio entre un individuo y los objetos de su entorno (sin que haya exposición meramente objetiva de tales cualidades ni tampoco proyección subjetiva de estados afectivos del sujeto hacia los objetos), la estética debe, entonces, dirigirse a abarcar el conjunto de estas percepciones atmosféricas, afrontando primariamente las cuestiones decisivas que atañen a la naturaleza (con miras a una reconstrucción de una nueva relación entre medio

⁶⁹⁷ Para esto, véase la introducción de T. Griffero, «Dal bello all’atmosferico: un’estetica “dal punto di vista pragmatico”», en G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L’estetica come teoria generale della percezione*. Christian Mariotti, Milán, 2010 (pp. 5-33), p. 8 [Todas las referencias en castellano al libro de Böhme son traducciones nuestras del texto consultado en versión italiana].

⁶⁹⁸ Cfr. T. Griffero, «Dal bello all’atmosferico...», cit., p. 11.

ambiente y ambiente humano)⁶⁹⁹ y al *design* (donde las atmósferas son intencionalmente producidas), que constituye la configuración estética de la vida cotidiana⁷⁰⁰. Estos, junto con el arte, constituyen los tres campos de aplicación de la estética⁷⁰¹.

El punto unitario, el que podríamos decir que es el substrato común, que, en la visión de Böhme, puede servir para refundar una estética que consiga dar cuenta de fenómenos tan distintos como los citados arriba, es la percepción. Sin embargo, se trata de la percepción concebida en una fase incluso previa a las diferenciaciones a las que pueden dar lugar los tradicionales cinco sentidos, y hasta anterior a la distinción sujeto-objeto en que, al haber intervenido ya una distancia perceptual, se puede separar entre un yo que percibe y un objeto de tal percepción. Esta percepción es, primeramente, la de una presencia que es, característicamente, un sentir indistinto de mi presencia como la del que percibe y también de algo que está presente ante mí, siendo el objeto perceptivo primario “la atmósfera o lo atmosférico”⁷⁰² que se da en tales “encuentros” perceptivos. Para ilustrar estas circunstancias, el autor pone una serie de ejemplos: en la proposición “veo un árbol” se dice mucho menos de lo que experimentamos (esto es, *sentimos*) cuando nos demoramos debajo de su copa, con el ruido específico que la presencia del árbol produce, su sombra que nos arropa o cobija, la imponentia que, valga la redundancia, se nos impone, etc.⁷⁰³; asimismo, si “sentimos que alguien está por llegar” mientras estamos en casa de noche ensimismados en la lectura, lo que sentimos es un preciso tono afectivo, tal vez de alerta, amenaza, expectación, que precede a la distinción o localización de la fuente perceptiva de esta sensación más global y originaria, como pueden ser un rayo de luz, o un ruido que nos pueden haber alertado de esa llegada inminente⁷⁰⁴; finalmente, cuando nuestro descanso en una habitación oscura es interrumpido por el zumbido amenazador de un mosquito volando por el cuarto, eso que percibimos, antes incluso

⁶⁹⁹ Cfr. G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena...*, cit., p. 55. El interrogante que debe vertebrar esta (nueva) estética de la naturaleza, como afirma Böhme, es el siguiente: “cuando accedemos a ella mediante la sensibilidad y el cuerpo-propio [con las implicaciones afectivas que ello implica para Böhme], ¿la naturaleza aparece de manera especial y significativamente distinta a como aparece en el ámbito de las ciencias naturales? ¿Qué conocemos de la naturaleza cuando nos relacionamos estéticamente con ella?”: ibídem, p. 56 (*traducción nuestra*).

⁷⁰⁰ Tal configuración estética de la vida cotidiana coincide con lo que a lo largo de este trabajo hemos designado como “estetización difusa”; Böhme la describe como el efecto del trabajo sobre la apariencia de algo hasta el punto de que esta apariencia se convierte en un valor en sí. Cfr. ibídem, p. 50.

⁷⁰¹ Cfr. ibídem, pp. 47-48. La acepción en que el autor emplea la palabra *design* es, como él mismo aclara, extremadamente general, coincidiendo con el “trabajo estético” referido a la estetización del mundo de la vida.

⁷⁰² Ibídem, p. 81. Lo atmosférico es algo más vinculado a los objetos y, por tanto, más separado del yo; en las atmósferas, en cambio, el sujeto se ve envuelto de manera más estrecha, las sentimos cuando estamos implicados y afectados subjetivamente en/por ellas. El estado emotivo que tengamos se experimenta como “polo subjetivo” de una atmósfera (cfr. ibídem, p. 82). Sin embargo, como señala Carmagnola, esta elección terminológica es controvertida, ya que otros autores como Doris Croome (la obra citada por Carmagnola es D. Croome, *Gefühl und Erkenntnis*, Books on Demand, Darmstadt, 2003, p. 198) consideran lo atmosférico precisamente como el ámbito más subjetivo (cfr. F. Carmagnola, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari, 2010, p. 153, n. 9).

⁷⁰³ Cfr. G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena...*, cit., p. 71.

⁷⁰⁴ Cfr. ibídem, pp. 76-77.

de que podamos identificar el zumbido en tanto ruido y el mosquito en tanto posible causa y origen del mismo, es una atmósfera cargada de tonos de amenaza⁷⁰⁵.

En una atmósfera, su especial tonalidad emotiva (lo melancólica, serena, triste, alegre, tensa... que puede llegar a ser una atmósfera) no es una simple proyección de un estado emotivo interior de quien la experimenta, sino precisamente una cualidad de la propia atmósfera, en la cual podemos ingresar (percibiéndola por tanto, en primera instancia, como algo externo a nosotros) hasta vernos afectados y envueltos en esa misma tonalidad, o que puede, en ocasiones, producir un efecto de discrepancia respecto a nuestro estado emotivo previo, como ocurre, por ejemplo, en la experiencia casi hiriente producida por la atmósfera de serenidad que irradia una mañana de sol en un momento en que estamos embargados por un dolor profundo: en estos casos, nos recuerda Böhme, la atmósfera no nos apacigua, sino que, si acaso, nos hace sentir de manera más aguda, precisamente a causa de la percepción de este contraste⁷⁰⁶, nuestro propio dolor.

Las atmósferas, añade Böhme, modifican nuestra situación afectiva (podríamos decir: *nos afectan*) pero lo fundamental no está en esas modificaciones de nuestro estado, sino en las características que tales atmósferas, de alguna manera, poseen o exhiben: las atmósferas son lo primero que sentimos en nuestra relación con los objetos, el carácter primario que experimentamos de ellos, en una fase previa incluso a la diferenciación perceptual. A este respecto, el autor habla de sinestias, pero las entiende como una sensación cualitativamente global, previa a las posibles diferenciaciones entre los distintos sentidos involucrados. Una sensación integral acompañada de una precisa tonalidad afectiva⁷⁰⁷.

Asimismo, otros caracteres atmosféricos pueden ser las disposiciones anímicas (serenidad, melancolía...), los caracteres sociales (atmósferas que sugieren poder, elegancia, riqueza), las impresiones motoras (suscitadas especialmente por formas y volúmenes), y, finalmente, los caracteres comunicativos (la especial tonalidad atmosférica que envuelve una comunicación: tensión, relajación, tono amistoso u hostil, etc., que es generada principalmente por los gestos y el tono de voz, además del aspecto de las personas que intervienen en el intercambio comunicativo), que pueden encontrarse aislados o, en ocasiones, superpuestos. Así, un cierto estado de ánimo puede ser determinado por una escena (el autor aporta el ejemplo de la escena teatral o de la arquitectura en tanto peculiar puesta en escena) pero también una situación comunicativa, como

⁷⁰⁵ Cfr. *ibídem*, pp. 77-78.

⁷⁰⁶ El ejemplo, obviamente, es aportado por el autor para rebatir la teoría de la proyección. Lo que no impide, sin embargo, caracterizar a las atmósferas como un objeto de la percepción que existe sólo en cuanto es percibido. Incluso en el caso de la discrepancia, la atmósfera muestra su carácter exclusivamente en el contraste con la disposición anímica del perceptor. Sobre estos últimos aspectos, véase *ibídem*, pp. 86 y 90.

⁷⁰⁷ Cfr. *ibídem*, pp. 145-148.

por ejemplo un diálogo, puede ser conceptualizada como una escena, y puede generar una disposición anímica⁷⁰⁸.

La diferenciación que subyace a esta teorización estética es la que existe entre realidad *efectual* y realidad objetiva. En la primera las cosas nos vienen al encuentro en su aparecer; este es nuestro primer contacto con lo exterior, y se trata de un contacto siempre cargado de tonos afectivos. Böhme remarca una y otra vez la importancia de no concebir este aparecer, o la apariencia, a la manera clásica, como signo de algo que constituye la *realidad*, sino como toda la realidad que puede darse en el aparecer o, visto desde otra angulación, toda la realidad que es objeto de la percepción. Sólo en momentos sucesivos, con la diferenciación de las percepciones, con su afinamiento, se llega a la cosa, pero allí la atmósfera ya se ha desintegrado y desvanecido, hemos pasado, por decirlo de alguna manera, al lado de lo objetual, del saber científico, operativo, utilitario, estamos ya fuera del trato estético primordial.⁷⁰⁹ El papel de la “nueva estética” defendida por Gernot Böhme es, por lo tanto, el de emancipar la realidad *efectual* de la condena a la que había sido sometida por una larga trayectoria filosófica que la había relegado al ámbito de lo irracional⁷¹⁰ para que esta pueda dar cuenta, describiéndolos y conceptualizándolos, de los elementos que componen nuestra experiencia perceptual básica. En efecto, para llegar a esta estética, es necesario desandar el camino que parece seguir normalmente la percepción obvia y cotidiana: está parece consistir inmediatamente en la identificación de objetos (“veo una casa”). Sin embargo, a efectos de la estética que nuestro autor se propone edificar, estos procesos llegan sólo en una última fase. El vuelco que se quiere dar a la tradición, por tanto, es importante: esta última concebía la estética como una modalidad especial del tipo de percepción ordinaria. Este carácter peculiar le era otorgado, alternativamente, por la distancia, el desinterés o suspensión de la actitud utilitaria, etc. Por el contrario, según Böhme, lo primario es “sentir las atmósferas”: la percepción ordinaria de las cosas deriva sólo de este aspecto primordial, tras haber realizado un largo recorrido de diferenciación, especialización y disciplina.⁷¹¹ Entornos, cosas y personas irradian atmósferas que constituyen la base de nuestro contacto estético con ellas. Desde luego, esto no impide que, tras ello, puedan verse signos, símbolos y significados: el punto esencial, sin embargo, es que esta primacía de la apariencia lleva a concebir la estética como una “doctrina de las apariencias”⁷¹². Esto significa asimismo que hay una continuidad, en la visión de Böhme, entre percepción ordinaria y percepción estética (diferente de la posición de Seel, para quien, como vimos, la estética es una clase especial de percepción, de alguna manera, auto-centrada o

⁷⁰⁸ Cfr. *ibídem*, pp. 156-157.

⁷⁰⁹ Cfr. *ibídem*, p. 241.

⁷¹⁰ Cfr. *ibídem*, p. 253.

⁷¹¹ Cfr. *ibídem*, p. 246.

⁷¹² *Ibídem*, p. 176.

autónoma), ya que en la primera también nos vemos envueltos primariamente en atmósferas que se ofrecen a nuestro “sentir”, con la diferencia de que cuando estamos inmersos en contextos operacionales, solemos evitar detenernos en la percepción como tal para pasar rápidamente de la realidad *efectual* a la realidad *física y objetual*. De alguna manera, estamos ante el mismo esquema de continuidad que Dewey estableciera entre experiencia ordinaria y experiencia estética, sólo que tal vez con una suerte de inversión de la dirección de marcha: mientras que para Dewey el camino de la experiencia ordinaria hacia la estética era de progreso de la una a la otra en un proceso de enriquecimiento, integración y logro, en la propuesta de Böhme se parte de la envolvente riqueza afectiva de las atmósferas para pasar a la realidad operacional cotidiana mediante un proceso de especificación, restricción del campo de la atención y concreción.

Este énfasis en la apariencia, sin embargo, es la solución para que se puedan tener herramientas cognoscitivas para abordar fenómenos como nuestro trato con el ambiente, nuestras experiencias en el mundo del consumo y nuestro contacto con el arte, especialmente en un momento en que las obras de arte ponen a prueba las distintas teorías que intentan explicarlas.

Sin embargo, la apariencia no es un mero dato en bruto, sino que puede ser objeto de trabajo estético, eso es, las atmósferas se pueden crear, construir, elaborar. El ejemplo prototípico de ello es, para Böhme, la escena teatral, en que, con un adecuado juego con los objetos de escena y las luces, se conforman atmósferas teñidas del preciso tono emocional que se quiere alcanzar. El símil del teatro es empleado para remarcar también las diferencias entre la realidad *efectual* y la física: lo que importa en el teatro no son los actores en su “realidad física”, sino las “máscaras” que llevan a la escena, sus personajes. Así, si Otelo mata a Desdémona, la mata *realmente* (en la realidad de las apariencias, que es lo que nos debe interesar) aunque el actor que interpreta a Otelo indudablemente no mate (realmente, o sea en la realidad factual) a la actriz que tiene delante⁷¹³.

Asimismo, el concepto de escena es importante puesto que permite ver que las escenas no sólo generan ciertas atmósferas que facilitan correspondientes disposiciones emotivas, sino que también poseen carácter social (una atmósfera pequeño burguesa, una atmósfera de la *belle*

⁷¹³ Cfr. *idem*. Un ejemplo parecido, extraído de la historia del siglo XX es el que protagoniza el anarquista italiano Gaetano Bresci, quien lleva a cabo, el día 29 de julio de 1900, un atentado mortal contra el rey Humberto I de Saboya. En este caso también hay un juego con las diferencias entre realidad *efectual* y realidad física, aunque con resultados contrarios (el atentado pretendía escenificar algo, pero ocurría también en la realidad). Según se cuenta, tras el arresto, Bresci protestó: “no maté a Humberto, yo maté al Rey, maté el principio”. El valor social de las insignias para la escenificación del poder (la irradiación de una atmósfera de deferencia, de respeto y hasta de identificabilidad de quien las exhibe) que se puede considerar como una parte importante de la *realidad* de ese poder, es otra muestra, para Böhme, de la relevancia de la realidad *efectual*, lo que sin embargo no eclipsa totalmente la realidad física: incluso si se considerara la primera como un mero ámbito de ilusiones inconsistentes, esta perspectiva ingenua debería vérselas con el hecho de que, en el fondo, la realidad física del poder se manifestará mediante lo que se ha dado en llamar el monopolio de la violencia. Estos aspectos son analizados *ibidem*, pp. 214-221 y 237-238.

époue...), con lo que abarcan también el ámbito de las convenciones, los signos y símbolos que a veces van aparejados a las apariencias.

En este caso los símbolos cobran especial importancia, ya que se trata de signos que *son* lo que significan, en el sentido de que, en ellos, no hay una referencia a un significado que esté más allá de lo que aparece en el signo, sino que está de alguna manera presente lo representado en la representación: no atraviesan, pues, el umbral de lo que nuestro autor denomina el plano de las apariencias o de la realidad *efectual*, y sin embargo, además de “mostrar” o irradiar algo, significan algo⁷¹⁴; se debería hablar, en estos casos, de *realidades efectuales construidas simbólicamente*⁷¹⁵.

Para ejemplificar estas afirmaciones, el autor hace referencia al retrato, y a nuestra manera de experimentarlo. Merece la pena reproducir casi integralmente el párrafo:

La imagen es, en primer lugar, efectivamente la cosa misma, precisamente en el sentido de la realidad efectual, es decir, que, como en el caso del retrato, es la realidad efectual de una determinada irradiación fisiognómica. Es posible también entender la imagen, en un segundo momento, también como signo de esa misma realidad efectual, y en ese sentido se trataría de un símbolo. Pero además podemos, en tercer lugar, entender la imagen como signo del hombre real: en ese caso, entonces, se trata de un signo ordinario, ya que se produce una diferencia entre el signo y lo designado⁷¹⁶.

En el primer caso, tendríamos una identificación entre la imagen y el sujeto representado; en el segundo, la imagen desempeñaría una función vicaria (la imagen toma el lugar del objeto)⁷¹⁷; en el tercero, la imagen es meramente un indicador sígnico del objeto real (con lo que la ilusión se desintegra de alguna manera).

Lo que importa realmente es la diferenciación entre realidad *efectual* y realidad física, el hecho de que la estética se deba ocupar principalmente de la primera, y deba rehabilitarla, no significa que nuestra percepción se ocupe únicamente de la realidad *efectual*, es decir que no podamos ir de aquella hasta la realidad física (que, según la manera clásica de enfocar el problema, le *subyace*). Por supuesto que percibimos también la realidad, pero se trata de una experiencia distinta. En el caso de la imagen de una persona, las cualidades de su apariencia pueden verse hasta

⁷¹⁴ Cfr. *ibídem*, pp. 214-222.

⁷¹⁵ Cfr. *ibídem*, pp. 218.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 219.

⁷¹⁷ En lo referente al símbolo, Böhme hace referencia a Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* [E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (1921-1929), 3 vols. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1998] y, en cuanto a la definición del símbolo como signo con *función vicaria respecto a las cosas*, que considera una explicitación de las reflexiones de Cassirer, a Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in The Symbolism of Reason, Rite, and Art* (1942), The New American Library, New York, 1954 [edición española: *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*, Sur, Buenos Aires, 1958] en G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena...*, cit., p. 220.

potenciadas respecto a la persona en presencia; sin embargo, cuando estamos ante una persona en carne y huesos tenemos que vérnoslas con su irremediable subjetividad, con acciones y reacciones por su parte que no podemos predecir, y que nos implican en un nivel de profundidad distinto y cabe decir que más intenso emotivamente, ya que el carácter impredecible del contacto personal nos mantiene siempre en vilo, respecto lo que la imagen puede irradiar a través de su figura. Por tanto, Böhme se ve obligado a admitir que la experiencia que hacemos de las apariencias, en el caso de un retrato, es algo más superficial que las que se producen “cara a cara”, en que hemos pasado ya del lado de la realidad factual: cuando percibimos al hombre físicamente real –admite– trascendemos hasta tal punto la realidad *efectual* que casi dejamos de notarla⁷¹⁸. Esto nos permite afinar una de las consideraciones que acabamos de formular más arriba: cuando traspasamos el umbral que separa la realidad *efectual* de la física no es que las atmósferas se desintegren, es decir que desaparezcan, sino que, más bien, pasan de ser centrales y envolventes, en nuestra apreciación, a un segundo plano: ni siquiera las notamos no porque no estén, sino porque ya estamos centrados en otra cosa distinta.

Este esquema de fondo nos dice que el énfasis en la dimensión fundamental de las apariencias no es causado por ninguna pretensión totalizadora. La percepción, en este contexto, funciona como elemento de continuidad, sin pretender agotar la totalidad de la experiencia: sin embargo, y esto es lo importante, no se desactiva con el paso del nivel de las apariencias al de los objetos físicos, sino que es precisamente a partir de la percepción, y sin salir de ella, que podemos traspasar ese umbral y trasladarnos de las apariencias a la realidad física⁷¹⁹.

Según Böhme, esta distinción que vertebra su propuesta teórica corresponde a la que media entre *fact* y *fiction*, especialmente en lo literario, o la conocida antítesis entre seriedad y juego que tan presente ha estado en la reflexión estética por lo menos a partir de Schelling.

La primera distinción, que es la que media entre el texto especializado y el narrativo, por ejemplo, refiriéndose el primero a hechos y el segundo a ficciones, llevaba aparejada la distinción entre percepción e imaginación, siendo la primera percepción de datos sensibles brindados por la realidad física, mientras que los elementos de la segunda estaban desvinculados de la misma. La teoría general de la percepción propuesta por el autor alemán, en cambio, atraviesa transversalmente estas disyuntivas, al relacionar primariamente la percepción con la realidad *efectual* y, por tanto, al considerar también que la imaginación cumple un papel en la organización de la percepción. Asimismo, las dos polaridades de la seriedad y del juego hacen que le

⁷¹⁸ Cfr. *ibídem*, p. 238.

⁷¹⁹ Esta, en tanto percepción, es de carácter indirecto. A través de las apariencias, el perceptor llega a sentir la presencia física del objeto que las genera, mediante un proceso de ubicación y condensación que, en última instancia nos permite percibirnos a nosotros como cuerpos físicos a la vez que percibimos la fisicidad del objeto. Cfr. *ibídem*, pp. 230 y ss.

atribuyamos por lo general a este último polo, que coincide con lo estético (la realidad *efectual*) el carácter de la suspensión de los efectos que normalmente se producen en el polo de lo físico. Las consecuencias que se dan en lo estético son, por tanto, ineficaces, al quedar confinadas en el juego. Sin embargo, esta separación, según apunta Böhme, resulta problemática en el medio social conformado por los medios de comunicación de masas que, al suplantar casi por completo la realidad física con la *efectual*, dan origen a una suerte de cortocircuito, cuyo efecto es que esta última pasa a ser considerada la realidad, reactivando en su seno las consecuencias que corresponderían a la dimensión de la seriedad. Por lo tanto, es la propia experiencia concreta, histórica, la que nos muestra que los tránsitos de una dimensión a otra son todo menos inusuales⁷²⁰.

4.6. Ventajas y límites de la “ampliación” de la estética

Planteamientos como los que hemos expuesto se han visto sometidos a diferentes críticas. Se los podría acusar de expandir tanto el campo de la estética que prácticamente cualquier cosa podría caer dentro de sus límites, con lo cual este concepto perdería cualquier utilidad para el análisis y el conocimiento. Existen, por ejemplo, diferencias entre los planteamientos de Seel y Böhme que han dado lugar a cruzadas referencias críticas entre ambos autores. Seel considera que el límite del planteamiento de Böhme es precisamente el hecho de dilatar demasiado la extensión de las atmósferas hasta hacer coincidir lo estético con la percepción de lo atmosférico, lo cual sería –como lo es en efecto en ese autor– un rastro presente en toda nuestra percepción, si bien con distintos grados de conciencia. El riesgo de esta visión es, para Seel, precisamente la pérdida de las diferencias que se deben mantener entre la percepción ordinaria y la experiencia de fenómenos específicos como la experiencia del arte, cuya peculiaridad resultaría inexplicable. En efecto, Böhme se muestra algo reticente en cuanto al arte, por lo menos a la hora de pormenorizar sus características distintivas, cuya existencia no niega, aunque declara que los problemas teóricos planteados por el arte no son determinables por su teoría ya que el arte está siempre en trance de transformación, lo que desbarataría cualquier teoría que pretendiese ser definitiva. En cambio, Seel, para sortear estas dificultades, opta por manejar un concepto mucho más restringido de las atmósferas, ciñendo su relevancia para la estética a los momentos en que éstas se vuelven llamativas para un sujeto que entra en una situación de “diálogo” con ellas. Las atmósferas, desde esta perspectiva, “existen” solo a partir del momento en que se vuelven llamativas o surgen

⁷²⁰ Cfr. *ibídem*, pp. 233-235.

inopinadamente como “consecuencia de la atención estética –me detengo a contemplar la pelota y me sumerjo en la melancolía por el recuerdo de los niños, ausentes hace ya mucho tiempo–”⁷²¹.

Böhme, quien publica su obra sobre las atmósferas *como teoría general de la percepción* un año después de la salida de la *Estética del aparecer* de Seel, contesta a estas críticas subrayando que también la propuesta de Seel consiste en una extensión de la estética, que se hace coincidir con el aparecer, con lo que el ámbito de la misma sería igual de amplio que su *atmosferología*, puesto que lo que aparece es el objeto de toda y cualquier percepción. Lo que Böhme reconoce como diferencia es que Seel arranca del que él considera el punto final de su análisis, a saber, el reconocimiento de las “cosas” en los eventos perceptuales. Para Böhme, de alguna manera, partimos de la percepción envuelta en atmósferas y sólo después, merced a la intervención de la actitud determinante, nos centramos en las características que definen un objeto desde el punto de vista del conocimiento teórico, o de las funciones y utilidades que nos puede aportar en el ámbito de lo práctico, con lo que la atmósfera, y el cariz estético de la percepción de la misma, desaparece. Seel, por el contrario, arrancaría precisamente de esa actitud perceptiva determinante (la percepción, para él, va siempre acompañada de lo conceptual), progresando hacia lo estético a medida que nos disponemos a demorarnos ante lo que aparece y a dejarnos cautivar por aspectos inapreciables en las fases anteriores, hasta llegar, acumulativamente, hasta la complejidad específica del arte: una manera de proceder que Böhme critica por considerarla una “abstracción y no el fundamento de cualquier percepción”⁷²², sin dejar de subrayar que ambas propuestas teóricas coinciden en cuanto a su meollo, en distintos puntos, de manera que las diferencias existentes bien podrían deberse a distintas maneras de aproximarse a la cuestión.

La ampliación del terreno de aplicación de categorías estéticas que ambas teorías comparten, al igual que la *Estética racional* de Ferraris, ha motivado el que algunas críticas se dirigiesen precisamente a este aspecto común. Tras ellas, persiste la preocupación de que tales planteamientos, al pretender fundar una estética centrada en lo sensible, le resten centralidad al arte, que es, de alguna manera, rebajado a la categoría de *uno* de los componentes de la estética, estando estas teorías, especialmente la que se centra en el concepto de atmósfera, mucho más vinculadas –y siendo más aplicables– a la percepción de la naturaleza o a las experiencias de la vida diaria. A modo de resumen, haremos referencia a las críticas avanzadas por Paolo D’Angelo⁷²³ a la estética como teoría de la sensibilidad, a saber:

⁷²¹ M. Seel, ob. cit., p. 144.

⁷²² G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena...*, cit., p. 37.

⁷²³ Cfr. P. D’Angelo, *Estetica*, cit., pp. 20-25.

- a) Considerar la percepción como centro de la estética expone esta disciplina a la competencia de ciencias como la psicología o las ciencias cognitivas que bien podrían proporcionar un conocimiento más fiable y contrastado empíricamente. Un proyecto (el de complementar la visión teórica con datos empíricos) que en algún momento había sido emprendido por Maurizio Ferraris para sucesivamente abandonarlo
- b) Si, pese a lo anterior, la filosofía consiguiese resultados apreciables en la teoría de la percepción, esto no implicaría que no debiera ocuparse también de los fenómenos artísticos o de la belleza natural⁷²⁴, en lugar de considerarlos como fenómenos que no han de ser el centro de los esfuerzos de definición teórica de la estética debido a que el arte no puede cercarse con límites claros por su perpetua disposición al cambio históricamente determinado.
- c) Admitiendo, una vez más, el supuesto anterior de que la estética lograra proporcionar una buena teoría de la percepción, permanecería el problema de que “una teoría de la sensación no agota lo que hay que decir en torno al arte o a la belleza natural”⁷²⁵.

Ahora bien, en cuanto al primer punto, consideramos que el argumento es bastante débil, y hasta arriesgado. Sus consecuencias serían que la filosofía debería replegarse a los campos a los que no puede aplicarse el conocimiento empírico, que nos puede proporcionar de manera más fiable la ciencia. Quedaría así el ámbito de la filosofía restringido a la mera especulación cuando, en este caso, plantear la estética como teoría de las sensaciones o de la percepción no está reñido con las evidencias que puedan proceder de las ciencias cognitivas, de la psicología o, incluso de la física. Desde luego, podemos percibir el espectro de colores que la física considera perceptibles por el ojo humano, pero, sobre esta base, la estética puede aportar más conocimiento, sin contradecir las bases científicas de la percepción: es el conocimiento de los efectos que, en determinados momentos y bajo determinadas circunstancias ligadas a nuestra experiencia, estos colores pueden surtir en y con nosotros. Además, en ello, como Seel y Böhme no dejan de subrayar, suelen intervenir los esquemas culturales (de los cuales forman parte las experiencias adquiridas con las obras de arte) que nos pueden guiar en esa percepción por caminos que la enriquecen ulteriormente.

El segundo argumento, estrechamente relacionado con el primero, es de alguna manera injusto con los autores de los que venimos tratando. En primer lugar, porque se les achaca haber formulado una teoría que no se ocuparía de la “belleza natural”, cuando tanto Seel como Böhme han dedicado obras específicas precisamente a este tema. Probablemente, la acusación relativa al

⁷²⁴ Cfr. *ibídem*, p. 22.

⁷²⁵ *Ibídem*, p. 23 (*traducción nuestra*).

tema de la belleza natural debería ser considerada a la vez que la que se refiere al hecho de que estas teorías serían renuentes a tratar del arte. En este caso, sin embargo, deberíamos admitir que el concepto de belleza natural al que se refiere D'Angelo es el que se desprende del tratamiento reservado a la naturaleza en tanto material de representación artística. Por lo tanto, si nuestra hipótesis es admisible, debería ser tratado dentro del tema de la experiencia artística como un solo argumento.

También en este supuesto, consideramos que no es correcto reprocharle a una teoría de la sensibilidad puesta a fundamento de la estética el hecho de no querer dar razón de los fenómenos artísticos. Aun cuando Böhme afirma que es necesario “renunciar a una definición de arte”⁷²⁶, esta renuncia se limita a una definición estricta de unos caracteres peculiares del arte que acabarían por coincidir, como ha ocurrido en muchas ocasiones, con la tematización de *algunos* rasgos del arte predominantes en una época determinada. Por lo tanto, el filósofo alemán aboga por “mantener abierta la controversia”⁷²⁷ en torno a la definición del arte (que nos parece cosa distinta a renunciar a afrontar el argumento) y señala unas condiciones de esta controversia que deben seguir teniéndose a mente, tales como la conectividad, el carácter de comentario propio del arte moderno, el papel social del arte consistente en tematizar, en cada momento, “la realidad efectual como tal, posibilitando así la experiencia de la apariencia, sin la seriedad que implica la confrontación con la realidad”⁷²⁸. De hecho, su propuesta estética no rehúye el problema del arte, sino que habría de entenderse como la base para dar cabida a fenómenos estéticos con los que entramos en contacto en nuestra experiencia cotidiana de objetos naturales, situaciones sociales, artefactos “utilitarios” y obras de arte, lo que no impide que sobre esta base, como señala el autor, no puedan engastarse, de manera productiva para nuestra experiencia y conocimiento, consideraciones de otra índole, como las semióticas o las hermenéuticas que, a todas luces, tienen en el arte un terreno de aplicación de relevante importancia. Desde luego, esta ampliación de la estética paga el precio de una generalidad que algunos podrían considerar excesiva, pero es motivada, según Böhme, no sólo por una exigencia teórica, sino por una constatación práctica. Nuestra época ha asistido a la creciente importancia otorgada a la dimensión *efectual*, especialmente por efecto de la labor de los medios de comunicación, tanto que se ha producido una suerte de autonomización de esta dimensión por la que esta, de alguna manera tentativamente, como acabamos de decir, se convierte otra vez en la “realidad” (en el sentido de “toda la realidad”); por otro lado, si dirigimos la mirada al arte, su trayectoria moderna nos muestra cómo las innovaciones en el campo artístico no han hecho más que ir desbaratando toda teoría del arte, por lo que sólo una definición general que

⁷²⁶ G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena...*, cit., p. 265

⁷²⁷ *Idem.*

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 266.

reconduzca el proceso artístico a la producción de atmósferas puede proporcionar la base sobre la que intentar, en cada ocasión, conceptualizar estos cambios e introducir, como fenómenos secundarios, las exigencias de la crítica y del gusto, a partir del supuesto de que la experiencia estética y el juicio estético son dos planos distintos. Es desde esta perspectiva que pueden volver a cobrar valor puntos de vista como el semiótico o el hermenéutico, si bien relativizados. Estos nos pueden ayudar en la comprensión de los fenómenos artísticos, a la par que otras instancias que pueden mantener un valor cognoscitivo. Todo ello se debe a que una estética concebida como teoría de las percepciones no pretende, ni podría hacerlo, convertirse en una teoría del arte, ni dar una definición del mismo, ni establecer jerarquías. Por esto, en los discursos sobre arte, siguen teniendo valor las aportaciones de las teorías *contextualistas* a la Danto, o el factor de conectividad, sin el cual no se podría explicar el fenómeno de los *ready mades*. Se trata de planteamientos, sin embargo, que no tienen un alcance suficiente, al remitir siempre, en última instancia, a un momento originario que debe, a la fuerza, y tal vez muy a pesar de sus defensores, incluir consideraciones en torno a la experiencia estética⁷²⁹: en cambio, pueden resultar productivos si se añaden y complementan a una teoría que comprenda, preliminarmente, las necesarias consideraciones en torno a la dimensión estética en la que la específicamente artística se encuentra incluida.

En segundo lugar, en la obra de Seel, las referencias al arte son aún más conspicuas, y ocupan una buena parte de su libro. Tan poco se “olvida” del fenómeno artístico Seel que, además de coincidir en lo básico en el planteamiento de Böhme en lo referente a la semiótica y la hermenéutica que acabamos de recordar, reconoce una y otra vez la eficacia de las imaginaciones artísticas incluidas en el patrimonio “cultural” de cada uno incluso en la percepción de estados estéticos de objetos extra artísticos y, en lo referente a las obras de arte, pese a querer evitar jerarquizaciones axiológicas de estilo tradicional, llega a definir modélica, para su teoría, la obra de arte.

Por lo tanto, nos parece evidente que emerge, de las referencias que acabamos de hacer, que no puede reprocharse a los planteamientos a los que nos venimos refiriendo, el hecho de que “una teoría de la sensación no agota lo que hay que decir en torno al arte o a la belleza natural”, puesto que tal teoría ni siquiera avanza esta pretensión, pero sí que puede constituir un valioso intento de explicar la variabilidad histórica y social de las producciones del ingenio y la creatividad humana a partir de bases que pueden tener una validez trans-histórica⁷³⁰ y transcultural. De hecho,

⁷²⁹ Sobre este aspecto, puede verse P. D'Angelo, *Estética*, cit., pp. 53-57; Böhme trata la misma cuestión en las pp. 264-265 de la obra que estamos analizando en este capítulo.

⁷³⁰ La necesidad de llegar a una dimensión transhistórica para una idea de lo estético y del arte es sentida también por filósofos de trayectoria muy distinta como Stefan Morawski (cfr. S. Morawski, *Fundamentos de estética*, Península, Barcelona, 1977 –las citas que siguen, señaladas únicamente por el número de página, se refieren a esta edición–) quien intenta proponer una definición (del arte) que “se refiere a las regularidades fundamentales, sin negar las

la restricción del campo de la estética a la teoría del arte ha pagado siempre el precio de condenar a la ilegitimidad filosófica amplios campos de la experiencia estética no-artística y no es extraño, por tanto, si nuestro análisis de la postura de D'Angelo es correcta en este punto, que de entre la crítica dirigida a la estética como teoría de la sensibilidad salga mejor parado solo Maurizio Ferraris, cuya teoría es considerada “más consecuente” ya que “acompaña su propuesta de considerar la estética como una teoría de la percepción la convicción de que la crítica artística y la literaria son suficientes y no precisan de la filosofía”⁷³¹.

Pese a sus límites, por lo tanto, los intentos de ampliar el ámbito de la estética a un comportamiento general humano aportan claves interpretativas de lo estético que resultan útiles. Por ejemplo, el hecho de que las atmósferas constituyan lo fundamental de la percepción no impide que pierdan vigencia otras consideraciones. A partir del concepto de trabajo estético, que debería englobar tanto la labor de diseñadores, arquitectos, publicitarios como la de los artistas, Böhme sugiere que esta labor se realiza sobre un objeto (físico) con miras a producir ciertos efectos de irradiación atmosférica que impulsen determinadas disposiciones en el público. Así las cosas, la otra cara de la producción, es decir el consumo, debería comprender tanto el consumo de mercancías como el de arte, por ejemplo, la visita a un museo⁷³². Las atmósferas, por tanto, no son únicamente algo ya dado, ni mucho menos algo que nosotros proyectamos en nuestro entorno, sino que pueden ser el resultado del saber estético y de la creatividad del hombre.

Queda, entonces, como aporte positivo de una estética conceptualizada como teoría de las apariencias perceptivas, su enraizamiento en las necesidades de los seres humanos, quienes no sólo se conforman con vivir o sobrevivir, sino que, siendo involucrados de manera fundamental en espacios emocionales, pretenden también *intensificar su propia vida e incrementar su sentimiento vital*⁷³³. Se trata del mismo sentimiento de incremento vital que, para Seel, nos proporciona la

especiales características del arte en un momento determinado” (p. 116). En esta tarea, asume, por tanto, una posición que estaría en conflicto con la de Böhme. El concepto por el que aboga Morawski, sin embargo, rebasa los perímetros tradicionales del arte legítimo, ya que busca el origen del fenómeno artístico (común a diversas culturas) en las “práctica productivas y mágicas” (p. 117) del hombre y que de allí se haya desarrollado sin perder esa filiación antigua, lo que ha sido posible, probablemente, gracias a «algunas “constantes” de la naturaleza humana» (p. 117). Por tanto, a nivel metodológico, nos encontramos ante posturas compatibles. Morawski reconoce que uno de los problemas más asombrosos para los intentos teóricos es precisamente el cambio continuo en las configuraciones artísticas. Para él, “este proceso, del pasado y del presente, con sus explicaciones psicológicas y sociológicas, no excluye la posibilidad de determinar ciertas regularidades fundamentales” (p.117). Es por tanto posible hablar de arte y hasta arriesgar una definición del mismo sin caer en el consabido error de absolutizar en la teoría lo que no es más que un aspecto del objeto de arte. Por esta razón, Morawski se decanta por avanzar, en lugar de *una* definición, la presentación de una gama de atributos relativos al arte, cuyo concepto fundamental reside en esta proposición generalísima, a saber: el objeto de arte es “una estructura de cualidades transmitidas sensorialmente” (p. 118), aunque lo sensorial no sea siempre y en todo caso la única característica de esta estructura, ni la transmisión sensorial de la misma se realice siempre y en todo caso de manera directa.

⁷³¹ P. D'Angelo, *Estetica*, cit., p. 23 (traducción nuestra).

⁷³² Cfr. G. Böhme, *Atmosphäre, estasi, messe in scena...*, cit., p. 253.

⁷³³ Cfr. ibídem, p. 261.

atención al aparecer por su peculiar apertura hacia el presente, por la posibilidad que se nos ofrece, en la percepción estética, de penetrar en un momento efímero que de otra manera jamás podríamos habitar, y así también la posibilidad de evadirse, de alguna manera, de la dimensión temporal propia de la acción productiva que nos obliga a no prestar atención a esos presentes particulares en los que, en cambio, la atención al aparecer nos permite, ya sea fugazmente, enraizarnos.

El ámbito de la realidad *efectual* (para volver a la terminología de Böhme) es, por tanto, el en que reina el deseo. Este, a diferencia de las necesidades (que presiden la realidad física, y se apagan con su satisfacción) renace continuamente y se intensifica. No es sólo deseo de sensaciones o percepciones placenteras, sino también deseo que pretende desarrollarse dentro del medio social y sus convenciones, deseo de bienestar, de reconocimiento, de distinción, de identidad. Una perspectiva semejante puede dar cuenta de la presencia, en el trato con el arte, de otras instancias que difícilmente caben en las teorías estéticas al uso, piénsese en el coleccionismo. Pero representa asimismo una clave fundamental para dar cuenta del fenómeno del consumo masivo, o sea de lo que Böhme define economía estética y del consumo ostentoso que ya examinó Veblen, que parece hoy perdurar en el *revival* del fenómeno, por otra parte, incombustible, del lujo. Si un planteamiento semejante, comprensivo de fenómenos tradicionalmente separados, tiene una base en la experiencia concreta, como, por ejemplo, en el hecho de que no sólo las mercancías pretendan ser bellas, enfatizando cada vez más su vertiente estética hasta el punto de que esta llegue a considerarse, en algunos casos, como la única realidad del objeto, sino que incluso el arte mismo es insertado –a partir de la modernidad– en la corriente de las mercancías, y arrojado, de alguna manera, al mercado, pues se nos concederá, entonces, analizar estos fenómenos a partir del campo propio de la que parece ser la categoría común a ambos dominios, es decir el de la forma-mercancía: el campo de los objetos de consumo.

Capítulo 5

5.1. El irresistible objeto del deseo: en torno a la economía estética

Un intento de comprender el sistema de los objetos (de su circulación y su uso) que estuviera guiado por una forma de racionalidad económica intuitiva y basado en la evidencia empírica podría sugerirnos emplear como criterio explicativo fundamental el de su función y su uso: los objetos se consumen, se intercambian, se producen porque satisfacen ciertas necesidades. Este concepto ha sido denominado *valor de uso*. La fuente última de este valor se encontraría en las necesidades naturales del hombre en su relación con el ambiente: los objetos, mediante su funcionalidad mediadora, intervendrían para facilitar la satisfactoria relación del hombre con el entorno y la consecución de las finalidades (en tanto medios, herramientas, útiles) relacionadas con la necesidad humana.

Otro aspecto que hay que considerar es que, en este marco, el concepto de necesidad debe ser relacionado con el de penuria o escasez. Si sentimos hambre, necesitaremos alimento; ante el frío, precisaremos abrigo; para llevar a cabo ciertas actividades, nos harán falta herramientas que mejoren y potencien nuestras capacidades naturales de agarrar, cortar, transportar objetos, golpear, etc.

Hay que notar, sin embargo, que en este nivel nos encontramos todavía únicamente ante objetos, cosas, útiles: aún no estamos considerando estos objetos en tanto mercancías. Para que ello ocurra debemos considerar esos objetos en sus relaciones de intercambio económico, lo que nos obliga a dirigir la mirada al otro valor que señaló Marx, a saber, el valor de cambio. El tránsito de la dimensión del objeto a la de la mercancía, por tanto, implica un necesario proceso de abstracción. Los valores de uso son, estrictamente hablando, no intercambiables; al estar anclados en lo concreto de las necesidades prácticas de cada sujeto, ninguna necesidad puede compararse con otra distinta, sino que tiene como referente único su propia satisfacción: sólo de ahí el uso extrae su propio valor.

Por tanto, el intercambio de mercancías ha de producirse en un nivel distinto al de la comparación entre valores de uso, ha de abstraerse del carácter concreto e intransferible de las

necesidades⁷³⁴. El valor de una mercancía, según la consabida formulación de Marx, corresponde a la relación entre la cantidad de trabajo objetivado en la misma y otras cantidades de trabajo, cuya medida se suele expresar abstractamente en dinero.

En el intercambio, sin embargo, se produce una doble oposición de intereses. Como señala Haug, quien estudia la estética de la mercancía, si nos ponemos en la situación de un intercambio primitivo, sin mediación del dinero, tal como puede ser el trueque, cada uno de los sujetos del intercambio, vendedor y comprador, mira la mercancía de la que es poseedor desde el punto de vista del valor de cambio y la del otro desde el punto de vista del valor de uso. En esta situación, el intercambio se realiza sólo si se da la fortuita combinación de que aquello de lo que ambos sujetos dispuestos al intercambio quieren desprenderse (atendiendo al valor de cambio) corresponde, para su respectiva contraparte, a un valor de uso (algo que necesite). Desde luego, como el propio Haug reconoce, se trata, en este caso, de una forma de intercambio directo que, históricamente, nunca debió de existir en esta forma “pura” si no en tanto fenómeno secundario o marginal⁷³⁵. De hecho, siempre existieron bienes, materiales, objetos que, por su dificultad de obtención, rareza o generalidad de uso, sirvieron como forma abstracta para facilitar los intercambios (piénsese en los metales nobles o en la sal –no perecederos, no fácilmente alterables, fácilmente divisibles etc.–). Como es sabido, la forma perfecta de mercancía abstracta para el intercambio, que desatará ese sistema aún limitado al que acabamos de aludir, será el dinero. La abstracción del valor de uso en el de cambio, con la mediación del dinero, es lo que resuelve esta contradicción en el intercambio económico que solemos denominar «compra-venta»⁷³⁶.

Ahora bien, ¿cómo surge la decisión de comprar? En la compraventa, el poseedor de la mercancía quiere desprenderse de ella realizando la ganancia más alta posible; el punto de vista del comprador, en cambio, es el del valor de uso: quiere hacerse con algo que satisfaga sus necesidades (y desde luego, sin pagar demasiado por ello)⁷³⁷. Parecería, entonces, que es el valor de uso el desencadenante de la compra. Sin embargo, Marx había subrayado, a este respecto, una interesante paradoja: el valor de uso puede realizarse sólo tras la realización del valor de compra,

⁷³⁴ “En cuanto valores de uso –leemos en *El Capital*–, las mercancías son ante todo de cualidades diferentes; en cuanto valores de cambio, no pueden diferir más que en la cantidad, por lo que no contienen ni un átomo de valor de uso” (K. Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, libro I, en K. Marx y F. Engels, *Obras*, vol. 40, Grijalbo, Barcelona, 1976, p. 46). Eso es, son pura abstracción de la materialidad del objeto. Al corresponder el valor de uso con la conformación física y sensible del objeto, Marx especificará, más adelante, que “ni un átomo de materia natural integra la realidad-valor de la mercancía” (K. Marx, *El Capital...*, cit., p. 55).

⁷³⁵ Cfr. W. F. Haug, *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 40.

⁷³⁶ Cfr. *ibídem*, pp. 36-45.

⁷³⁷ “Todas las mercancías son no-valores-de-uso para sus poseedores y valores de uso para sus no-poseedores” (K. Marx, *El Capital...*, cit., p. 96).

ya que “no se realiza más que en el uso o el consumo”⁷³⁸, algo que, para realizarse, debe pasar anteriormente por una exitosa realización del acto de compra.

Es aquí donde surge, para Marx, la paradoja esencial de la compraventa: “[...] las mercancías se tienen que realizar como valores antes de poderse realizar como valores de uso. Por otra parte, las mercancías tienen que responder satisfactoriamente como valores de uso antes de poderse realizar como valores [...]. Pero sólo su intercambio puede probar [...] si su producto [el del trabajo útil incrustado en la mercancía] satisface las necesidades ajenas”⁷³⁹.

Ahora bien, es precisamente esa contradicción planteada y enseguida abandonada por Marx sin presentar una posible solución para la misma, lo que constituye la ocasión, para Wolfgang Fritz Haug, de avanzar su propuesta, a saber, “no es el valor de uso real, sino la *promesa* del mismo la que desencadena la compra”⁷⁴⁰. En efecto, este argumento se basa en una posibilidad dejada abierta por Marx en la formulación de la aporía de la mercancía citada arriba, ya que allí se habla no de la *realización* del valor de uso, sino de que las mercancías tienen que *responder* satisfactoriamente como valores de uso antes de poderse realizar como valores de cambio. En este sentido, podríamos entender el empleo del verbo responder no en el significado de “satisfacer” una necesidad en tanto valor de uso, sino en el sentido de “comunicar” al comprador que una mercancía determinada puede desempeñar para él cierto valor de uso o, dicho de otra forma, comunicar el valor de uso de la mercancía, que nos parece el único camino a seguir para que la propuesta de Haug pueda prosperar.

Volvamos, sin embargo, al concepto de “promesa del valor de uso”. Tal promesa se apoya, naturalmente, en lo “exterior” de la mercancía, es decir, en sus cualidades fenoménicas, perceptibles para los sentidos (color, textura, olor) y así tanto en la calidad percibida como en la cantidad, pero, en el fondo, como subraya Haug, esta promesa es una promesa que el comprador se hace a sí mismo, por más que se base, para ello, en lo que la exterioridad de la mercancía le transmite. En la promesa de valor de uso que desencadena la compra, por tanto, se entrecruzan un aspecto objetivo y uno subjetivo: “A esta relación causal compleja –concluye Haug– la denominamos *la promesa estética del valor de uso* de la mercancía”⁷⁴¹. Ahora bien, ya que la configuración exterior de la mercancía corresponde a la promesa objetiva de valor de uso y que, basándose en esta, el comprador espera subjetivamente un valor de uso, el trabajo humano finalizado a realzar la calidad de la configuración sensible de las mercancías hace que la promesa subjetiva del valor de uso por parte del comprador se potencie y se amplifique (“valor de uso

⁷³⁸ *Ibíd.*, p. 44.

⁷³⁹ *Ibíd.*, p. 97.

⁷⁴⁰ W. F. Haug, *Publicidad y consumo...*, cit., p. 50 (*cursiva nuestra*).

⁷⁴¹ *Ibíd.*, p. 51.

exagerado en forma estética” o “apariencia exagerada del valor de uso”⁷⁴²), y ejerza así un impulso más poderoso hacia la compra. De este modo, Haug consigue readmitir el valor de uso como motivo desencadenante de la compra, bajo la forma de su promesa estética; para pasar de la promesa a la realización del valor de uso, hay que transitar, sin embargo, por la realización del valor de cambio, pero, gracias a esta promesa, la aporía de Marx es disuelta y el movimiento de la mercancía ha empezado: “la estética de la mercancía –dictamina Haug– es el momento desencadenante inmediato en todo acto de intercambio o de compra”⁷⁴³.

El aspecto estético de la mercancía se encarga de mediar entre las posiciones contrapuestas del valor de uso y de cambio. Si esto ha de entenderse como una regla de carácter general para los actos de compraventa, entonces deberá valer también para aquellas mercancías que aparentemente no tienen una faceta estética especialmente desarrollada. Sin embargo, cualquiera que sea el nivel de elaboración estética de la configuración de la mercancía, ha de mantenerse la vigencia del postulado: incluso en el caso de la compra de harina –este es uno de los ejemplos aportados por Haug– el color blanco de la misma es un elemento en que se apoya la promesa subjetiva del valor de uso, aunque esté en contradicción con el valor de uso real (todos los elementos no blancos de la harina, que componían su valor de uso en tanto elementos nutricionales, han sido depurados con el fin de realzar la promesa subjetiva del valor de uso). El valor de uso real y el aparente (en el sentido de que se basa en la apariencia fenoménica) pueden llegar a estar en conflicto⁷⁴⁴. Esto significa también que tal y como hay, en el paso de la condición de objeto a la de mercancía una abstracción (que es la abstracción que conduce del valor de uso al valor de cambio), en la promesa estética del valor de uso tiene lugar una abstracción paralela, la del valor de uso real que es suplantado por su presentación estética.

Esta sustitución tendencial de la apariencia estética de la mercancía por el valor de uso real es enfocada, en Haug, según la conocida oposición realidad/apariencia, que le lleva a introducir el concepto de engaño. A este respecto, el autor habla de “actividad” en cuanto a la posición del valor de cambio (básicamente, la posición en que se encuentra el vendedor, que es responsable de la abstracción estética), y de pasividad en lo referente al comprador (posición del valor de uso), cuya motivación es excitada y estimulada por la elaboración estética de los objetos: “como aspecto

⁷⁴² *Ibidem*, pp. 56, 58 y *passim*.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁴⁴ Existen, como señala Haug, ciertas restricciones a la validez general de este postulado: “Contra la ley fundamental de la estética de la mercancía actúa toda situación de la cual se derive un conocimiento real del valor de uso. Son las que, llegado el caso, permiten decidir en contra de la *promesa estética del valor de uso*” (*Ibidem*, p. 53). Básicamente, estas situaciones se limitan a los casos en que se conoce muy bien el proceso de producción, el material empleado y los procesos de elaboración, o a aquellas circunstancias en que la mercancía es un medio de producción. En la sociedad de consumo, sin embargo, estas situaciones se pueden considerar marginales respecto al total de los intercambios en que un comprador se enfrenta a una mercancía de la que no conoce los aspectos mencionados. Cfr. *ibidem*, pp. 53-54.

funcional para la venta, la apariencia tiene un valor contrario al valor de uso”⁷⁴⁵. Así, la apariencia promete al comprador potencial un valor de uso que en realidad le niega parcialmente: por ejemplo, las láminas más delgadas en las chapas de los automóviles son, realmente, reducciones cualitativas del valor de uso, compensadas estéticamente. Del mismo modo, la promesa objetiva del valor de uso influye en la promesa subjetiva del mismo, y hasta conforma y remodela el ámbito de los deseos y expectativas subjetivas. Al igual que ciertas elaboraciones estéticas de los productos siempre deben tener en cuenta su “acogida” entre los compradores, es decir, su efectividad para entrar en consonancia con las expectativas y preferencias subjetivas (y así ciertas propuestas son corregidas, potenciadas o descartadas), también se da otro fenómeno complementario, a saber, que el ámbito de la subjetividad es alimentado y guiado por la oferta estética. Por ejemplo, la difusión de perfumes modifica social e individualmente el umbral del asco⁷⁴⁶.

En tal conformación de la sensibilidad social y subjetiva intervienen fenómenos como el de la moda, que no es, sin embargo, para Haug, lo mismo que la lógica estética de las mercancías. Ahora bien, la referencia a la moda es útil para captar algunos elementos de la estética de la mercancía, sin ser, de todos modos, algo directamente asimilable a ésta. En primer lugar, es posible destacar en la moda tres elementos: la coacción social; la innovación, la distinción. Apoyándose en los estudios de Norbert Elias, Haug recuerda cómo el fenómeno de la moda emerge en su configuración completa en el antiguo régimen, y precisamente en la fase del acortesanamiento de la nobleza. En la sociedad cortesana francesa, tras el pulso entre la monarquía y la nobleza, ésta, que es la parte sucumbiente⁷⁴⁷, experimenta una necesaria dependencia económica de la primera, se reúne en la corte, donde su capacidad de medrar o incluso simplemente sobrevivir depende de su capacidad de granjearse los favores del poder escenificando cotidianamente su rol dentro de aquella sociedad autorreferencial mediante su ropaje, su cultura y hasta sus gestos.

Un complejo sistema de sofisticación (estética) de la existencia se tuvo que poner al servicio de esta fundamental necesidad social, revelando el carácter de coacción de la moda pese

⁷⁴⁵ *Ibíd.*, p. 100.

⁷⁴⁶ *Cfr. ibíd.*, p. 60.

⁷⁴⁷ La resolución favorable a la monarquía tras el largo contraste con la nobleza ha de relacionarse, para Norbert Elias, con la inyección de metales preciosos procedentes de América, que producen una espiral de inflación (la llamada “inflación secular” que determinó una crisis agudísima en aquellas clases que no podían vender productos en el mercado cuyos precios se revalorizasen al compás de la inflación: básicamente, la nobleza terrateniente y los trabajadores. Al depender la nobleza de rentas fijas, acabó viendo erosionadas sus riquezas y se desplazó de la provincia a la corte. El monarca, en cambio, al controlar los impuestos, fue “el único noble de este país cuya base económica, posición de poder y distancia social no se vieron limitada por estos procesos, sino, por el contrario, mejoradas”: mientras la propiedad rural de la mayor parte de la nobleza cambiaba de mano a resultas del endeudamiento de sus propietarios, el rey, que ya ha dejado hace tiempo de ser un mero terrateniente y administra ahora los tributos cuya importancia es continuamente creciente, “de ser un rey que poseía terrenos y los concedía, se convirtió en un rey que poseía dinero y lo otorgaba.” (N. Elias, *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 205).

a que, según los observadores, el proceso fuese precisamente el inverso: a saber, la moda era el resultado del denodado gusto por el refinamiento, lo lujoso, la extravagancia de los nobles que encargaban trajes y vestidos siempre nuevos (y a menudo de su propia ideación) a los sastres. Lo que los observadores no percibían era la influencia de los códigos sociales en la carrera individual por la originalidad. El elemento primordial, por tanto, debía ser reconocido, más correctamente, en la coacción social, aunque ésta, sin duda se acompañara al afán de novedades, debido a la lógica de la competencia interna a la vida cortesana, por lo que quedarse rezagados en la carrera a la novedad deslumbrante significaba estar fuera de moda y, por ende, fuera de la necesaria consideración social⁷⁴⁸.

Así relata Elias algunos aspectos de la diferenciación mediante la moda en sociedad cortesana:

Para los hombres de la *bonne compagnie* del *ancien régime*, la disposición de la casa y del parque, de un gusto exquisito, la decoración de sus habitaciones, más elegante o más íntima según la moda, en el sentido de las convenciones sociales, o, por ejemplo, la diferenciación de las relaciones entre hombre y mujer hasta en sus mínimos detalles, no eran únicamente diversiones de individuos particulares, sino exigencias vitales del trato social. Controlar todas estas cosas era condición del respeto social, del éxito social que ocupa el lugar de nuestro éxito profesional⁷⁴⁹.

Además, el imperativo de la moda cobra nueva savia de la posterior competencia entre las clases nobles y las clases burguesas emergentes. Un frente de competencia externo se suma así al interno: las damas burguesas copian el atuendo de las clases superiores, obligando estas últimas a nuevas distinciones. Este aspecto, como señala Haug⁷⁵⁰, ha sido descrito de manera muy vívida por Mandeville en *La fábula de las abejas*, de la que reproduce una extensa cita. Consideramos que conviene citar los párrafos correspondientes de Mandeville, aunque incluyendo algunos pasajes desestimados por Haug, en tanto señalan, en la descripción del autor holandés, aunque de

⁷⁴⁸ En su reseña de *La sociedad cortesana* de Elias, Homero Saltalamacchia resume de este modo el *ethos cortesano* que impregnaba esa época: “[...] aunque las bases de los diferentes símbolos de prestigio pudiese [sic] tener valor económico, éste no significaba para los cortesanos una estricta acumulación de riquezas (que en cualquier momento podían dilapidar) sino principalmente una concentración de prestigio. En la corte, lo que se intercambiaba, envidiaba, evaluaba y jerarquizaba, eran la estima y el prestigio. [...] Solamente así se puede entender el estricto control mutuo al que todos se sometían; en que cada quien observaba y evaluaba detenidamente la vida de todos los circundantes; en que se medían las respectivas situaciones de prestigio y mediante el cual cada uno alteraba su conducta en relación a los otros tratando de lograr un ascenso en el prestigio personal o en el favor real, transformándolo todo en objeto de la propia manipulación”: H. Saltalamacchia, «La sociedad cortesana» [reseña], *Revista Mexicana de Sociología*, n. 46 (1984) pp. 405-411. (la cita es extraída de las pp. 408-409).

⁷⁴⁹ N. Elias, ob. cit., pp. 155-156.

⁷⁵⁰ Cfr. W. F. Haug, *Publicidad y consumo...*, cit., p. 184.

manera no explícita, esa diferencia entre valor de uso y valor estético a la que venimos aludiendo, además de la otra función de lo estético y de la moda, a saber, la de significación social y distinción:

La mujer del más pobre de los trabajadores de la parroquia, que desdeña usar un vestido resistente y cómodo, como debiera, pasará y hará pasar a su marido hambre para comprar una blusa y una falda usadas, que, aunque sean realmente más elegantes, *no le resultarán ni la mitad de útiles*. El tejedor, el zapatero, el sastre, el barbero y todos los modestos trabajadores que han logrado establecerse, con el primer dinero que ganan tienen la imprudencia de vestirse como acaudalados comerciantes; [...] La señora del mercader, que no puede soportar la presunción de estas menestrales, busca refugio en el otro extremo de la población y desprecia seguir cualquier moda, salvo la que ella elige de allí en adelante. Esta altanería siembra la alarma en la Corte, las mujeres de calidad se aterran al ver a las esposas y a las hijas de los comerciantes vestidas como ellas; tal atrevimiento, gritan, es intolerable. Se procuran modistas que se dediquen exclusivamente a inventar modas para tener siempre dispuestos nuevos modelos que lanzar, tan pronto como esas insolentes ciudadanas empiecen a imitar las actuales. La misma emulación continúa a través de los distintos grados de categoría, llegando a un increíble despilfarro [...]. A esta emulación, y a esta continua competencia por sobrepujarse la una a la otra se debe que, después de emplear tantos y tan diversos recursos, planes y cambios de moda, para inventar nuevas y renovar las viejas, quede todavía un *plus ultra* para los ingeniosos; esto, o por lo menos sus consecuencias, es lo que procura trabajo a los pobres, añade estímulo a la industria, e incita al artesano a buscar nuevos adelantos y cambios⁷⁵¹.

En este texto podemos leer como la coacción social y la carrera a la innovación se entrelazan, ambas supeditadas a las exigencias de la distinción. Cada uso, cada ademán o presentación que se generalice pierde, por este mismo hecho, su poder de producir distinción, y por tanto ha de ser abandonado en pro de una nueva presentación. Asimismo, como demuestra el afán de las capas inferiores por adoptar estilos estéticos propio de las superiores, el criterio de la distinción opera siempre en una fina dialéctica con el de la integración. Si queremos, el primero actúa de arriba abajo, mientras que la pulsión integradora de abajo arriba. Sin embargo, es en las primeras líneas del párrafo donde encontramos el criterio común a las estrategias relativas a la moda puestas en práctica por las distintas capas sociales, a saber, la esposa del más humilde de los trabajadores ansía vestir prendas que, aunque gastadas, son valoradas por su apariencia y significación, *aunque no le resultarán la mitad de útiles*. Si leemos este fragmento junto con el de Elías que acabamos de citar más arriba, y que subraya cómo la competencia en la corte, aunque implicaba necesariamente el hecho de ser signo de posesión de riquezas se libraba, sin embargo, en el nivel de las apariencias, la elegancia y el refinamiento, entenderemos algo de lo que hemos

⁷⁵¹ B. Mandeville, *La fábula de las abejas o Los vicios privados hacen la prosperidad pública*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 80-81 (*la primera cursiva es nuestra*).

venido llamando *estética de las mercancías*. No basta con poseer riquezas o poder, sino que es necesaria una compleja labor de escenificación de los modos de vida; más que la posesión, cuenta la abstracción del valor que se da en su exhibición. Además, en el límite, es esta abstracción lo que permite dar cuenta de un hecho aparentemente sorprendente, y que Mandeville capta en su descripción: el lujo no es algo que pueda medirse en términos absolutos, sino que es algo relativo, y se puede enfocar, de alguna manera, como la realización, en forma estética, de una excedencia. Así, las elegantes prendas de segunda mano de la mujer del humilde trabajador valen, en términos relativos, como lujo.

De todas formas, todos esos mecanismos sociales, al generar un *plus ultra* para el burgués ingenioso, determinan el paso de la moda como fenómeno todavía vinculado con la artesanía y el pedido individual, a la producción masiva que explota justamente la estética de la mercancía. Si en la primera fase, al menos aparentemente, son los consumidores quienes *hacen* la moda (aparentemente, porque no se considera en afirmaciones de este tipo la componente de coacción social), en la producción masiva de bienes de consumo, la producción se realiza en una fase anterior al contacto con el comprador, y ha de ir, de alguna manera, en busca de sus compradores, describiendo en un movimiento exactamente contrario al de las damas elegantes que, anteriormente, iban en busca de modistos que pudieran satisfacer sus encargos.

La situación descrita es análoga, como se notará, a la que hemos analizado al tratar, en el campo de la producción artística, la fase de transición del sistema de encargos a la figura del artista moderno, quien produce para un público anónimo y cuyas obras son, de alguna manera, arrojadas a la vastedad sin rostro del mercado. Análogamente al hecho de que, en el arte, se precisó de figuras mediadoras entre el artista y su público, que se concretaron históricamente en las figuras del marchante, del galerista y del crítico, en la producción industrial masiva de bienes de consumo, la distancia entre el productor y el consumidor es salvada por el comerciante, la publicidad y, en la fase monopolista de la producción, por la marca⁷⁵².

Así las cosas, la intermediación del comerciante directo ha de ser enfocada como la “forma mercantil” mediante la cual el producto resuelve el problema de la eliminación del contacto directo entre productor y consumidor, mientras que la estética de las mercancías ha de tenerse por la

⁷⁵² La publicidad, en el régimen de las marcas (ya que el artículo de marca es “fundamental y regularmente, un monopolio estético del valor de uso”), “debe imprimir en los destinatarios cierta figura del valor de uso bajo determinada marca”; de este modo “quienes le dieron el encargo (esto es, un capital concreto) logran ser los únicos suministradores de esta configuración del valor de uso bajo determinado nombre” (W. F. Haug, *Publicidad y consumo...*, cit., p. 142).

“forma objetiva” de llegar al comprador, a través de la promesa de valor de uso exhibida por su configuración estética⁷⁵³.

5.2. La innovación estética en la producción masiva

Tal y como en la moda cortesana la novedad se perfilaba como un imperativo para mantener viva la función de representación social que de otro modo decaería, en la producción industrial de objetos de consumo obra el mismo imperativo; en este caso, al servicio de la continua circulación de la mercancía y del aumento del volumen de ventas. El fantasma que es necesario conjurar es no la decadencia social, sino el estancamiento económico, la saturación del mercado⁷⁵⁴. El modelo básico de la producción capitalista, y de su estética propia, es el de un sistema que debe producir, además de objetos, también necesidades bajo la forma de disponibilidad a la compra, o sea “producir”, a la vez que mercancías, también sus consumidores. Para lograr este fin, la innovación estética adquiere la forma de la *obsolescencia estética*. Cualquier objeto está sometido a los insultos del tiempo, se desgasta y se hace inservible: su valor de uso se desintegra y por ende la necesidad correspondiente ha de ser satisfecha mediante un nuevo objeto que posea la misma configuración material, es decir, el mismo valor de uso. Como es sabido, esta desintegración del valor de uso puede ser planificada por la propia industria, para acelerar la circulación de la mercancía. En casos como este se suele hablar de obsolescencia técnica programada. Sin embargo, es necesario recordar que, como hemos observado, el valor de uso real no es el primer móvil del consumo, siendo éste la *promesa estética del valor de uso*: habrá que considerar, por tanto, además de la obsolescencia técnica, otra forma de obsolescencia directamente relacionada con la conformación estética de la mercancía, la *obsolescencia estética*, que es no es más que la otra cara de la innovación estética. Mediante ella es posible destruir la percepción del valor de uso de un objeto ya poseído en pro de generar una disponibilidad hacia la promesa estética de un nuevo producto a la venta. De este modo, la industria acelera de manera vertiginosa el proceso de

⁷⁵³ Cfr. ibídem, p. 94. La publicidad y la marca también han de considerarse como parte de la promesa objetiva del valor de uso de la mercancía.

⁷⁵⁴ George Ritzer señala, entre los varios factores que se encuentran en la base del desarrollo vertiginoso del sistema del consumo, también el hecho de que las grandes sociedades dependen del mercado accionario, razón por la cual no es suficiente conjurar la saturación del mercado y el estancamiento de la producción manteniendo altas las cuotas de beneficio, sino que se pretende que los beneficios crezcan incesantemente de año en año o incluso de trimestre en trimestre, por lo cual el consumo debe expandirse por todos los medios. Cfr. G. Ritzer, *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, Il Mulino, Boloña, 2000, p. 49 [hay edición castellana: G. Ritzer, *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*, Ariel, Barcelona, 2000].

renovación de los objetos en el mercado, sin que por ello haya que esperar un empeoramiento “técnico” del valor de uso.

Ahora bien, este empeoramiento del valor de uso percibido se consigue merced al hecho de que la estética de la mercancía actúa sobre la configuración estética objetiva e interviene, al mismo tiempo, en la subjetividad del potencial comprador, ya que esta alianza entre objetividad y subjetividad (configuración estética del objeto, deseo del comprador) influye en la configuración de las sensibilidades individuales y sociales. Para que la nueva configuración estética de un objeto que constituye una novedad en la oferta comercial “llegue” al comprador, es necesario que la sensibilidad subjetiva de éste sea modificada y estimulada a buscar nuevas satisfacciones: de este modo, se debilita la percepción del valor de uso de la mercancía ya poseída y el comprador se dispone a intentar satisfacer la necesidad renovada.

Todo ello no es el resultado de algún funcionamiento “mágico” de la producción estética de la mercancía en la fase del sistema industrial dirigido al sobreconsumo, sino que ha de ser enfocado como el desarrollo, despliegue o intensificación de características ya presentes *in nuce* en la propia forma-mercancía.

Marx había dado cuenta cabal de las características no sólo técnicas y utilitarias, sino imaginativas y relacionadas con la fantasía de las necesidades humanas ya en las líneas inaugurales de *El Capital*, que tratan precisamente de la mercancía: “La mercancía es por de pronto un objeto exterior, una cosa que, por sus propiedades, satisface necesidades humanas de alguna clase. La naturaleza de estas necesidades –el que procedan, por ejemplo, del estómago o de la fantasía– no hace a la cosa”⁷⁵⁵.

Hay, por tanto, en nuestra relación con los objetos que nos rodean, siempre un elemento de presentación sensible, llamémosla una configuración estética, que excede todo cálculo que la razón utilitaria pueda realizar. Como señala Haug, incluso cuando lo que nos importa inmediatamente es la utilidad técnica de un objeto, piénsese, por ejemplo, en una herramienta, su presentación estética es esencial: “la configuración práctica de un instrumento no sólo tiene la función de dar a la materia prima la forma corporal y la disposición que la hacen técnicamente útil, sino también hacer que esta utilidad se perciba sensiblemente”⁷⁵⁶. Esta configuración estética de los objetos es potenciada y abstraída de manera planeada por la economía del consumo ya que constituye el motor principal de la renovación del ciclo de la mercancía. En todo esto, como ya vimos en Marx, juega un papel importante la definición del concepto de necesidad, que rebasa el ámbito de lo útil, hasta incluir

⁷⁵⁵ K. Marx, *El Capital*, cit., p. 43.

⁷⁵⁶ W. F. Haug, *Publicidad y consumo...*, cit., pp. 209-210.

también a la fantasía, con lo que las necesidades propias de la sensibilidad tienen carta de ciudadanía a la par de las necesidades materiales vinculadas con la subsistencia y las actividades “prácticas”. Sin embargo, dichas “necesidades” no materiales quedan planteadas, en Marx, pero no explicadas: adscritas a la vertiente de lo “espiritual” además de lo material⁷⁵⁷, pero, de alguna manera, todavía indeterminadas.

Haug no se aleja de esa intuición de Marx, y hace referencia al hecho de que lo estético de la mercancía (entendido globalmente, de manera que pueda incluir la planificación estética sistemática de las mercancías como exigencia general) debe su eficacia a su capacidad de fusionarse “con la estructura de necesidades del destinatario”⁷⁵⁸. Esta referencia es importante, porque el hincapié en las necesidades humanas. Dado que la fascinación de la estética de la mercancía es enfocada como un poder ideológico, da correcta cuenta del funcionamiento del mismo y de su operatividad real: la “trampa” ideológica, para ser efectiva, ha de descansar, de alguna manera, sobre exigencias auténticas; de otra manera sería rechazada tarde o temprano, con ello, el propio concepto de “trampa” es de alguna manera limitado por el hecho de que está enraizado en necesidades concretamente existentes, no es falsedad total, sino el aprovechamiento, mediante la distorsión y la intensificación, de instancias genuinas⁷⁵⁹. De este modo, la elaboración sensible de la mercancía y su poder pierden cualquier halo “mágico”, al reconectarse con las instancias materiales de los hombres (en las que hay que incluir las que, de momento, seguiremos definiendo como “espirituales”). Para dar un paso más en la dirección de determinar con mayor detalle la cualidad de estas necesidades a las que la estética de la mercancía apela, Haug afirma que tal y como la belleza era, para Baudelaire, una promesa de felicidad, “nosotros también podemos interpretar la belleza de las mercancías como una promesa de satisfacción”⁷⁶⁰.

Ahora bien, para elucidar el contenido de esa satisfacción que aparece aún sólo vagamente esbozada, Haug introduce el concepto de significación: en efecto, prometer es significar y, cuando hablamos de una promesa de satisfacción estamos ya significando tal satisfacción. Respecto a la mercancía, podemos hablar, por tanto, de una significación objetiva, vinculada a la presencia física del objeto reconocido en tanto tal objeto, y una significación estética⁷⁶¹: la primera es, asimismo, la significación del valor de uso de un objeto, mientras que la segunda significa la promesa de

⁷⁵⁷ Al hablar de la equivalencia de las necesidades corpóreas y de las procedentes de la fantasía, Marx hace referencia, en una nota, a la siguiente afirmación de Nicholas Barbon: “El deseo incluye la necesidad: es el apetito del espíritu, y tan natural como el hambre para el cuerpo ... La mayoría de las cosas obtienen su valor del hecho de que satisfacen las necesidades del espíritu”. Nicholas Barbon, *A discourse on coining the new money lighter. In answer to Mr. Locke's Consideration...*, London, 1696, pp. 2 y 3, citado en K. Marx, *El Capital*, cit., p. 44, nota 2.

⁷⁵⁸ W. F. Haug, *Publicidad y Consumo...*, cit., p. 59.

⁷⁵⁹ Para este aspecto, se remite al apartado de esta tesis que trata el de concepto de hegemonía.

⁷⁶⁰ W. F. Haug, *Publicidad y consumo...*, cit., p. 209.

⁷⁶¹ Cfr. ibídem, pp. 209-213.

valor de uso, su valor de uso representado: “mientras no se realiza la significación del cuerpo útil [el valor de uso *realizado*, que es experimentable sólo después de la compra], lo exterior funge como significación de algo interior deseable”⁷⁶². Lo que se está significando, en el fondo, es la representación del uso, que es el medio por el que un objeto entra en contacto con nuestras necesidades en un momento en que el uso está ausente, ya que se realizará más tarde, necesariamente, una vez realizados nuestros actos de compra. Por esta razón, Haug habla de trampa⁷⁶³ en la significación estética del valor de uso, ya que esta no simboliza según el funcionamiento normal de los símbolos, o sea, representar algo ausente, sino que “representa algo ausente *como si estuviera presente*”⁷⁶⁴, entendiéndolo aquí, que la ausencia no es la del objeto, que se encuentra delante de nuestros ojos, sino la del uso –lo que es el “interior” guardado bajo la configuración estética–, que aún está por realizar, y cuya determinación encontramos adherida a la superficie estéticamente configurada del objeto; por esta misma razón, podemos afirmar que la promesa estética del valor de uso promete siempre algo más de lo que el propio objeto puede mantener (Haug emplea, en ocasiones, la fórmula de “promesa exagerada del valor de uso”). Por esto mismo, además, se puede explicar el ciclo inagotable de las nuevas necesidades. Al incluir éstas la imaginación y la fantasía, actúan como deseos, necesariamente en parte defraudados una vez que de la promesa deslumbrante se pasa al uso concreto, y cada vez renovadas cuando una nueva propuesta estética remodela nuestros esquemas sensibles y nuestros deseos, disponiéndonos a una nueva esperanza de satisfacción: es así como lo nuevo desplaza a lo viejo, incesantemente, en la moda y en la sociedad de consumo en general.

Este ciclo de ilusión, decepción, nuevas expectativas se debe enmarcar, para Haug, en la significación lingüística y mítica de las que las mercancías son portadoras en su propio cuerpo y gracias a la alianza con la publicidad. En el primer caso, la configuración estética del objeto es significante de otra cosa (su valor de uso objetivado), el objeto opera aquí como el signo que pone en contacto significante y significado. En la publicidad, el objeto es convertido en significante de un significado mítico; en la publicidad se produce “un montaje del ícono del cuerpo de la mercancía con los íconos (signos plásticos) de cosas satisfactorias”⁷⁶⁵. De este modo, la imagen de la mercancía se convierte en un “*supersigno* de aquello que es socialmente deseable en sentido global”⁷⁶⁶: se ha producido ya la superposición entre la figura de uso del objeto y la marca, que empiezan a significar, según los casos, el éxito, la virilidad, juventud, felicidad, libertad, etc.,

⁷⁶² *Ibidem*, p. 213.

⁷⁶³ La trampa es, sin embargo, para Haug, un “caso límite”, que se da en los casos en que la mercancía no cumple en absoluto su promesa de valor de uso. Cfr. *ibidem*, pp. 218-219, y nota 1, p. 218.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 213 (*cursiva nuestra*).

⁷⁶⁵ *Ibidem*, pp. 221-222.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 222.

encarnando en cada ocasión, en formas y con configuraciones estéticas distintas, la concreta figura social que asuman aquellos significados míticos generales. Los elementos del *supersigno* no significan un objeto, sino las satisfacciones que nos depara el consumo. Podríamos decir que, de la promesa de un valor de uso, se pasa a la promesa de una satisfacción “experiencial”⁷⁶⁷. Es así como se puede entender el tránsito de lo que Marx llamó las “necesidades del estómago” a las de la fantasía: movidos por el deseo de apropiarse de ciertos objetos vinculados con significados míticos (que Haug considera “abstracciones ideológicas”), los hombres van en busca de su inserción social. Estos supersignos son, en efecto, modelos tanto para la sociedad como para la personalidad, que se reestructura conforme a ellos. De este modo, aquel que quiera apropiarse de esos valores exhibidos y representados por la mercancía se dispondrá a someter hasta su propia conducta a dichos modelos: en su conducta diaria, en sus gestos, en los objetos de los que se rodeará, se esforzará por imitarlos (cada vez concretados en configuraciones distintas, según su mayor o menor eficacia social). En esta dinámica reside precisamente la razón de la satisfacción siempre prometida y a cada vez negada de la estética mercantil y, asimismo, el motivo de la innovación estética como motor de la misma. Estos modelos a los que se pretende adherirse, que se quieren de alguna manera encarnar convirtiéndose a sí mismos casi en significantes de sus contenidos, al par de otra mercancía, deben su éxito a su “perfección”. Sin embargo, de esa misma perfección, deriva el inexcusable fracaso de intentos de satisfacción siempre frustrados. A saber, son modelos demasiado abstractos y exigentes para que puedan sostenerse durante mucho tiempo en la existencia cotidiana concreta. Según la conciencia empírica cotidiana, sin embargo, no son los modelos los que se derrumban bajo su propio peso, sino que es nuestra propia conducta la que se revela una imitación pobre y malograda del modelo. De este modo, es insostenible que un traje, una colonia, fumar cierto tipo de tabaco o consumir regularmente determinado licor consiga mantener el acceso a los valores míticos prometidos (éxito, seducción, virilidad, etc.), y por ende el consumidor experimenta lo que Haug denomina “vergüenza epimeteica”. Si Prometeo es aquel que premedita, su hermano Epimeteo es el hombre que cavila, que “reflexiona retrospectivamente”, el que se queda apesadumbrado por haber creído en la ilusión de la trampa estética: “Toma como modelo la trampa y le da vergüenza ser incapaz de imitarla por completo. [...] La capacidad de atar de los supersignos estético-mercantiles se paraliza”⁷⁶⁸. Es precisamente esta parálisis, que deriva de la natural inestabilidad de los supersignos estético-mercantiles, lo que el sistema productivo debe combatir mediante la innovación periódica.

⁷⁶⁷ En casos como este, según afirma Haug, “la compra nos da acceso a una representación imaginada de nuestra identidad”: W. F. Haug, «Estética de la mercancía, subcultura y cultura de masas. Un croquis teórico», contribución al Simposio Internacional “Industria de la cultura y modelos de sociedad”, Burgos 3-7 de julio 1979, consultado en <http://www.wolfgangfritzhau.inkrit.de/documents/WAE-culturademassas79xx.pdf> (último acceso 21.02.2019), p. 4.

⁷⁶⁸ W. F. Haug, *Publicidad y consumo...*, cit., p. 224.

Ahora bien, tal innovación ha de ser enfocada como variación dentro de un marco de estabilidad, porque que debe brindar la familiaridad de lo reconocible a la vez que la frescura de lo nuevo, pues, no puede alejarse demasiado del conjunto de las “necesidades” ya existentes –que no pueden ser anuladas, pero éstas precisan ser reavivadas mediante ciertas dosis de cambios–. Además, la innovación que opera al mismo tiempo en el cuerpo de las mercancías y en el nivel de los significados que estructuran el ámbito de lo deseable tanto a nivel social como individual. Sin embargo, esta necesidad, por parte de los encargados de la elaboración estética de la mercancía de entrar en sintonía con las necesidades de los hombres se vería enormemente obstaculizada en su realización atendiendo a un modelo de pasividad del consumidor. Las formas en que los productos consiguen ir al encuentro del comprador anónimo en el mercado no pueden pasar únicamente por la planificación de estimulaciones estéticas respecto a las cuales se podrá comprobar sólo en un segundo momento si consiguen la aceptación del público o no. Las masas también son activas, especialmente en las llamadas subculturas, en que, a veces como reacción a las formas de la cultura dominante, se dan modalidades de auto-organización que afectan a los estilos de vida y formas de vestir, gustos musicales, etc. Es este material de alguna manera espontáneo que la industria consigue captar para incluirlo en su oferta bajo la forma de innovación estética: las subculturas son, desde este punto de vista, *submercados*. Sin embargo, desde una perspectiva no mercantil, este funcionamiento nos proporciona una importante evidencia analítica, a saber, que lo estético, incluso en sus formas más poderosamente ideológicas, ha de entrar en consonancia con exigencias materiales que ya albergan en el hombre, y aunque se realice una reconfiguración cultural de tales exigencias, ésta ha de descansar sobre las que ya existen, sin poderse imponer contra ellas, debiéndose rechazar, por tanto, los modelos de pasividad completa y manipulación inconsútil que han vertebrado tanta parte de la crítica de la cultura de masas.

5.3. *Jean Baudrillard y la crítica de la economía política del signo*

Reconocer que el ámbito de nuestras necesidades está socialmente conformado e incluye valores simbólicamente ostentados por las mercancías a los que se aspira acceder mediante el consumo, para adherirse a ellos y así recabar integración, identidad, distinción, es la palanca que emplea Jean Baudrillard para darle la vuelta a la supuesta primacía del valor de uso. Si, en Haug, la elaboración estética (cuya finalidad era intensificar la promesa estética del valor de uso) se reducía a un elemento de mediación entre valor de uso y valor de cambio, consistiendo, finalmente en una suerte de “trampa” o de sofisticación frente a la “autenticidad” del valor de uso, para

Baudrillard, a la inversa, es el valor de uso lo que es una abstracción, siendo lo primario en los objetos su significación social y su valor dentro de las coacciones culturales.

El principio que obra debajo de la teorización de Haug (en la misma línea que el pensamiento marxista), como también señala Böhme⁷⁶⁹, redundante en un intento de “salvar el VU [«valor de uso»] contra el sistema del VC [«valor de cambio»] sin ver que el VU es un sistema solidario y satélite del VC”⁷⁷⁰. Es más, desde esta perspectiva, es “el valor de cambio signo lo que es fundamental, no siendo el valor de uso con frecuencia otra cosa que la caución práctica (incluso una racionalización pura y simple)”⁷⁷¹. Detrás del juego con los objetos (su posesión, consumo, intercambio y hasta destrucción) no encontramos, primariamente, la satisfacción de necesidades a los que estos objetos responderían, sino el hecho de que satisfacen unas prestaciones sociales estrechamente vinculadas con el prestigio y la jerarquía.

Baudrillard, por lo tanto, rechaza la acostumbrada dicotomía entre necesidades primarias y necesidades secundarias del hombre, de arreglo a la cual éstas últimas intervendrían sólo en un segundo momento, como una sobredeterminación, una vez traspasado el umbral de satisfacción de las primeras. Las llamadas necesidades primarias, contrariamente a lo que sugiere su conceptualización ingenua, corresponden a un ámbito que, en todas las sociedades, “está determinado residualmente por la urgencia fundamental de un excedente: la parte de Dios, la parte del sacrificio, el gasto suntuario, el provecho económico. Es esta deducción de lujo la que determina negativamente el nivel de supervivencia y no lo inverso (ficción idealista)”⁷⁷². Como había descubierto Malinowski, entre los Trobriandeses se distinguía entre clases de objetos, esencialmente bienes primarios, dirigidos a la actividad económica (el *gimwali*) y otros, de carácter más marcadamente suntuario, cuya circulación en forma de don obedecía a las reglas del intercambio simbólico (la *kula*), que organizaban el sistema de valores de la comunidad y el *status* de los intervinientes.

Ahora, aunque esta separación entre bienes destinados al comercio y bienes cuya circulación está regida por códigos sociales haya desaparecido (si se hace excepción del ámbito marginal al que se encuentran relegadas ciertas prescripciones relativas a los regalos o la dote), el principio de la prestación social, en opinión de Baudrillard, sigue obrando detrás de todo intercambio económico, acto de compra o acumulación de objetos. Para rastrear las supervivencias

⁷⁶⁹ Cfr. G. Böhme, «Sobre la crítica de la economía estética», *Adef. Revista de Filosofía*, Vol. XVI, Nº 1, mayo 2001, pp. 79-91 [La versión consultada carece de números de página y se encuentra disponible en la siguiente dirección internet: https://www.academia.edu/12870728/Gernot_Bohme_Sobre_la_critica_de_la_economia_estetica. Las siguientes citas de este artículo han sido extraídas de esta versión electrónica –último acceso el 02.04.2019–].

⁷⁷⁰ J. Baudrillard, ob. cit., p. 189.

⁷⁷¹ *Ibidem*, pp. 1-2.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 77.

de estos mecanismos propios de la sociedad pre-industrial en la modernidad, Baudrillard se apoya en las teorías de Thorstein Veblen, quien, al hablar de gasto conspicuo y de consumo vicario había mostrado cómo las jerarquías sociales se representaban, concretamente, mediante la exhibición de objetos suntuarios y signos de refinamiento y ociosidad, además de que en la dotación de un séquito de sirvientes, acompañantes y familiares de la persona la cual, a través de estos mecanismos, ostentaba, por estos medios, cierta posición jerárquica. Bajo tales esquemas, en los que se podía ver una coacción social (siendo, por tanto, esquemas no completamente conscientes), obraba el sistema de valores que derivaba de una pretérita segregación entre clases trabajadoras y clases ociosas. Cualesquiera que fueran los signos del privilegio social (el decorado de la casa, los consumos alimenticios, las libreas del personal de servicio, los elegantes corsés de las esposas, que atestiguaban precisamente su indisponibilidad para las labores manuales, o incluso la educación de las mismas), el elemento común a todos ellos era el hecho de que atestiguaban la presencia de un excedente, daban fe de cierta disponibilidad económica o de tiempo libre que se ponían al servicio del derroche y de una función representacional (de instituciones sociales) más que directamente económica. Por esta razón, afirma Baudrillard, el punto de partida para analizar el sistema de los objetos no puede ser su valor de uso, o sea su anclaje en las “necesidades humanas” entendidas en su sentido más común, ya que «los objetos no agotan jamás sus posibilidades en aquello para lo que sirven, y es en este exceso de presencia donde adquieren su significación de prestigio, donde “designan” no ya el mundo, sino el ser y la categoría social de su poseedor»⁷⁷³.

Ahora bien, en la sociedad contemporánea, que ha superado la escasez y la penuria generalizada, no es posible mantener en pie la imagen de una polarización social extrema análoga a la que se determinaría por la existencia de una clase ociosa por un lado y otra de desposeídos por otra. Se ha producido, en efecto, una compleja estratificación social, en que la ilusión democrática de la movilidad social se entrecruza con el principio realista de los límites que, de hecho, refrenan tal movilidad imaginada. En este contexto, los objetos, su posesión y consumo, igual que los estilos de vida, significan tanto estatus adquirido como estatus anhelado. Los objetos siempre significan posición social, aunque su mera posesión no es garantía directa de que esos significantes puedan ser traducidos en significados unívocos. Los objetos se combinan, disponen, emplean, dando lugar a una compleja y variable sintaxis, que da lugar a distintos resultados de los que es posible recabar información en torno a las aspiraciones, satisfacciones y resignaciones de los distintos actores

⁷⁷³ *Ibíd.*, p. 5. Desde luego, esta categoría social del poseedor de la que sus objetos “hablan”, ha de ser entendida como estatus realizado o anhelado, ya que con las significaciones de las que los objetos son portadores los seres humanos entablan un complejo juego de presentación social, en que el lugar ocupado en la sociedad y el que se aspira a ocupar o mantener debe ser considerado a la luz de la trayectoria propia de cada individuo o grupo. Cfr. *ibíd.*, pp. 11-15.

sociales. En este marco, el principio de la innovación estética, además de responder, como hemos visto anteriormente, a las exigencias propias de renovación del mercado, a la necesidad de hacer frente al problema de la cíclica saturación del mismo, responde también al imperativo de renovación continua en el campo de las significaciones sociales. En esto, tiene la misma función que hemos observado en la moda y en las astucias puestas en campo por las distintas capas sociales para remedar los estilos de las capas superiores o, en el caso de capas superiores cuyos estilos hubieran sido imitados por las capas subalternas, de reactivar la función de distinción de la moda.

Así, Baudrillard afirma que “la innovación formal en materia de objetos no tiene como fin un mundo de objetos ideal, sino un ideal social, el de las clases privilegiadas, que es el de reactualizar perpetuamente su privilegio cultural”⁷⁷⁴. Sin embargo, en la sociedad del consumo, democrática en esencia y por su necesidad económica interna, la super-multiplicación de la oferta de productos, la mezcla de estilos, la variedad infinita de la oferta, ponen tendencialmente al alcance de cualquiera la innovación estética y, con ella, la ilusión de los efectos de ascensión social de la misma. La innovación, en este cuadro, llega a significar el cambio y la promoción social: “El efecto de la moda no aparece más que en las sociedades de movilidad social (y pasado determinado umbral de disponibilidades económicas)”⁷⁷⁵; además, puesto que los objetos significan posición social, la renovación en la moda ha de considerarse uno con la ilusión de la movilidad social⁷⁷⁶. Ya han desaparecido las adscripciones fijas a ciertos estratos sociales, así como a determinados dominios de objetos. La moda es lo cambiante frente a lo que perdura y permanece siempre igual. Es cierto que hay un aspecto relacionado con la duración de los objetos que formaba parte de criterios distintivos de clase, pero esto ha de ser enfocado, de alguna manera, como el recuerdo de la época inaugural de la sociedad burguesa, que aspiraba todavía a la estabilidad, la compostura y a reproducir las marcas hereditarias de prestigio propias de la aristocracia⁷⁷⁷. Con el afianzarse del sistema capitalista, todo lo sólido se desvanece, todo lo permanente se volatiliza, todo lo duradero es suplantado por lo variable y lo efímero. Esto ocurre con los objetos del arte, en que lo permanente ya no tiene lugar entre los valores promovidos, y pasa también en la vida cotidiana, sometida a la fantasmagoría siempre cambiante del mundo de los objetos, en un proceso de creciente aceleración que va en la dirección del tránsito de la materialidad del objeto a la “inmaterialidad” de la experiencia (otro fenómeno paralelamente observable en el arte

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁷⁷⁶ La renovación de los objetos, a menudo, es sólo un simulacro de la movilidad social. De hecho, más bien refleja su fracaso real: “se cambia de coche a falta de poder cambiar de apartamento. [...] La renovación acelerada de los objetos compensa a menudo una aspiración decepcionada a un progreso social y cultural” (*Ibidem*, p. 33).

⁷⁷⁷ «Se puede pensar –afirma Baudrillard– que los objetos, por su presencia material, tienen ante todo como función la de durar, la de inscribir el status social “en duro”. Esto era cierto respecto de la sociedad tradicional, en la que la apariencia exterior hereditaria atestiguaba la realización social, y en el límite la eternidad social de una situación adquirida» (*Ibidem*, p. 32).

contemporáneo). Desde luego, este rumbo a lo efímero, aunque marca una tendencia, no ha de ser entendido como una sustitución completa de todo el ámbito de los objetos duraderos y de las aspiraciones vinculadas con los mismos. De ser así, se perdería la función de privilegio cultural que acabamos de relacionar con la renovación acelerada de los estilos y su flexibilización. Las clases “adventicias”, las recién llegadas a un nivel de disponibilidades económicas superior, seguirán deseando precisamente lo estable y duradero. No son éstas las que pueden jugar plenamente con la innovación. Si algo caracteriza el ámbito de la producción actual es precisamente la pluralidad de estilos y de formas, la co-presencia de lo antiguo y lo nuevo, la pulverización e hibridación de los gustos y las preferencias. Su lema podría ser “a cada uno, su producto” o, como dice Baudrillard: “la moda, como la cultura de masa, habla a cada uno para poner mejor a cada cual en su lugar”⁷⁷⁸. La auténtica novedad, sin embargo, será siempre prerrogativa distintiva de las clases realmente privilegiadas; lo efímero, todavía, les pertenece por derecho⁷⁷⁹.

Este acento en la diferenciación social impulsa a Baudrillard a considerar el consumo, más allá de la mera lógica de la *utilidad* (valor de uso) y de la *equivalencia* (valor de cambio), sobre todo bajo la lógica de cambio signo, que es una lógica de la *diferencia*: estos tres elementos fundan el sistema del valor⁷⁸⁰. La conversión del objeto en signo coincide también, por tanto, con su ingreso en la esfera del consumo. No hay auténtico objeto de consumo –afirma Baudrillard– sin su autonomización en tanto signo y su integración en la lógica diferenciadora de la moda, es decir, sin su desvinculación de sus determinaciones psíquicas como símbolo (que representa la ambivalencia y por tanto la desintegración del valor), funcionales como utensilio y mercantiles como producto⁷⁸¹.

Al ser signos, los objetos del consumo se asemejan al lenguaje. Tal y como el lenguaje no brota de una necesidad individual de hablar, sino de las necesarias relaciones comunicativas entre una pluralidad de sujetos, asimismo el consumo responde primordialmente a las exigencias del intercambio y de la significación, primordiales más aún que las llamadas “necesidades” sobre las que se elevan los conceptos de valor de uso y, por la conmutabilidad de los objetos vinculados con tales necesidades, el valor de cambio. Así escribe Baudrillard:

⁷⁷⁸ J. Baudrillard, ob. cit., p. 34.

⁷⁷⁹ “el hecho de adquirir determinado modelo un mes, o un día, antes que los demás, puede constituir un privilegio radical”: Ibidem, p. 49, nota 31.

⁷⁸⁰ Baudrillard se refiere a dichos elementos, en alguna ocasión, como al “triángulo mágico del valor” (Ibidem, p. 255).

⁷⁸¹ Cfr. ibídem, p. 59.

[...] tampoco hay “consumo” porque existiera necesidad objetiva de consumir, intención final del sujeto hacia el objeto: hay producción social, en un sistema de intercambio, de un material de diferencias, de un código de significaciones y de valores estatutarios, viniendo después la funcionalidad de los bienes y de las necesidades individuales a ajustarse sobre, a racionalizar y al mismo tiempo reprimir, estos mecanismos estructurales fundamentales⁷⁸².

Dentro de este esquema, el consumo debe concebirse como una faceta de la producción. En efecto, con el consumo, se producen signos y esto permite poner en confrontación el sistema de producción (que se centra en última instancia en el valor de cambio) con el de consumo, que, por tanto, puede sistematizarse, tras su abstracción como “necesidades”, “sobre la base de una generalización del valor de cambio (de los signos)”⁷⁸³.

Lo radical del planteamiento de Baudrillard, sin embargo, reside precisamente en su hincapié en el concepto de excedente. Al producir signos diferenciales (dentro de la serie de los objetos y, consecuentemente, también al nivel de la relación agonística entre poseedores), todo acto de consumo es, primariamente un gasto “es decir, una riqueza *manifestada*, y una destrucción manifiesta de la riqueza. [...] Todo acto de compra es así a la vez un acto económico y un acto transeconómico de *producción de valor/signo* diferencial”⁷⁸⁴. Esta la otra faceta del consumo, que, precisamente por alejarse de la visión predominante en la economía ligada al valor de cambio y a la idea de la satisfacción de las “necesidades”, puede dar cuenta del fenómeno de la enorme difusión del consumo, así como de la auténtica pasión por el consumo y coacción a realizarlo⁷⁸⁵ que caracteriza las sociedades llamadas de la abundancia⁷⁸⁶. En este sentido, el valor de diferenciación social que ciertas mercancías proporcionan en tanto signos es percibido como satisfacción y vivido como “necesidad”⁷⁸⁷.

Históricamente, según Baudrillard, se puede reconocer el momento en que se produce el tránsito del “producto industrial” al “objeto”⁷⁸⁸, es decir, su liberación formal en tanto que función

⁷⁸² J. Baudrillard, ob. cit., p. 70.

⁷⁸³ Ibídem, p. 81, nota 11.

⁷⁸⁴ Ibídem, p. 122.

⁷⁸⁵ “Es algo de este intercambio suntuario y de este modelo aristocrático, pero debilitado y desmultiplicado, lo que se difunde a través de todo el sistema del consumo y constituye su eficacia ideológica”: Ibídem, p. 131.

⁷⁸⁶ Para Baudrillard, como hemos visto, utilizar el binomio sociedad de la escasez/sociedad de la abundancia es en sí un error, ya que el principio del gasto impregna toda sociedad y define históricamente no el “plus” que se dedica a lo suntuario, a lo que la sociología se refiere con la expresión de “ingresos discrecionales”, sino precisamente, y primariamente, el nivel de lo esencial, de la subsistencia, como remanente del nivel de gasto y derroche exigido socialmente.

⁷⁸⁷ Cfr. ibídem, p. 141.

⁷⁸⁸ “El objeto no es una cosa, ni aun una categoría, es un status de sentido y una forma. Antes del advenimiento lógico de esta forma/objeto, nada lo es, ni siquiera un utensilio cotidiano; después, todo lo es, tanto el inmueble como la cucharilla o la ciudad entera”: Ibídem, p. 225.

/signo. Dicho de otra manera, “el paso de una sociedad *metalúrgica* a una sociedad *semiúrgica*”⁷⁸⁹: esto acontece en el siglo XIX, aunque recibe su consagración teórica con la Bauhaus, que precisamente intenta maridar función y significación (y así, bello y útil, arte y tecnología, etc.). Es precisamente su abstracción en la función lo que convierte el objeto en un signo, articulado “en un significante y un significado”, con que también “deviene significante de un significado objetivable, racional, que es su función”⁷⁹⁰. Lo que se pierde en esta reducción a signo es precisamente lo simbólico, que tiene un sentido, pero no un significado objetivable. Lo simbólico es ambivalente allá donde lo semiótico es unívoco (o plurívoco), por tanto, en el sistema del consumo, no rige ya el criterio de la belleza, que Baudrillard asocia con lo simbólico, sino que estamos en el campo del “valor estético”, un valor al fin, que se basa, como otros valores, en la equivalencia y la sustituibilidad: lo estético es, por tanto, afín a la moda. Ya en esta situación, no cuenta lo bello, sino que entran en juego tanto lo bello como lo feo, junto a otros caracteres distintivos, dentro de un mismo conjunto de signos y, en la medida en que puedan asimilarse al código que rige sus equivalencias, se trata de signos que han de ponerse en relación el uno al otro en un movimiento que no debe parar: la irrupción de la belleza auténtica detendría necesariamente este proceso, aniquilaría la moda, por lo que “belleza” y “valor estético” son, para Baudrillard, incompatibles en el plan lógico: “la categoría de la estética sucede (liquidándola) a la de la belleza, como el orden de lo semiológico al orden de lo simbólico”⁷⁹¹.

Realmente, parece en ocasiones que Baudrillard tiene por referencia únicamente el ejemplo de cierto modelo de diseño funcional, ya que habla de la *legibilidad* y transparencia del signo que dan lugar a un orden estético “frío”.⁷⁹² Esta estética funcional, que cree haber encontrado en la función precisamente su significado objetivo, entra, sin embargo, en el sistema de las significaciones, en que ocupa una posición necesariamente parcial. La función, sin embargo –admite más adelante–, por su misma existencia remite necesariamente a lo superfluo, que la Bauhaus consideraría accesorio y parásito –en resumen, *kitsch*–, y lo invoca. Pero en el juego de las significaciones, todas conmutables en el fondo, lo que cuenta no es la significación funcional del objeto, sino una funcionalidad general del sistema, que es la de significar, diríamos, con cualquier medio, sea éste el diseño funcional, sea su antagonista, el *kitsch*. No se sale, por tanto, de la lógica de la moda mientras no se salga de la lógica del valor: “nada puede oponerse a que cualquier forma entre en una combinatoria ilimitada de la moda, siendo entonces su única función

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 224.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 227.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 228.

⁷⁹² “Todas las valencias posibles de un objeto, toda su ambivalencia irreductible a cualquier modelo que sea, redúcelas el diseño a dos componentes racionales: lo útil y lo estético, que aísla y opone artificialmente uno a otro”: *Ibidem*, p. 230.

la función/signo”⁷⁹³. Nada se escapa de su destino de inclusión en el sistema de los signos, en el que una gran operación de diseño conforma y hace surgir un auténtico entorno de significaciones, del mismo modo que antes nada se escapó de su inclusión en el circuito de la mercancía. En ambos casos, está obrando la lógica del valor, que lo absorbe y metaboliza todo.

Ahora bien, el hecho de que se haya pasado de una economía política “clásica” o burguesa tradicional (fundada en el producto/mercancía) y basada en el valor de cambio, a una economía política del signo, no implica una ruptura entre la una y la otra, sino que es testimonio de un proceso, realizado, de maduración de la primera: no salimos, en el fondo, del campo del valor que se había configurado con la primera. Lo que interviene en este estadio actual, es que una precisa operación por parte del sistema ha diseñado (en la acepción tanto de proyecto como propiamente de diseño) un entorno en que los objetos valen en tanto que significaciones. El valor de cambio no desaparece en absoluto, sino que, si en el caso de la economía política este sistema tenía por eje (y coartada) la utilidad, en la economía política del signo el valor de cambio/signo tiene por caución la *funcionalidad*, que ha de ser entendida no bien como el medio con el que el hombre puede resolver, a través de un objeto, problemas técnicos que emergen de su relación con el medio exterior (las llamadas necesidades), sino «su legibilidad como sentido y mensaje, es decir, en el fondo, su “valor de uso/signo”»⁷⁹⁴.

Decididamente, con el paso a la economía del signo se ha dado un paso más hacia la abstracción, que no es otra cosa que una abstracción estética. No se trata de un salto lógico, sino de un desarrollo ulterior de un proceso que históricamente es desde luego mucho más pausado y desigual, que ya Marx había planteado al sostener que en la mercancía no entra ni un átomo de materialidad. Su forma abstracta, añadiría Baudrillard más de un siglo después, sigue careciendo de materialidad, pero se llena de significaciones.

Llegados a este punto, cabe formular una pregunta esencial: ¿por qué esta operación es necesaria para el sistema? Precisamente al analizar el carácter de ficción metafísica del orden de las “necesidades” naturales, Baudrillard nos había explicado cómo no era más grave para el hombre el no poder alimentarse que el no tener espacio alguno, identidad, presencia, visibilidad dentro de la sociedad. El sistema de los signos tiene precisamente esta función: poner tanto a los objetos en comunicación con otros objetos, como éstos en comunicación con los hombres y a los hombres en comunicación entre sí. Desde luego, no deberíamos entender esta “necesidad” de comunicar, según Baudrillard, al estilo de aquellas necesidades en que se funda el valor de uso, es

⁷⁹³ *Ibíd.*, p. 242.

⁷⁹⁴ *Ibíd.*, p. 233.

decir como una suerte de ámbito natural incoercible que representa alguna autenticidad que confirma el sistema. Ésta también sería una operación ideológica, y lo es en la práctica, ya que se trata de un sistema dirigido que no es otra cosa que el sistema del valor. Pero obedece a la lógica del valor la tendencia a apoderarse de todos los ámbitos de la existencia humana, y así también del ámbito de la significación que rebasa el del mero comercio utilitario entre el hombre y el ambiente tal y como lo definen las teorías del valor de uso. La “comunicación” que propicia el sistema de cambio/signo es siempre unidireccional, siempre tiene como fondo una suerte de pasividad de uno de los polos de la comunicación; sin embargo, el sistema del consumo de signos consigue hacer que la gente conceda gozosa su disponibilidad a “*participar* en su supervivencia multiplicada”⁷⁹⁵ aunque se trate, en el fondo, de una participación dirigida por el mismo sistema. Un poco a la manera de Debord, en que el ocio y el espectáculo se configuran como una extensión del principio de productividad a las horas no dedicadas al trabajo, también en Baudrillard se puede hablar de una “moral de esclavos” y de una coacción del sistema de los signos. Esta comunicación, sometida a la lógica del valor es, por tanto, un simulacro, un subrogado del auténtico intercambio.

Así las cosas, queda pendiente explicar de qué manera los hombres se someten a esta moral esclavizadora, a esta coacción del consumo de mercancías y objetos/signos. Si el sistema del cambio/signo, como el sistema del valor en general, es un sistema de dominación, ¿de qué manera esta dominación se hace efectiva? ¿cómo consigue el asentimiento de grandes masas (o de todos) a sus imperativos? y, finalmente, una vez esclarecidos estos puntos anteriores, ¿es posible, deshacerse de esta dominación, de esta “hegemonía del código”⁷⁹⁶? ¿Y de qué manera?

Para Baudrillard, esa liberación deseable, que sería la liberación de las falsas satisfacciones que mueven el sistema, pasa necesariamente por evadir de la órbita del valor, en definitiva, por la destrucción del valor. Se trataría de recuperar ese ámbito propio del intercambio simbólico propio de la dádiva, del don recíproco, de la fiesta, que el sistema económico ha sojuzgado. Se trata de sustituir el significado con el sentido, la equivalencia con la ambivalencia, la satisfacción con el deseo. Para ello, trae a colación la anécdota de un gran almacén tomado por un grupo de subversivos, quienes instaron a todos los presentes a apropiarse de lo que quisieran. La gran mayoría de ellos no supo que hacer, se quedó atónita: abolido el valor de cambio, las necesidades subyacentes se habían esfumado mágicamente, el valor de uso (así como el de uso/signo), volatilizado. Destruído el valor de cambio, había desaparecido toda instancia para el consumo,

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, p. 246.

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, p. 245.

toda la coherencia del sistema se había disuelto. Desintegrado el sistema del valor, vacila también el deseo que estaba vinculado precisamente a las satisfacciones que dicho valor prometía:

De lo que no se vende ni se toma, de lo que *se da* y de lo que *se devuelve*, nadie tiene “necesidad”: la mirada que se cambia, el regalo que va y que viene, es algo así como el aire que se inspira y se expira, es el metabolismo del intercambio, de la prodigalidad y de la fiesta, y también de la destrucción (por donde se devuelve al no valor lo que fue erigido en valor en la producción). En todo esto, el valor no tiene curso. *El deseo no se realiza en el fantasma del valor*⁷⁹⁷.

Este deseo sistematizado, planificado y orquestado por el valor sublima la exigencia fundamental del intercambio simbólico, anula su radical ambivalencia y orienta el hombre hacia la demanda de satisfacciones que se realizarán en la equivalencia del intercambio económico. En el intercambio simbólico, en cambio, resurge, en lugar de este deseo unilateral –la apropiación en vista de la satisfacción–, el goce que consiste en dar y recibir, devolver, destruir. El deseo es programado y orientado a sostener el sistema del valor, el goce emerge sólo una vez que este sistema ha estallado, no así el deseo, que «no tiene en absoluto vocación a realizarse en la “libertad”, sino en la regla, de ningún modo en la transparencia de un contenido de valor, sino en la opacidad del código del valor»⁷⁹⁸. Por ello, una vez aniquiladas las reglas del juego propias del valor de cambio y del valor de cambio/signo, también el deseo desaparece, ya que no tiene en qué asirse: los clientes del supermercado, alterado el juego del valor de cambio por la acción simbólica de los manifestantes que les invitan a apropiarse de lo que desean, se van con las manos vacías, no tienen ya nada que desear.

En realidad, Baudrillard añade otro elemento a su análisis de la situación del supermercado. Los “clientes” presentes no se animaron a seguir las invitaciones de los manifestantes por un instintivo recelo hacia el carácter unidireccional de su ofrecimiento. La gratuidad abolía en este caso el valor de cambio apelando todavía al valor de uso, y toda gratuidad implica una relación desigual en que el donante es dominador. La manifestación, por tanto, fracasa porque no ataca el concepto de valor, sino que pretende liberar el valor de uso de las constricciones del valor de cambio: fracasa, es decir, por falta de radicalidad. La radicalidad reside en el intercambio simbólico, en que al dar le corresponde un responder, restituir, devolver, destruir, en condiciones

⁷⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 255-256.

⁷⁹⁸ *Ibíd.*, p. 259.

de reciprocidad, “en el don y el contra-don, en una relación abierta de ambivalencia, y *jamás en una relación final de valor*”⁷⁹⁹.

5.4. Diseño de entornos, trabajo estético y valor de escenificación

El hecho de que Baudrillard postule la existencia de un tercer valor, denominado valor de signo (o de cambio/signo), que supera las polaridades clásicas del valor de uso y del valor de cambio, representa, en opinión Gernot Böhme, un importante avance teórico porque “en la medida en que Baudrillard transita de una economía de las necesidades y del valor de uso hacia una economía de los signos, también lo hace, de modo implícito, de una economía del ascetismo hacia otra de la abundancia y del derroche”⁸⁰⁰. Para el filósofo alemán este elemento es fundamental, porque da cuenta, de la relevancia creciente y de cierto proceso de autonomización de los valores estéticos en la producción, el consumo, y la vida cotidiana.

Sin embargo, el planteamiento de Baudrillard adolece, según Böhme, de un límite, a saber, acaba por postular la relación entre valor de uso y valor de cambio estableciendo, del lado de los signos, un esquema especular al del binomio valor de uso/valor de cambio, que corresponde al de significado y significante. En esta visión, Baudrillard, conseguiría dar cuenta, sobre la base de las teorías de Veblen, del valor de distinción de los signos, de sus efectos de presentación social, pero no precisamente de los valores estéticos que intervienen en nuestro trato con los objetos y el entorno. Lo que se pierde, en la reflexión de Baudrillard, es la idea de que los valores estéticos tienen un “valor de uso” propio que rebasan el concepto de “necesidades” al que este concepto está tradicionalmente ligado.

Por esta razón, Böhme propone hablar de valor de escenificación como valor autónomo: su fundamento se encuentra en el hecho de que realizamos determinados consumos no por la utilidad que revisten, ni tampoco por el valor diferencial o de distinción que representan en la competencia en el plano simbólico, sino por el placer que nos brindan. En ello, estos consumos se apoyan en el hecho de que hay otro plano de las “necesidades” que rebasa el ámbito de lo racionalmente (o utilitariamente) determinable, ya que la vida no busca sólo mantenerse y sustentarse a sí misma, sino que necesita cierto grado de sofisticación que excede claramente el nivel que puede satisfacer el ascetismo propio del valor de uso. Por tanto, si hay algo más que las

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, p. 263.

⁸⁰⁰ G. Böhme, «Sobre la crítica de la economía estética», *cit.*, s.p.

puras necesidades planteadas por la economía clásica, hay que ir en busca de una definición para esas instancias que las rebasan, y para las cuales las reflexiones de Veblen, Sombart y, más tarde, Baudrillard, han abierto un camino que, sin embargo, requiere ser completado yendo más allá del nivel del intercambio simbólico para focalizarse en una autónoma función de lo estético relacionada con el goce, más. Para Böhme estas instancias estéticas propias de la sociedad del consumo han de ser definidas como *deseabilidades* y tienen, dentro del sistema económico que se apoya en ellas, la función de mantener en movimiento la máquina de la producción que se vería frenada en las sociedades de la abundancia, allá donde las necesidades generales ya están cubiertas. La diferencia entre necesidades y deseabilidades es relevante: mientras las primeras se apaciguan en el momento de la satisfacción, las segundas conocen un desarrollo ilimitado, se renuevan constantemente alimentándose de sí mismas. Esto ocurre porque, de alguna manera, carecen de una base material, pues están relacionadas con un concepto de la buena vida, de la vida placentera que quiere intensificarse indefinidamente: “para el equipamiento, el brillo y la visibilidad –afirma Böhme– no hay ningún límite natural. Más bien, cada nivel alcanzado exige una nueva elevación”⁸⁰¹. El punto de contacto entre estas deseabilidades y el valor de escenificación es lo que Böhme denomina “trabajo estético”⁸⁰², que resume toda la labor de una serie de especialistas distintos (diseñadores, artistas, publicitarios, etc.) cuya finalidad es precisamente obrar en el nivel de las apariencias para ir al encuentro del deseo del consumidor, para satisfacer su deseo de sofisticación de la vida y de trascender el nivel de la mera subsistencia.

En Haug y su “marxismo ascético”⁸⁰³, como lo define Böhme, esta labor sobre la apariencia tenía un lugar, pero estaba al servicio del valor de uso, consistía en la presentación exagerada del mismo bajo la forma de promesa estética del valor de uso. Consistía, en el fondo, en una falsificación o una trampa, basada en la creación de necesidades hipertróficas, pero, de alguna manera, sin base ni derecho propio. Se las podía combatir desengañando a los consumidores para devolverles a la autenticidad del valor de uso y de sus necesidades.

En Baudrillard, cobra derecho propio el valor-signo, pero queda de alguna manera, limitado a la escenificación de un *standing*. Para Böhme, en cambio, los valores estéticos enlazan con una exigencia antropológica del hombre que es insoslayable, por cuanto se encuentre dirigida, en la sociedad del consumo, por los intereses económicos, con todas las ambivalencias y las contradicciones que ello conlleva⁸⁰⁴, una exigencia que, relacionada con las apariencias, hace que

⁸⁰¹ *Ibíd*em

⁸⁰² Cfr. *supra*, párrafo 4.5.

⁸⁰³ G. Böhme, «Sobre la crítica de la economía estética», cit., s. p.

⁸⁰⁴ Por ejemplo, la economía del derroche y de la superabundancia se apoyan sobre la explotación mundial; o, también, la proliferación de valores estético, la difusión de lo lúdico parece no haber brindado la liberación social prometida, la rehabilitación del ocio, sino que, según las advertencias de Marcuse, bajo los efectos de la manipulación de masas

se experimente un “ámbito vital más allá del principio de realidad, es decir, más allá del trabajo y la seriedad de la vida, en el que hoy los hombres pueden depositar sus emociones y ejercitarse en una plenitud vital llena de un placer lúdico”⁸⁰⁵. Así, en opinión del filósofo alemán, la estética propia del sistema del consumo precisa, para su análisis, de un nuevo valor, el “valor de escenificación”, que apunta al goce sensible, al exceso y a la exuberancia propia de la vida, al instinto lúdico insoslayable de la misma. Todos conceptos que obligan a reconfigurar el campo de las necesidades y que autorizarían a hablar de algo así como de una necesidad de satisfacción estética como ámbito autónomo sobre el que se apoya la nueva economía para sus fines

Cabe, sin embargo, detenernos ahora en algunas aclaraciones en torno a la teoría de Veblen que, según lo expuesto arriba, sería pionera de los estudios críticos de la estética de la mercancía por rebasar el ámbito del cálculo utilitario que se supone vertebrar el intercambio económico, pero que, al mismo tiempo, se quedaría atrapada en la mera consideración del valor agonístico del consumo conspicuo. Ahora, el principio que vertebra su teoría es el de la competición entre grupos humanos, una competición por el *status*, que ahonda sus raíces en las épocas remotas en que se dio el paso de las primitivas sociedades pacíficas a otras más belicosas que se impusieron por su habilidad depredadora, de donde se estableció una clase ociosa⁸⁰⁶. De ello deriva una cuidadosa discriminación entre actividades dignas y otras indignas; entre las primeras se encontraban aquellas que podían calificarse bajo el rótulo de la proeza; entre las segundas, blanco de la descalificación, en cambio, entraban el trabajo rutinario, las labores ordinarias y serviles etc. Se trata de una distinción que cala tan hondo en la mentalidad social que se puede captar su reflejo en las sociedades modernas, donde sigue vigente una distinción valorativa entre “ocupaciones industriales y no industriales”⁸⁰⁷. Aunque Veblen admite que “la línea precisa de demarcación no es la misma que en el esquema bárbaro primitivo” este esquema, en sus rasgos generales y en su eficacia “no ha caído en desuso”⁸⁰⁸. Si dejamos de lado el hecho de que, en la genealogía establecida por Veblen, las actividades que contienen dosis de “proeza” están vinculadas al ejercicio de la violencia y al despliegue de la fuerza física, lo que harían de ellas un atributo peculiar de los hombre (y la destinación de las mujeres a una función vicaria, y al trabajo rutinario), podemos notar notar que la polaridad del ocio atrae las calificaciones positivas y ennoblecedoras mientras que el ámbito del trabajo coincide con la polaridad de las actividades deshonorosas y degradantes. Esto tendría su raíz, para Veblen, en el hecho de que, en las sociedades depredadoras,

estas promesas se convierten en una forma de control social sobre el tiempo libre y los estilos de vida. Cfr. *ibidem*, s. p.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, s.p.

⁸⁰⁶ Cfr. T. Veblen, *ob. cit.*, p. 39.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 42.

la riqueza del botín era la caución y la prueba fehaciente de la habilidad del depredador y del éxito de la *razzia* con que pasó a considerarse degradante que un hombre en condiciones de realizar proezas intentase conseguir riquezas por otros medios distintos que probarían, *a contrario*, su falta de facultades. De esta polarización del valor derivaría, por tanto, la atribución de la cualidad de tedioso al trabajo productivo, como reflejo de su antiguo desprestigio.

De este origen primordial, en que la riqueza es resultado y señal de la hazaña, se activa un proceso por el que la primera se va convirtiendo en algo meritorio y honroso de por sí; es más: “en virtud de un refinamiento ulterior, la riqueza adquirida pasivamente por herencia recibida de los antepasados o por otros medios se convierte en algo incluso más honorable que la riqueza adquirida por propio esfuerzo”⁸⁰⁹. Ahora bien, si la posesión de bienes es un elemento de la competición y comparación incansable con otros sujetos, no puede pasarse por alto que esta posesión de bienes no basta de por sí, ha de ser exhibida a través de ciertos comportamientos, hábitos y objetos que demuestren precisamente su no esencialidad, su carácter de excedente para el poseedor. Este carácter excedente no es mensurable únicamente por la vía de la cantidad, sino que se concreta en elementos materiales y comportamentales de cariz cualitativo.

Por tanto, entrarán a formar parte de las pruebas de la riqueza la sofisticación y el decorado de la morada, el mobiliario, la vestimenta y hasta la vajilla; la presencia de servidores y la disponibilidad conspicua de ocio, tanto para el poseedor como para los familiares y los servidores más próximos. Aunque la insistencia de Veblen en el carácter de competición odiosa tal vez lo empañe para el lector, lo anterior atestigua que en su teoría desempeña un papel importante todo el ámbito de lo estético, especialmente por lo que tiene de suntuario, de derroche y excedencia elaborados y estilizados. El propio Veblen aclara que el elemento del goce y de la comodidad, es decir el disfrute de los placeres, se suma al de la comparación y la competición: “en gran parte, esta emulación configura los métodos y selecciona los objetos en los que gastar el dinero para alcanzar comodidad personal y un modo de vida decente”⁸¹⁰. Ahora, si nos centramos más en el aspecto del goce, podemos tal vez afirmar que el principio de comparación y la competición al nivel del *status* que plantea Veblen se concretan en la exhibición de un privilegio en cuanto al disfrute de una vida buena, que no coincide tanto con la posesión de riquezas “en bruto” –es decir, medibles únicamente por el criterio cuantitativo–, sino con una precisa conformación y diríamos que estilización, de los objetos que se poseen, de los comportamientos y hábitos que se adoptan, etc. Las clases ociosas son las que no sólo poseen riquezas, sino que dan prueba de esta posesión

⁸⁰⁹ *Ibíd.*, p. 61.

⁸¹⁰ *Ibíd.*, p. 65.

mediante su acceso privilegiado a la categoría de bienes que conforman cierto ideal de la vida buena.

En este sentido, también está obrando aquí un poder de escenificación, que constituye también prueba del privilegio comparativo en cuanto a posición social. Ahora, para Veblen, uno de los elementos distintivos más vistosos es la disponibilidad de ocio, es decir, de reservas de tiempo que pueden sustraerse a cualquier actividad “útil”, de las que dependa la consecución de un provecho económico. Ello prueba la relativa posesión de riqueza y, por tanto, la independencia de las actividades serviles para el sustentamiento propio y de la familia. No representa precisamente un descanso, como podría pensarse a partir de la experiencia moderna de las clases trabajadoras, sino que puede consistir incluso en un conjunto de actividades que se realizan con denuedo: todas ellas, sin embargo, están caracterizadas por la falta de utilidad y de finalidad productiva. Es, de alguna manera, la escenificación y exhibición de la libertad y la autonomía. Allá donde esta exhibición no pueda mantenerse, ya que nadie puede escenificar su vida ininterrumpidamente porque nadie vive expuesto a la mirada de los demás todo el tiempo, entran en juego la posesión y la exhibición de objetos materiales.

Tanto en un caso como en el otro, sin embargo, queremos subrayar que en la propia teoría de Veblen el principio de lo que podríamos definir *performance*, o sea la eficacia en la demostración de *status* en la competición odiosa con los demás, no debe desligarse de otro principio que apunta precisamente al refinamiento, a la elaboración estética, a un ideal de la vida buena cuyos caracteres son los mismos que se han atribuido al ámbito de la estética.

Tomemos el ejemplo del ocio ostensible: éste no se configura únicamente como patente abstención de toda actividad “servil” ni en el derroche de tiempo en actividades “inútiles” o insustanciales, no es mera inercia, sino que es perfectamente compatible con formas extremadamente elaboradas y complejas de organizar el tiempo “libre”. Es más: precisamente la profundización en esta elaboración se convierte en la mejor prueba de “autenticidad” de la pertenencia a un *status* de privilegio que, recordémoslo, ha de considerarse como un estado dotado de todas las características de lo honorífico, lo digno y lo deseable. Sobre formas que adquieren estas elaboraciones, Veblen no podría ser más claro:

Los criterios por los que se determina que se ha vivido una vida de ociosidad, normalmente adoptan la forma de bienes «inmateriales». Estas pruebas inmateriales de que ha habido un pasado ocioso son

logros de tipo *quasi*-intelectual o *quasi*-artístico, y un conocimiento de procesos que no conducen directamente a fomentar la vida humana⁸¹¹.

Ahora, en esta referencia a actividades no inmediatamente utilitarias (“procesos que no conducen directamente a fomentar la vida humana”) tenemos que leer el sentido de la autonomía que, como vimos reiteradamente, se convirtió en cierto momento histórico en el criterio distintivo del arte, en tanto algo separado y no relacionado con las finalidades externas, con las necesidades “materiales” de la vida cotidiana. Así, el principio distinguidor del ocio ostensible toma el rumbo del desarrollo cuidadoso de los buenos modales, del conocimiento pormenorizado de un ceremonial social que debe ser exhibido, para ser eficaz, con el requisito de la “facilidad” y la espontaneidad, en tanto interiorizaciones de los mismos como efecto de un largo aprendizaje que solo grandes reservas de tiempo libre hacen posible⁸¹² y, finalmente, en una progresiva educación del gusto en tanto criterio distinguidor de lo meritorio y decoroso en cuestión de consumos, modales, comportamientos, estilos de vida. En fin, ya por este breve bosquejo se puede ver despuntar ese complejo edificio que se ha dado en llamar “cultura”, especialmente en la versión restringida del término que, al ceñirse a los artes y a la sofisticación de la vida, delimita asimismo un ámbito de lo no utilitario que delata que su fundamento se encuentra en una condición de libertad material que, por un lado, es memoria de una originaria condición de privilegio, desigualdad e injusticia social y, por otro, no deja de apuntar a un ideal de vida “liberada” de las necesidades que puede tener unas reverberaciones utópicas.

En las cuestiones del *status* o del *standing*, por tanto, si no nos limitamos a una lectura de Veblen que se ciña únicamente a la exhibición directa e inmediata de poderío económico, que nos llevaría, por ejemplo, a analizar el consumo como una competencia que vierte, en el fondo, en torno al precio que se puede gastar por ciertos objetos, y consideramos, en cambio, las formas elaboradas y mediadas (culturalmente –aunque, como hemos visto, es necesario recordar que la misma cultura es el resultado de esta elaboración–) veremos cómo emerge todo un ámbito que no dudamos en definir como dimensión estética⁸¹³. Lo que tal vez obstaculice esta lectura es

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 77.

⁸¹² Cfr. *ibidem*, p. 79. También en este caso, cabe señalar un paralelo con la “facilidad” que se le requiere al gesto artístico y, por tanto, también con el principio *ars est celare artem*, en el que lo que se debe ocultar es no sólo el artificio, sino también el trabajoso y largo ejercicio técnico que subyace a la labor artística. A este respecto, cabe, sin embargo, preguntarse lo siguiente: ya que Veblen escribe a finales del siglo diecinueve, ¿es el gusto burgués modelado sobre el ejemplo del “arte” y de su autonomía o, al revés, los conceptos de habilidad, gracia, facilidad que en un determinado momento se reconocieron como definidores del arte se remiten más bien a un concepto de origen más antiguo que sería la ociosa disponibilidad de tiempo, la libertad (respecto a las actividades industriales) que las clases privilegiadas monopolizan a partir de las épocas bárbaras a las que ese economista heterodoxo hace referencia?

⁸¹³ Algunos autores, desde luego, pese a reconocer que en Veblen hay una vinculación entre valor monetario y rasgos estéticos, consideran que, en su teoría, son absolutamente preponderantes los primeros, mientras que su explicación de la belleza se queda en lo vago y hasta lo confuso. Así, por ejemplo, Denis Dutton (Cfr. D. Dutton, *ob. cit.*, pp. 217-226). Asimismo, Baudrillard considera que el “efecto Veblen” se puede resumir en la fórmula “compro esto porque

precisamente la no diferenciación que hace Veblen entre ámbitos que la gran tradición estética ha tendido a separar cuidadosamente, a saber, el arte y el consumo, las elevadas creaciones del espíritu y las comodidades de la vida cotidiana.

Sin embargo, Veblen deja que vislumbremos, tras el criterio de lo pecuniario, la eficacia de lo estético. “A no ser por la belleza intrínseca que poseen esos objetos, sería difícil que hubieran llegado a ser tan codiciados como lo son, o a ser monopolizados objetos de orgullo para sus poseedores y usuarios”⁸¹⁴, afirma el economista, salvo añadir que esta es sólo la mitad de la verdad, siendo la otra faceta el carácter costoso y por tanto honorífico que ostentan, o lo ignominioso que sería ser incapaces de exhibir su posesión. Pero no se trata de que la belleza y lo caro sean características contradictorias y mutuamente excluyentes. Veblen aporta el ejemplo de dos cucharas finamente labradas, de las cuales una es sólo aparentemente producida con un material noble. Ahora bien, dice Veblen, por más que sean “estéticamente” indistinguibles las dos cucharas, una evaluación experta que descubriese, por el diferente peso de las mismas, el carácter de falso de una de ellas nos haría decantarnos por la auténtica como portadora de belleza y desestimar la otra. Esto sería prueba de la intervención del carácter pecuniario como elemento honorífico⁸¹⁵. Sin embargo, ¿cómo no ver, a través de este ejemplo, que bajo el concepto de lo caro está actuando el concepto de autenticidad? Y si el sentido de la autenticidad ha de rechazarse en el caso de las cucharas de Veblen, ¿qué hay de la autenticidad en tanto uno de los criterios más vigorosos de la reflexión estética y de las teorías del arte? Ante dos obras indiferenciables por sus cualidades estéticas, por lo general, se convierte en un hecho de suma importancia el saber determinar cuál de ellas es auténtica. Esto, tal vez, nos debería sugerir que, en la apreciación estética, intervienen, de hecho, una serie de factores distintos, que se unen a la primera sin necesariamente contradecirla, pero que contribuyen, con acentos distintos según las épocas, a la selección de cierto ámbito de objetos, a la configuración de un dominio de lo deseable y a la conformación de un canon de legitimidad.

Siendo esta “confusión” de ámbitos (lo propiamente artístico, y los objetos y comportamientos “comunes” variadamente estilizados) inaceptable por la tradición estética “legítima”, la tendencia ha sido la de popularizar, del “*efecto Veblen*”, solo los aspectos más relacionados con lo pecuniario, desatendiendo la vinculación entre estos y las elaboraciones que

es más caro”, y que representa el “caso límite significativo donde lo económico (cuantitativo) se trueca en diferencia/signo”: lo caro es origen del valor y de su función de diferenciación (J. Baudrillard, ob. cit., p. 254).

⁸¹⁴ T. Veblen, ob. cit., p. 160.

⁸¹⁵ Cfr. ibídem, pp. 158-159.

apuntan a la sofisticación de la vida y a la creación de cultura que en el texto del economista es explícita:

[El caballero ocioso] consume libremente, y de lo mejor, artículos de alimentación, bebidas, narcóticos, viviendas, servicios, adornos, atuendo, armas y equipo, diversiones, amuletos e ídolos o divinidades. [...] Este crecimiento de una puntillosa selección en lo que se refiere a la excelencia en el comer, el beber, etcétera, no sólo llega a afectar el estilo de vida, sino también la preparación y la actividad del caballero ocioso. Ya no es simplemente el varón triunfal y agresivo, el hombre de fuerza, recursos e intrepidez. A fin de evitar el ridículo, debe cultivar también sus gustos, pues ahora le corresponde distinguir, con un cierto grado de exquisitez, entre los nobles y los innobles bienes de consumo. Se convierte en un *connoisseur* que sabe distinguir los diversos grados de mérito en las viandas legitimadas, en las bebidas y chucherías propias del hombre, en mobiliarios y arquitecturas decentes, en armas, juegos, bailes y narcóticos. Este cultivo de la facultad estética requiere tiempo y dedicación⁸¹⁶.

Del original depredador que sienta las bases para el desarrollo de la teoría de Veblen, como puede apreciarse en este párrafo, hemos llegado a la descripción del esteta. Podría objetarse que, en el listado de objetos y actividades que conforman el campo de acción de esta discriminación estética, Veblen incluye elementos que parecen fuera de lugar, y directamente relacionados con ese origen violento y agonístico de la sociedad, como atestiguaría la mención de las armas. En diversos puntos de su libro, además de las referencias a las actividades bélicas encontramos una y otra vez mencionadas la caza y la montería. Sin embargo, estas actividades han de ser enfocadas como demostraciones de habilidad y proeza, ya que las mismas pierden su carácter honorífico cuando son dirigidas a la obtención de provecho y subsistencia.

Por ejemplo, Ortega y Gasset aprovecha precisamente el tema de la caza, en el prólogo al libro *Veinte años de caza mayor* del Conde de Yebes, para trazar las distinciones entre las características de la vida digna, y por tanto propiamente humana, que consiste en elaborar la vacuidad esencial del tiempo que nos es dado en ocupaciones satisfactorias y, por otro lado, una existencia que consistiría meramente en “pervivir”, que correspondería al ámbito de las llamadas “necesidades vitales”, una dimensión que, si no es trascendida, nos obligaría a permanecer en la insipidez de una existencia que debería definirse como infra-humana⁸¹⁷.

⁸¹⁶ *Ibíd.*, p. 106.

⁸¹⁷ Cfr. J. Ortega y Gasset, «Prólogo a *Veinte años de caza mayor*, del Conde de Yebes» (1942), en José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo VI (1941-1946) y *Brindis y Prólogos*, sexta edición, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 422.

Bajo esta distinción entre lo que se convierte en cometido vital del hombre y lo que es negarse o renunciar a ello, descansa una vez más la distinción entre actividades libres y forzosas, a saber, entre trabajo y ocio, con la misma polarización del valor que acabamos de ver en Veblen, pese a las consistentes diferencias en el planteamiento y las finalidades explícitas de los escritos de uno y otro autor. Por supuesto, para Ortega, la caza es un ejemplo modélico de ese ámbito de actividades, que él denomina «felicitarias» en oposición a las otras, que le merecen el apelativo de «trabajosas», pero nos desentenderemos aquí, por razones obvias, del por qué la caza asume, de manera transhistórica y transcultural ese rol modélico⁸¹⁸, que Ortega se esfuerza en desentrañar en tanto “mismidad” de la caza (que para el hombre representa, en sus propias palabras, una “forma sobresaliente de su felicidad”⁸¹⁹), y nos referiremos, en cambio, a esos rasgos que definen en general el ámbito de dichas actividades tan relacionadas con la “felicidad”.

Ahora bien, en las actividades que acometemos por la obligación de satisfacer nuestras necesidades (a saber, el trabajo), nos sentimos apartados del disfrute de nuestro propio tiempo, no por nada se emplea para ellas el calificativo de “ocupaciones”, que reavivan la memoria de la condena del Génesis produciendo en quien se encuentra inmerso en ellas la indeseable sensación de que “tiene en suspenso su verdadera vida, como si realidades extranjeras hubiesen invadido sus ámbitos y la hubiesen desalojado”⁸²⁰. Así, el tiempo invertido en el trabajo, tiempo “alienado” en el sentido jurídico que se desprende de su étimo latino (a saber: cedido a fuerzas extrañas), es vivido como un medio penoso que el hombre ha de soportar para trascenderlo al fin de arribar a un tiempo que siente más propio, a ocupaciones distintas en que se siente coincidir con su propio ser, en que el tiempo se percibe no como perdido, sino como recobrado, lleno, satisfactorio. Sin embargo, el hombre suele transcurrir largas porciones de su vida bregando en ocupaciones de las que anhela escaparse tan pronto como pueda para acudir a esas ocupaciones para las que siente vocación, que, por muy distintas que puedan ser, obedecen todas, precisamente por su carácter de vocación, al “llamado” de la felicidad:

⁸¹⁸ Véase *ibídem*, p. 424. Nótese, de paso, que Ortega añade un elemento de análisis que en Veblen no aparece, y que entronca, sin embargo, perfectamente con la teoría de este último, a saber: uno de los elementos distintivos de la caza es la esencial escasez de piezas, en todas las épocas. Veblen había incluido las actividades venatorias bajo el rótulo de la habilidad y de la proeza. La escasez propia de las especies que suelen ser objeto de caza se convierte, entonces, en un criterio para la selección de las mismas. La habilidad del cazador consiste, por tanto, también en imponerse a este hecho básico. Obsérvese, además, que el criterio de la escasez subyace a la mayoría de los bienes que entran en el número de los que apuntan al consumo ostentoso. Lo escaso es raro y por tanto precioso, no al alcance de cualquiera, poco común y asequible, por lo tanto, apto para formar parte de selectos hábitos distintivos de quien pretende ostentar privilegio.

⁸¹⁹ *Ibídem*, p. 451. Para el que desee averiguar el porqué de esta posición jerárquica entre las actividades “felicitarias” en Ortega, véanse las páginas 484-486 del mismo texto.

⁸²⁰ *Ibídem*, p. 423.

Metido en ellas, no echa de menos nada; íntegro le llena el presente, libre de afán y nostalgia. [...] Nos entregamos a las ocupaciones vocacionales por complacencia en ellas mismas, sin importarnos su ulterior rendimiento. Por eso deseamos que no concluyan nunca. Quisiéramos perennizarlas, eternizarlas. Y, en verdad, que absortos en una ocupación feliz sentimos un regusto, como estelar, de eternidad⁸²¹.

Como vemos, entramos de lleno en la oposición entre utilidad y autonomía, entre actividades que se acometen únicamente con miras a un fin exterior, y otras que se emprenden por el mero disfrute que recabamos en realizarlas. Esto, sin embargo, no debe hacernos inferir que esta última clase de actividades carezca de un fin, ya que este ha de ser visto como la propia consumación de la actividad y está íntimamente relacionado con la realización de la actividad. Tampoco este concepto de autonomía que emerge debería considerarse como una objeción a las teorías de Veblen, que reconocía en esta clase de actividades “ociosas” el propósito de la ostentación, consecución o mantenimiento de un *status*. ¿Por qué ocupar cierto *status* –y disfrutar de sus comodidades– debería considerarse como algo contrario respecto a una idea de la vida buena, máxime cuando Veblen insiste una y otra vez en el carácter a menudo inconsciente de esta “coacción social”? No sólo está emergiendo cómo la idea de actividades “felicitarias” no está reñida con el concepto de esfuerzo y dedicación –por el contrario, suelen ser acometidas con infatigable y entusiasta denuedo–, sino que Ortega deja patente que, mientras que el repertorio de las actividades “trabajosas ha sufrido los más notables cambios a lo largo de la historia”, por el contrario, el repertorio de las actividades relacionadas con el concepto de felicidad –léase “vida buena”– se ha mantenido asombrosamente estable: “correr con caballos o emularse en ejercicios corporales, concurrir a fiestas; cuyo centro suele ser la danza, y conversar”⁸²². Es este, como es evidente, el repertorio clásico de aquel tipo de “hombre máximamente liberado” que es el miembro de la aristocracia, el más alejado de la necesidad de ejecutar actividades serviles y que, por lo tanto, ha tenido la mayor disponibilidad de tiempo libremente disponible que invertir en ser feliz.

Pero, ¿qué es lo que nos permite ese tránsito de las ocupaciones en que nos vemos metidos como un engorroso y desagradable deber a aquellas que representan, para cada uno, una imagen posible de la felicidad? Esta operación es, para Ortega, ni más ni menos que la distracción: evadirse y apartarse de ese terreno que no sentimos como nuestra propia casa, salir de nuestro papel asignado por las necesidades sociales en busca de alguna imagen de nuestro ser auténtico, el que el tiempo no nos pesa como un suplicio. Esta distracción, sin embargo, no consiste meramente en un paréntesis en nuestras actividades en que, al apartarnos de ellas, permanecemos en la inercia o

⁸²¹ *Ibíd.*, p. 424.

⁸²² *Ibíd.*, p. 425.

en la pasividad. No es sólo una negativa, sino que, podría decirse, requiere que entre en juego un espíritu afirmativo:

Para dis-traernos y di-vertirnos no basta que estemos siempre prontos a abandonar las penosas ocupaciones de nuestra vida formal; es preciso que, además, otra figura de existencia, otra ocupación, posea el don de agarrarnos, de acaparar nuestro interés. La diversión tiene dos polos: aquello *de* que nos divertimos o apartamos, y aquello *con* que nos divertimos y absorbemos. A lo primero estamos siempre prontos; pero esto último es lo más difícil, lo improbable. Por faltarnos muchas veces caemos en esas enigmáticas simas de vacío vital que suelen llamarse hastío *spleen*, aburrimiento⁸²³.

Lo anterior, lejos de ser mera fórmula, destila, en un puñado de líneas, una serie de elementos de la mayor relevancia para el discurso que estamos desarrollando. En primer lugar, nos permite ampliar el ámbito de las ocupaciones que nos pueden deparar un sentido de la vida buena, o una sensación de lo que, por mor de brevedad, podemos llamar felicidad: si el criterio para que la diversión sea tal es que logremos involucrarnos en una actividad por su propia realización, entonces el repertorio de estas actividades, atendiendo a este criterio, se hace inmenso, incluyendo el propio trabajo, si se dan las condiciones reseñadas arriba⁸²⁴. Esto, sin embargo, no impide que se pueda distinguir un ámbito de ocupaciones, experiencias e incluso objetos que estén más proclives a producir semejantes estados, que podemos señalar como dimensión estética. Deberíamos, por tanto, seguir el rastro de la hipótesis de que esa “promesa de felicidad” que se solía atribuir al arte podría encontrarse no sólo en su exclusivo recinto, sino también en un conjunto de actividades más amplio.

En segundo lugar, podemos vislumbrar el conocido argumento de la crítica a la diversión o al esparcimiento en tanto subrogado fraudulento cuando se caracteriza únicamente por una actitud pasiva. Este sería el motivo fundamental, resumido groseramente, de la crítica a la industria de la diversión de la escuela de Fráncfort o de Debord: en dichos casos no hay auténtica diversión, sino sólo un simulacro de la misma finalizado a estrechar más firmemente los nudos que sujetan a los hombres a su existencia enajenada en el trabajo (mero narcótico, prolongación de la “productividad” a las horas de ocio, etc.).

A modo de recapitulación:

⁸²³ *Ibíd.*, p. 484.

⁸²⁴ Este criterio es también la base de aquel “fluir” que supuestamente experimentamos en las actividades más diversas según el psicólogo Csikszentmihalyi, sobre lo que volveremos más adelante, y que está relacionado, precisamente, con el sentido de la felicidad.

- a) La idea de vida buena está vinculada con el concepto de ocio en tanto que liberación del tiempo de tareas utilitarias (dirigidas al sustento e hijas de la escasez de recursos)
- b) Este ocio no es en absoluto un tiempo destinado a la inercia, sino que es el ámbito en que se despliegan una serie de actividades, dotadas de diferentes grados de complejidad, todas ellas aunadas por no pertenecer al ámbito de lo “negocioso”, sino al de la libertad.
- c) Este ámbito de la libertad es asimilable, por sus características, al juego: actividad libre, pero no exenta de reglas y normas que pueden llegar a finísimos extremos de particularización. La libertad no estriba, por tanto, en la no sujeción a códigos, sino en la adopción de códigos autoimpuestos (una ley que se da a sí mismos, que se autoimpone, dirigida al fin interno de la realización del juego).
- d) Tanto el ocio como los refinamientos en las distinciones aplicadas a las operaciones del consumo se apoyan en un concepto de excedencia (que fundamenta también la actividad lúdica).
- e) Este ámbito de las actividades “libres”, de alguna manera emparentadas con un concepto de la felicidad y la vida buena, llevan aparejada una peculiar experiencia del tiempo, en tanto tiempo pleno y satisfactorio, tiempo cualitativo frente al tiempo abstracto que, parafraseando a Marx, es mera gelatina indiferenciada, incorporada al trabajo.

Lo anterior nos induce a seguir analizando lo estético bajo dos vertientes distintas, pero en ocasiones no exentas de conexiones, a saber, el papel que juega el tiempo, su conceptualización y su específica experiencia, por un lado, y, por otro, el placer más directamente sensual que se relaciona con la específica elaboración de la forma de los objetos, lo que por brevedad podemos expresar como elaboración estética. Para completar el análisis del primer aspecto, convendrá apelar al concepto de juego y de fiesta, ambos estrechamente vinculados con una precisa experiencia temporal. El elemento de la apariencia, como hemos visto, también propicia una especial atención hacia el presente y la peculiar “plenitud” que se nos ofrece precisamente en la captación de su carácter efímero. No obstante, puede que esto no sea la única motivación para su atractivo. De alguna manera, nos estamos refiriendo aquí a dos ámbitos que aparecen aún incomunicados en lo fundamental: por un lado, cierta experiencia del tiempo, por otro, el mundo de las apariencias, de la elaboración estética de la superficie de los objetos. Sin embargo, ha aparecido ya, en esta conceptualización del tiempo cualitativo que apenas hemos aún esbozado, el concepto de excedente. Asimismo, este concepto ha de ser llamado en causa a la hora de ocuparnos de la elaboración estética, en tanto excedente respecto a la mera funcionalidad o utilidad de los objetos. La referencia a las aportaciones de la estética darwinista podrá, tal vez, ayudarnos a

reconocer, en el fondo de estos dos ámbitos aparentemente separados, un principio común que fundamente lo estético, el concepto de excedencia libremente organizada.

5.5. Temporalidad del juego y estética

Hay muchas formas de enfocar la relación entre tiempo y arte o, adoptando una mirada más amplia, entre tiempo y estética. Desde una primera perspectiva, el arte se encuentra, como cualquier otra actividad o producción humana, en el tiempo, en el sentido de que es realizada dentro de la dimensión cronológica y de que, en tanto producto, objeto de arte, se inscribe en el tiempo histórico. Sin embargo, la manera en que el arte se relaciona con la dimensión propiamente histórica es, podríamos decir, “constitutiva” del arte mismo en medida tal vez inédita respecto a las demás actividades humanas: es la que ha sido conceptualizada por las teorías estéticas que se centran en una definición históricamente reflexiva del arte. En este sentido, el arte se define precisamente a partir de la específica relación que consigue establecer con otros ejemplos históricos de la producción artística. Es más, es sólo la viabilidad de esta relación con un mundo del arte (históricamente conformado) el criterio que nos permite adscribir un objeto dado a la categoría de arte, tal y como autores como Danto, Dickie y Levinson sostuvieron⁸²⁵. Estas teorías, sin embargo, se caracterizan precisamente por sostener la inconsistencia de la postulación de la experiencia estética a la hora de afrontar los temas relativos al arte. Contrariamente a estas posturas, el trabajo que estamos llevando a cabo se interroga justamente por las características de la experiencia estética, tanto en la relación que podamos establecer con el arte elevado o de masas como con otros ámbitos de la existencia, tales como la relación con la naturaleza o el mundo de los objetos que nos rodea.

Por lo tanto, la relación entre arte y tiempo en la que nos centraremos será la que se da, precisamente, en la experiencia estética, o, mejor dicho, procuraremos ir en busca de los caracteres que puedan definir la peculiar experiencia del tiempo que se da en la experiencia estética, en el supuesto, ya reiterado a lo largo de las páginas anteriores, de que esta dibuja un perímetro más amplio que el de la experiencia del arte que habrá de entenderse, por ende, como un subconjunto de la primera.

⁸²⁵ Sobre este aspecto, puede verse S. J. Castro, «La trama temporal del arte», *Diánoia*, volumen XLIX, 52, mayo 2004, (pp. 75-98), pp. 83-85.

En esta perspectiva, que ha sido central tanto en las teorías estéticas de corte hermenéutico como en las de cariz fenomenológico, la dimensión temporal a la que el arte y la experiencia estética nos brindan el acceso es tan relevante que podríamos preguntarnos, como hace José Jiménez en las líneas conclusivas de su introducción a *Cinco caras de la modernidad* de Calinescu:

¿qué otro factor es más constitutivamente central en las artes y en la experiencia estética en su sentido más profundo que su tarea de cristalización y rescate de *un tiempo de plenitud*, de un tiempo en contraste con el del ritmo vertiginoso y pragmático de todos los días?⁸²⁶

La experiencia estética, por lo tanto, nos permite salir, ya sea momentáneamente, de la dimensión pragmática de lo cotidiano, en que el tiempo nos acecha con la urgencia de nuestros menesteres diarios o nos aburre con su vacuidad. En nuestra experiencia ordinaria, el tiempo es algo que experimentamos, a veces angustiosamente, como algo del que carecemos, que se nos escapa y se caracteriza por su escasez o, alternativamente algo que no pasa, algo que nos embarga con su pesada carga.

El concepto de plenitud de la experiencia temporal es algo que hunde sus raíces, según Gadamer, en el juego y en la fiesta, pero ¿en qué consiste este tiempo específico que “vivimos” ante una obra de arte? Hay algo en la belleza, afirma Gadamer, “que nos detiene y nos fuerza a demorarnos”⁸²⁷ ante ella. Ahora bien, lo que Gadamer acaba de describir ilustra precisamente el tipo de operación temporal que tiene lugar cuando nuestro foco atencional se dirige a un objeto de arte. La belleza, que se manifiesta en la individualidad de la obra de arte, nos atrae a sí y hace un llamamiento a que refrenemos el ritmo y el fluir temporal que domina nuestra experiencia hasta el instante que precede el encuentro con la obra. De hecho, nos *dis-trae* del lugar que nuestra mente ocupaba anteriormente, reclamando atención. Lo propio acontece en el caso de la fiesta, portadora de un tiempo propio que no es medible por las agujas del reloj: éstas marcan fracciones y porciones de tiempo descalificado, el tiempo impersonal que hay que emplear para algo, aquella es portadora, en cambio, de un tiempo cualitativo. Aquel que entre en el espíritu de la fiesta está haciendo su ingreso, asimismo, en el tiempo festivo: su duración, aunque pueda medirse exteriormente según el patrón cronológico, es de otra índole: la fiesta, si se nos permite la expresión, *dura lo que dura la fiesta*⁸²⁸. La medición cronológica del tiempo festivo es ciertamente posible, pero le es

⁸²⁶ J. Jiménez, «El entramado estético de la modernidad», nota de presentación, en M. Calinescu, ob. cit., p. 13.

⁸²⁷ H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit., p. 54.

⁸²⁸ Esta duración cualitativa de la fiesta, este tiempo festivo que se nos impone con su cualidad específica, o que nos absorbe si participamos en ella, ha sido captado de manera cabal por el novelista estadounidense Ernest Hemingway, en la novela *Fiesta*: “La fiesta había comenzado de verdad, e iba a durar así, día y noche, a lo largo de toda una semana. Se seguiría bebiendo, bailando, haciendo ruido. Ocurrían cosas esos días que sólo podían suceder durante la fiesta. Todo adquiriría un tinte de irrealidad y parecía que nada de lo que pasara en esos días pudiera tener consecuencias. Durante los Sanfermines, incluso en los momentos de relativa calma, se tenía la impresión de que había que gritar

indiferente a los participantes del espíritu festivo, que suspende la eficacia de todo intento de cálculo y medición.

Es más, si el tiempo de la fiesta es un tiempo cualitativo que se opone al cuantitativo que experimentamos en nuestras ocupaciones diarias (por cuantitativo, ha de entenderse también “vacío”, en tanto que puede llenarse de cualquier actividad), no debemos interpretar la fiesta como mera interrupción o descanso respecto al trabajo. La relación es, realmente, la contraria, a saber: las fiestas no encuentran un espacio en el calendario en tanto interrupciones, sino que “el orden del tiempo se origina en la repetición de las fiestas”⁸²⁹, su cualidad se impone con las características de la prioridad⁸³⁰. La fiesta retorna frente a las actividades que meramente se repiten idénticas a sí mismas, y marca en profundidad nuestra percepción del tiempo. Es en torno a las fiestas que se organiza el calendario y, frente a los días todos iguales, la fiesta es lo que dirige nuestras expectativas y nuestras memorias. El hombre, dice Caillois: “*vive* recordando una fiesta y esperando otra, porque la fiesta representa para él, para su memoria y para su deseo, el momento de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser”⁸³¹.

La fiesta se perfila, así, como un hito que permite organizar, en torno a ella y a sus distintas celebraciones, el tiempo social a partir de los espacios vacíos que se producen entre un momento festivo y otro. Esto es posible porque la fiesta ha de ser entendida como un exceso que se da reglas propias, que adquiere una fisonomía en la celebración, que, por más que se componga como todo

para manifestar cualquier comentario, si es que uno quería que le oyeran. Se tenía la misma sensación a la hora de realizar cualquier cosa. Era una fiesta que duraría siete días.” (E. Hemingway, *Fiesta*, Penguin Random House, Barcelona, 2003, p.184). La referencia a la duración de la fiesta (una semana, siete días...) no lleve a engaño: cuando la fiesta comienza de verdad, cuando de verdad se entra en consonancia con el espíritu de la fiesta, se suspende la cronología anodina de lo cotidiano, y ya la fiesta va a “durar así, día y noche”, a saber, en tanto fiesta; ya, nos hemos trasladado a un ámbito de la “irrealidad” en que las consecuencias que solemos ponderar, sopesar, anhelar o sufrir a resultas de las acciones de nuestra existencia pragmática quedan asimismo suspendidas.

⁸²⁹ H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit., p. 103.

⁸³⁰ Compárese este carácter prioritario del momento festivo frente al tiempo ordinario con las consideraciones de Baudrillard en torno a la relación entre ámbito de las necesidades y el del gasto suntuario, que ve el primero como determinación residual “de la urgencia fundamental de un excedente”. Cfr. *supra*, p. 337.

⁸³¹ R. Caillois, «La fiesta», en D. Hollier, ed., *El Colegio de Sociología (1937-1939)*, Taurus, Madrid, 1982, p. 306, citado en M. Delgado, «Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos», *Zainak*, 26, 2004, pp. 77-98 (la cita se encuentra en la p. 78). Manuel Delgado afirma en el mismo artículo que “La deshomogeneización del tiempo que la fiesta opera permite que la sociedad pueda estructurar la sucesión del tiempo de una forma que encontraría un símil en la música” (p. 79). En este sentido, la interrupción festiva sería esencial para darle ritmo a nuestra percepción del tiempo, tal y como las pausas de silencio entre una nota y otra son lo que realmente nos permiten escucharlas y reconocer, por tanto, una melodía que, de otro modo, sería un interminable rumor. Esta identificación entre fiesta y silencio está presente en Gadamer, que se refiere al solemne silencio de la fiesta sagrada. Sin embargo, la fiesta no es, con toda evidencia, sólo silencio, sino bullicio, cantos, danza, transgresión de la ordenada existencia cotidiana. Por tanto, al símil de Delgado podría dársele la vuelta sin que pierda eficacia, si asimilamos el momento de la fiesta al sonido, en contraste con la insignificancia sonora de los días comunes, iguales a sí mismos, en fin, monótonos. Tal vez esto sea posible porque lo esencial en la fiesta es precisamente la de introducir, en lo monótono, la variedad, lo discreto, lo que no es intercambiable indefinidamente por otras cantidades descalificadas de tiempo.

de distintos momentos, es algo como un organismo⁸³², en que todos los momentos obedecen a la cualidad de lo festivo y contribuyen a conformar esa unidad que es la fiesta.

Ese tiempo propio de la fiesta, análogamente a lo que ocurre con el arte, nos sugiere Gadamer, “detiene” el tiempo y “nos invita a demorarnos”⁸³³. El arte nos atrae, nos invita a demorarnos ante ello, a entrar en sintonía con su propio ritmo, en un proceso de descubrimiento, de diálogo con la obra que da lugar a la serie jamás conclusa de las interpretaciones: es precisamente esta demora, este tiempo que dura atendiendo a su propia estructura, que es la de la obra y, al mismo tiempo, la que se establece gracias al contacto entre el observador y la primera, lo que hace que percibamos “la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad”⁸³⁴. Así, la fiesta, que se convierte en una invitación a penetrar en su estructura y ritmos íntimos, no depara la experiencia de un tiempo de plenitud ora concentrada y solemne, ora gozosa, pero siempre distinta cualitativamente de la experiencia ordinaria.

No se le escapará, a quien lea, el asombroso parecido con la descripción que dio Ortega de lo que nos acontece con las ocupaciones “felicitarias”, de las que decía, significativamente, que nos brindan “un regusto... de eternidad”, a saber: son las que nos *distraen* de nuestro tráfigo cotidiano, pero, lejos de ejercer únicamente dicha fuerza de disuasión, también poseen una fuerza de atracción. No huelga reportar nuevamente sus palabras: “es preciso que, además, otra figura de existencia, otra ocupación, posea el don de agarrarnos, de acaparar nuestro interés. La diversión tiene dos polos: aquello *de* que nos divertimos o apartamos, y aquello *con* que nos divertimos y absorbemos”⁸³⁵.

Este género de actividades que nos atraen con un sentido de plenitud nos ocupan sin que nos sintamos desalojados de nuestro propio centro. Son las actividades que realizamos por mor de su realización, no por la obligación de conseguir un fin exterior; son, en resumidas cuentas, aquellas actividades en que se actualiza el insobornable instinto lúdico del hombre. Al sumergirnos en ellas, accedemos a una dimensión distinta a la cotidiana, pero se trata de una simple evasión, ni fuga de la realidad, sino, más bien, de instalarse en otra realidad o abrirse a su percepción, en las raras ocasiones en que esto se nos da. Es por ello que Gadamer dice que nos proporcionan un

⁸³² Este carácter del tiempo remite a un subconcepto del mismo que es reconocible como el “eónico”. En la magia, en la religión, en el mito (y en la fiesta, por su parentesco eminente con estos ámbitos), como subraya Castro, “Las unidades de tiempo no son unidades de medida, sino las unidades de un ritmo en que la alternancia de las diversidades conduce periódicamente a lo semejante. Son unidades a las cuales la presencia de unas u otras cualidades relativas las vuelve homogéneas o heterogéneas entre sí y las hace susceptibles de prescripciones positivas o tabúes temporales, es decir, las cualifica” (S. J. Castro, *La trama del tiempo. Una exposición filosófica*, Editorial San Esteban, Salamanca, 2002, p. 56).

⁸³³ H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit., p. 105.

⁸³⁴ *Ibíd.*, p. 111.

⁸³⁵ J. Ortega y Gasset, «Prólogo a *Veinte años de caza mayor...*» cit., p. 484.

“aumento del ser”: nuestra propia experiencia se dilata más allá de los horizontes que la caracterizan en la praxis diaria, se enriquece con la experiencia de una temporalidad nueva que, además, en el caso del arte, se suma a la posibilidad de fundir distintos horizontes temporales, los de la obra que se nos muestra y los de la actualidad desde la que entramos en contacto con ella, dando lugar, de alguna manera, a un pasado que se actualiza, se vivifica y ensancha el presente, por un lado y, por otro, a un “hoy” que se hace más profundo gracias al reconocimiento, en lo que nos habla desde distintas épocas, de una voz que aún es capaz de comunicar⁸³⁶.

El juego, símbolo de libertad y despreocupación, no es, sin embargo, en absoluto arbitrario. El juego es, por el contrario, un asunto de la mayor seriedad. Baste con reparar en cuánta seriedad ponen los niños en sus juegos o en cuánto es esencial, para el juego, el respeto de sus propias reglas, cuya transgresión es tan grave que «el jugador que infringe las reglas de juego o se sustrae a ellas es un “auguafiestas” (*Spielverderber*: ‘estropeajuegos’)⁸³⁷. Aunque el juego nos aparta de la dimensión utilitaria, no está exento de fines: en tanto movimiento, excedencia que se autorregula, como afirma Gadamer, “la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, su(s) propios movimientos *como si tuviesen fines*”⁸³⁸. Ahora bien, este *como si* de la finalidad del juego podría dar lugar a una interpretación errónea, a saber: que estos fines no son auténticos fines, es decir, que son fines “fingidos” o “ficticios” en el sentido de que no ejercen su función de finalidad en ningún sentido. Correctamente, en cambio, deberíamos interpretar este *como si* como un recurso expresivo de Gadamer para separarlos de los fines “utilitarios” que conforman nuestra actitud pragmática en la vida cotidiana. En este sentido, desde luego hay, en el juego, una ficción que es, en el fondo, la misma que encontramos en la máscara y en el teatro. El juego nos introduce en un mundo que suspende la eficacia de nuestra actitud pragmática y los fines que son propios de esta última, pero en ningún caso está exento de una finalidad que ha de ser enfocada como una finalidad interna: el logro, la realización del juego. Eugene Fink intenta aclarar este punto de la siguiente manera, ganando, a nuestro parecer, en claridad.

⁸³⁶ Como señala Castro, “La realidad de la obra de arte y de su fuerza declarativa no se limita al horizonte histórico original en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Parece formar parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su propio origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que de modo alguno coincide con lo que la obra propiamente se había figurado” (S. J. Castro, «La temporalidad de la obra de arte», en *Anuario Filosófico*, xxxvi/3, 2003 (pp. 587-599), p. 592). La obra “vive” en las interpretaciones a las que da lugar, que son siempre interpretaciones de su propia “identidad” pero que, precisamente por las variaciones que aportan, hacen que esta identidad permanezca pese a no poderse fijar de una vez por todas, como no la pudo fijar ni siquiera su autor.

⁸³⁷ J. Huizinga, ob. cit., p. 25.

⁸³⁸ H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit., pp. 67-68 (*cursiva nuestra*). En esta formulación resuena la kantiana “finalidad sin fin” [Se ha modificado el número del posesivo que, por error tipográfico, en el lugar citado, aparece en singular].

Fink considera que nuestras existencias giran en torno a la necesidad de alcanzar ese fin último y bien supremo que es la felicidad. A este objetivo se dirigen, sin jamás alcanzar la meta deseada, todos nuestros afanes y a su imperativo están supeditados todos los “fines cotidianos” y los “fines especiales de las profesiones” que otra cosa no son, por tanto, que fines que se ansía alcanzar en tanto medios para un fin ulterior. Esta es la condena especial de la dimensión pragmática: se nos va la vida (nuestro presente, literalmente) en la persecución de fines en los que concentramos nuestras esperanzas, siempre atormentadas, de que esos fines permitan acceder a un fin ulterior. El hombre está continuamente proyectado hacia logros futuros cuyo resultado es sumamente incierto y expuesto al fracaso, continuamente se agota en la persecución de algún fin, su existencia está marcada por un “proyectivo estilo” que contiene todos los rasgos de una inquietud permanente, de la precipitación y de la incertidumbre, aunque el fin último de todos estos esfuerzos sea la felicidad, la *eudemonía*.

Ahora bien –aclara Fink–, en este estilo no se inserta el juego como cualquier otra acción. Por el contrario, se destaca de manera notable de todos los rasgos vitales futuristas. Tampoco se puede incorporar sin más en la compleja arquitectura de los fines, *no sucede por mor al “último fin”*, no se inquieta ni perturba, como nuestras restantes acciones por la profunda inseguridad de nuestra interpretación de la felicidad⁸³⁹.

Al buscar la eudemonía en el trabajo, el poder, en el amor, no sólo nos acecha continuamente la inquietud de ver nuestros esfuerzos expuestos al fracaso, sino que nos vemos en todo momento arrancados de nuestro presente en la carrera dirigida a la consecución de estos fines. Por si esto no fuera suficiente, a la inquietud de la posible frustración, se suma «la inquietud de la “interpretación” de la verdadera felicidad»⁸⁴⁰.

Ahí está la peculiaridad del juego, su función balsámica para nuestras existencias y su dimensión tranquilizadora: el juego nos mantiene anclados a nuestro presente y nos pone a salvo de esa corriente impetuosa de la persecución de fines ubicados en el futuro que siempre se nos escapan y en que nosotros que los perseguimos casi nos sentimos perseguidos y acechados, literalmente arrastrados por el caudal de tareas, logros, objetivos que anhelamos pero que en realidad no conseguimos jamás dominar; por eso el juego se convierte en un “oasis de felicidad”: el fin del juego no busca ninguna trascendencia, es un fin interno, nos mantiene en un presente de beatitud. Parafraseando a Gadamer, es la contrapartida, adecuada a nuestra finitud (y a nuestro desconocimiento sobre qué es la auténtica eudemonía), de la felicidad. La temporalidad propia del

⁸³⁹ E. Fink, *Oasis de la felicidad. Pensamientos para una ontología del juego*, Cuaderno 23, Centro de Estudios Filosóficos Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966 p. 14.

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, p. 13.

juego no trasciende el presente proyectivamente, sino que encuentra en él su morada: “La pura autosuficiencia, el sentido rotundo y cerrado en sí de la acción lúdica, dejan aparecer en el juego la posibilidad de una estancia humana en el tiempo en la que éste no tiene el carácter arrebatador y acosador que exhibe en el ámbito práctico, sino que proporciona más bien una permanencia, en cierto modo una imagen de la eternidad”⁸⁴¹.

Ahora bien, cuando jugamos, se produce una extraña relación entre realidad e imaginación. Se suspenden, como vimos, el decurso angustioso del tiempo práctico y a la vez los efectos de nuestras acciones cotidianas. Sin embargo, el jugador que juega está en la realidad y en la irrealidad a la vez⁸⁴². Se encuentra dentro del mundo y, al mismo tiempo, está desempeñando el papel que asume libremente en el juego⁸⁴³. Por eso puede decirse que el juego, a la vez que crea representaciones sensibles que aumentan nuestra realidad, expande nuestra experiencia creando en la dimensión de las apariencias. Nos encontramos aquí ante una caracterización del tiempo que podríamos definir “fenomenológico”⁸⁴⁴, es el tiempo vivido subjetivamente y relacionado con un concepto del vivir bien y de la felicidad: como vimos en las anteriores descripciones de las experiencias temporales que nos depara el juego, “quien se siente feliz, y mientras se siente así, no nota el paso del tiempo, no es consciente de su duración, aunque esté teóricamente seguro de ella”⁸⁴⁵.

Como se notará, a lo largo de este capítulo estamos tratando el tema del juego y el de la fiesta como fenómenos afines. De hecho, Gadamer, en *La actualidad de lo bello*, trata el juego especialmente por lo que tiene de actividad libre que da principio a la comunicación con los demás (los observadores del juego son co-participantes), mientras que al hablar de la fiesta cuando el filósofo alemán introduce más claramente el tema de la temporalidad propia (del arte y de la fiesta) y de la dimensión comunitaria de lo festivo (una vez más, compartida por el arte). Sin embargo, no hay, en el plan lógico, una división neta entre juego y fiesta: ambas comparten los rasgos de la autonomía, de la organicidad, y el de ser portadoras de un tiempo propio. Se podrá objetar que el tiempo de la fiesta debe interpretarse como un tiempo establecido por la tradición –religiosa,

⁸⁴¹ *Ibíd.*, pp. 14-15.

⁸⁴² Si mantenemos que el paralelo entre el juego y el arte se manifiesta también en el hecho de compartir este acceso a la irrealidad, es decir el ingreso en los dominios de la ilusión y de la fantasía, entonces cabrá decir que la diferencia entre el juego y el arte es que en el primer caso esa irrealidad es “imaginada”, mientras que en el segundo es creada, plasmada en un artefacto (ya sea un texto, una escultura, una partitura etc.). El papel del observador de la obra de arte es, siguiendo esta línea, una aceptación del juego ficcional del arte, un jugar con ella. Hay, como se suele decir, una suspensión de la incredulidad: algo de esto nos dice el étimo latino *illusio*. Es una aceptación del juego, en el fondo.

⁸⁴³ “Jugar –afirma Fink– es un verdadero comportamiento real que, de cierto modo, encierra en sí un “reflejo”: el comportamiento en el mundo lúdico de acuerdo con los papeles” (E. Fink, *ob. cit.*, p. 27).

⁸⁴⁴ Para los distintos subconceptos del tiempo (*eónico*, fenomenológico, histórico, sociológico, narrativo...) con especial relación al arte, remitimos a S. J. Castro «La trama temporal del arte», *cit.*, y, para un análisis más sistemático, al volumen, del mismo autor, *La trama del tiempo*, *cit.*

⁸⁴⁵ S. J. Castro, *La trama del tiempo*, *cit.*, p. 166.

sagrada: tiempo *eónico*, al fin–, mientras que el juego nos “rapta” en un tiempo que es vivido cada vez por sus participantes y puede tener duraciones distintas ante la conciencia de cada uno. Sin embargo, incluso en el tiempo cualitativo de alguna manera “prefijado” de la fiesta, para quien se sumerge en él hay una vivencia del tiempo que puede ser catalogada bajo el rótulo del tiempo fenomenológico.

La vinculación entre juego y fiesta es explícita en Huizinga, quien afirma que el juego, como la función sagrada, quedan separados del flujo cotidiano de las actividades por su propia temporalidad y también desde el punto de vista espacial:

El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego; es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas. Son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para una acción que se consuma en sí misma⁸⁴⁶.

Henos aquí en el punto donde confluyen las instancias de lo lúdico, lo festivo y lo estético. Hay en los casos citados un elemento de elaboración, de representación que nos introduce en un tiempo que se sustrae al fluir anónimo de los instantes vacíos. Esta dimensión “propia” del tiempo, esa cualidad de “tiempo lleno” es la forma asequible, para nuestra finitud continuamente acechada por la idea de la muerte y el sinsentido, de la felicidad. De ahí su atractivo insoslayable. Sin embargo, el paso de la disposición pragmática a la lúdica (o a la estética), no es un tránsito de un mundo a otro completamente separados, sino que es el efecto de una atención determinada que aplicamos a ciertas ocupaciones suspendiendo, momentáneamente, las demás instancias pragmáticas. Como vimos en la propuesta de Martin Seel, en el juego de las apariencias, si nuestra atención consigue suspender la actitud determinante, conseguimos entonces experimentar un presente pasajero que de otro modo ni siquiera percibiríamos. Para facilitar esta operación, como nos enseña Huizinga, es necesario, en ocasiones, representar espacialmente lo que debe ser el objeto de una específica atención requerida. Esta representación espacial debe ser entendida, sin embargo, tanto en la ceremonia como en las demás manifestaciones estéticas, como un elemento de la elaboración de las formas y de las apariencias que ha de señalar lo que es preciso mirar frente a lo que ha de ser temporalmente desatendido. Ésta es, en el fondo, la función del marco en el cuadro, del museo o, en general, de la elaboración placentera o llamativa de las apariencias. Estas delimitaciones, esos márgenes que distinguen lo valioso de lo cotidiano son, de alguna manera, la exteriorización física de la inmaterial promesa de un tiempo reconciliado, el señuelo que pretende

⁸⁴⁶ J. Huizinga, ob. cit., p. 23.

representar el umbral más allá del cual esperamos satisfacer esa “promesa de felicidad” que lo estético no se cansa de pronunciar.

5.6. Fundamentos evolutivos de las aptitudes estéticas. La aportación de la estética darwinista

El instinto lúdico del que acabamos de hablar en el capítulo anterior nos ha venido al encuentro como un ámbito al que todos los seres humanos, sin diferencias de cultura, acuden y por el que son indefectiblemente atraídos. Es cierto que las distintas épocas y culturas han tenido juegos distintos, pero nos parece que, de la argumentación que hemos venido desarrollando, ha emergido que el juego no es un producto cultural (lo son los juegos con los que los hombres se entretienen, distintos por épocas, cultura, moda, pero no “el juego”, el “jugar”) sino, más bien, el resorte inicial de toda cultura. Eugene Fink llega incluso a sugerir que deberían investigarse las más serias entre las actividades del hombre adulto (roles sociales, sistemas productivos, política, etc.) como grandes aparatos lúdicos⁸⁴⁷.

Ahora bien, ¿tiene este instinto lúdico otra motivación que explique su atractivo, que no sea el hecho de representar un “oasis de felicidad”, un tiempo no sometido a desgaste, frente a la vacuidad, a la incertidumbre, al carácter tedioso de nuestras ocupaciones diarias? Es indudable que el hombre ha tenido siempre que proveer a sus necesidades adaptando medios a fines y, por tanto, asimismo, empleando el tiempo “para algo” y no solo por mor de la realización de actividades centradas en sí mismas, y por tanto siempre ha habido una oposición entre un tiempo cualitativo y un tiempo para algo, pero es cierto también que la percepción social del tiempo ha variado enormemente desde el punto de vista histórico. Probablemente, la angustiosa sensación de que el tiempo se nos escapa y el sentimiento contrario del aburrimiento son percibidos por el hombre moderno de una manera que no tiene comparación con épocas anteriores, en las que el tiempo, por ejemplo, tenía un más marcado carácter cíclico (imagen del ciclo estacional y de la “división sagrada entre los trabajos y los días”)⁸⁴⁸. Sin embargo, el gran progreso técnico de la modernidad, al liberar progresivamente al hombre de la escasez, y por tanto del imperativo de invertir gran parte de sus energías y tiempo en la lucha por satisfacer sus necesidades, debería llevar como consecuencia que el instinto del juego, así como el saber celebrar adecuadamente alguna circunstancia, se potenciasen paralelamente. Todo apunta, sin embargo, a que ha ocurrido lo

⁸⁴⁷ Cfr. E. Fink, ob. cit., p. 11.

⁸⁴⁸ Sobre este aspecto, entre otras obras, véase J. L. Pardo, *Estudios del malestar...*, cit., p. 199.

contrario y que, si el elemento lúdico mantiene una amplia presencia en nuestro mundo contemporáneo, lo hace de una manera distinta al pasado y eminentemente paradójica.

Si, al aludir al juego, lo asimilamos, por su sustancial autonomía, con la relación estética (podría tal vez enfocarse como relación estética fundamental), debemos asimismo reconocer, con Schaeffer, que la referencia a la transculturalidad o a la antropología no da respuestas lo suficientemente radicales: “de hecho –nos recuerda el filósofo francés– la existencia de un mismo comportamiento en diferentes culturas no basta para mostrarnos cuál es el alcance de esa presencia transcultural ni, sobre todo, *a qué se debe*”⁸⁴⁹.

Schaeffer afirma que “las actividades lúdicas son las formas evolutivamente originarias de activación endógena –independiente por tanto de toda obligación pragmática exterior y toda finalidad utilitaria directa– de los procesos de exploración cognitiva y motriz”⁸⁵⁰, de ahí el estrecho parentesco entre la dimensión del juego y la estética, esta última caracterizada por el hecho de que, en su caso, la actividad endógena se activaría sólo a partir de la exploración cognitiva, cargada afectivamente de los tonos del placer que es capaz de provocar.⁸⁵¹ Este carácter endógeno y autorreferencial de los procesos cognitivos parecería estar en contraste con lo que la biología y la psicología sostienen acerca del origen de las conductas cognitivas humanas, que estarían vinculadas a la solución de necesidades prácticas apremiantes, es decir a la “utilidad”. Sin embargo, esta racionalización del principio de la atención cognitiva, que se activaría sólo en ocasión de alguna instancia externa (procurarse comida, huir ante el peligro, defenderse) debería llevar como consecuencia una suerte de suspensión o reducción a un nivel mínimo de la actividad cognitiva en ausencia de estímulos exteriores. No es el caso del hombre, cuya vida consciente es un perpetuo “atender y rumiar”⁸⁵², ni de la mayoría de los demás animales superiores, según grados distintos. Este juego de nuestras actividades cognitivas, que se activan según formas endógenas y autotélicas es, en realidad, según Schaeffer, un resultado de la evolución. Los seres vivos más primitivos y menos complejos funcionan según un esquema de información-respuesta muy directo y casi inmediato, que se realiza sin distancia y, por lo general, por contacto: “cada señal relevante que reciben se traduce directamente en una reacción motriz (según el tipo de señal recibida avanzan, retroceden, ingieren, etc.)”⁸⁵³; en este tipo de formas vivientes, por tanto, no hay acceso a informaciones “desinteresadas” en el sentido de que dichas informaciones se consideran valiosas de por sí, sino que siempre están ligadas a una reacción de carácter motriz. En los organismos más

⁸⁴⁹ J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, cit., p. 61 (*cursiva nuestra*).

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁵¹ La productividad del artista, según Schaeffer, es de cariz distinto, resultando siempre de una activación endógena, que se refiere, sin embargo, a procesos productivos. Cfr. *ibidem*, p. 38.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 39.

⁸⁵³ *Idem*.

evolucionados, en cambio, las informaciones pueden recabarse a distancia y se deshacen, por tanto, los automatismos del esquema información-reacción motriz que acabamos de ver. El hombre, por ejemplo, al disponer de los sentidos del olor, de la vista y del oído, puede recibir informaciones a grandes distancias, lo que le permite obtener un gran poder de anticipación temporal: puede elaborar los estímulos informativos con antelación respecto a toda necesidad de respuesta motriz. Esta capacidad de relacionarse con el entorno desde la distancia, junto con el desarrollo de una memoria a largo plazo, hace que cada información dé lugar, más que a una respuesta motriz, a una respuesta orientadora de su atención; se pone, de alguna manera, en un estado de alerta cognitiva. Sería precisamente este estado de alerta, esta “respuesta orientadora” activada cada vez con mayor frecuencia a lo largo de la evolución, lo que ha propiciado el ulterior desarrollo de “lo que llamamos curiosidad desinteresada, es decir, la existencia de un interés cognitivo no ligado a una utilidad pragmática directa”⁸⁵⁴. Según autores como Daniel Dennet, en quien Schaeffer se apoya para su argumentación, la creciente frecuencia de las repeticiones de estas respuestas orientadoras se debería a la necesidad de mantener actualizadas las facultades de anticipación; de ahí, las respuestas orientadoras se convertirían en un “hábito” ya no vinculado a la existencia de estímulos externos sino más bien producido por vía endógena⁸⁵⁵. Así nacería el comportamiento estético, que puede conceptualizarse como “la activación de esa curiosidad endógena, cuya especificidad reside en el hecho de que la satisfacción provocada por la actividad atencional en sí misma es lo que sirve de regulador”⁸⁵⁶. Ahora, esta actividad atencional, esta curiosidad endógena es aún algo muy general, incluso en los casos en que no se produzca a instancias de una necesidad pragmática: la atención estética se perfila así como una especificación de la misma en tanto que la curiosidad cognitiva genérica está más bien dirigida a un resultado del que puede recabar incluso satisfacción o insatisfacción afectiva (por ejemplo, cuando somos exitosos en reconocer algo como algo o cuando, en cambio, descubrimos que nuestro inicial reconocimiento era un malentendido); la atención cognitiva de carácter estético, en cambio, recaba su satisfacción o insatisfacción a lo largo del proceso mismo en que se despliega y no únicamente de su culminación. Si se nos permite otro paralelo con el juego, el ejemplo de la primera actitud sería la de un juego que se emprende con

⁸⁵⁴ *Ibíd.*, p. 41.

⁸⁵⁵ Cfr. D. Dennet, *La conscience expliquée*, 1991, Éditions Odile Jakob, 1993, cap. 7. [Hay versión española: *La conciencia explicada*, Paidós, Barcelona, 1995], citado en J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, cit., p. 41. De hecho, como es sabido, el juego que los etólogos observan en los animales, especialmente en sus cachorros, tiene precisamente esta función general de ensayo y de adiestramiento, mediante actividades endógenas, para la obtención de habilidades necesarias. También en estos casos, se nota la capacidad de simulación de los cachorros, es decir, que los efectos de sus acciones quedan suspendidos: las luchas, persecuciones, agresiones, responden a un código de simulación. La utilidad de tales acciones es, por tanto, indirecta y, puesto que suponen un importante gasto de energía, es posible que estén asociados a su realización el placer y el disfrute.

⁸⁵⁶ J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, cit., p. 41. En más reciente *La experiencia estética*, Schaeffer se refiere a la peculiar atención que es propia de la relación estética subrayando que dicha “actividad cognitiva no apunta a la fijación de creencias (ni a la construcción de una instrucción práctica, etc.)”, sino que puede definirse como “una atención sin tarea asignada [...] su meta consiste en su propia reconducción” (J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, cit., p. 70).

miras a la satisfacción que nos producirá salir ganadores mientras que, en el segundo caso, aunque anhelemos el satisfactorio desenlace del juego, recabamos placer en el propio proceso del juego. Dicho de otra forma, en el primer caso, la apreciación inicia allí donde se termina el juego, tras su éxito favorable; en el segundo, dura lo que dura el juego, y termina con él. Estas diferencias no son insalvables, aunque tengan que mantenerse, para Schaeffer, para reconocer la diversidad de actitudes, que podríamos definir, por mor de síntesis, como la pragmática y la estética. También cuando nos encontramos inmersos en acciones guiadas por un fin pragmático, o puramente cognitivo, podemos de repente deslizarnos hacia una actitud estética:

En general, cuando un especialista estudia un cuadro con el fin de determinar su autoría, no lleva a cabo una actividad estética, pero ciertamente durante su examen sucede en más de una ocasión que se descubre, sin querer, preso de una actividad apreciativa, y por tanto estética. Incluso el colegial al que se le hace ingurgitar a los grandes clásicos literarios logra a veces olvidarse del contexto escolar para sentir placer o disgusto por los textos «en sí mismos»⁸⁵⁷.

Estos tránsitos espontáneos de una actitud pragmática o cognoscitiva a otra estética se explican, por Schaeffer, por razones variadas, entre las que destacan las de orden cultural, pero también las de orden genético. Como hemos visto, Schaeffer funda el origen de la atención estética en un proceso evolutivo propio del paso de los organismos vivos más simples a los más complejos. Desde ese origen remoto, la atención estética ha ido ganando en autonomía y se ha relacionado, de manera variada, con una serie de preferencias que constituyen la herencia de nuestra evolución como especie. Así, se puede explicar el hecho de que las flores sean generalmente apreciadas en distintas culturas que han evolucionado por separado como un legado genético (algo que, en lo referente a este aspecto peculiar, sin embargo, ha dado lugar a disputas entre los estudiosos) o el más universalmente aceptado esquema de preferencias vinculados con la visión de ciertos rostros humanos, en que se muestra cómo, sobre preferencias básicas de origen evolutivo reconocibles a nivel transcultural han florecido específicas elaboraciones culturales por lo que algunos grupos humanos muestran preferencias más acentuadas por determinadas partes del rostro respecto a otros que privilegian aspectos distintos⁸⁵⁸.

⁸⁵⁷ J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, cit., p. 43.

⁸⁵⁸ Estos ejemplos demuestran que la programación genética de base evolutiva no es incompatible con la elaboración cultural. Si bien ciertas preferencias pueden hundir sus raíces en esquemas que han cuajado a lo largo de nuestra evolución, el horizonte evolutivo ha de ser tenido precisamente por lo que es, un horizonte a partir del cual explicar fenómenos que brotan de él y no pueden explicarse satisfactoriamente si nos conformamos únicamente con los esquemas exhibidos por el mismo. El ejemplo de las preferencias relativas a los rostros ilustra bien este hecho. Si la atracción que nos lega la evolución se debe a los criterios de elección de la pareja sexual, las reacciones de placer o disgusto que asociamos a estos rostros no se limitan únicamente a la atracción sexual, ya que se aplican a rostros claramente sometidos a tabúes desde el punto de vista sexual. Cfr. *ibídem*, pp. 43-44.

Ahora bien, si la aptitud psicológica en que se fundan nuestras actividades estéticas tiene su origen en un dato genético común a nuestra especie, o sea, que descansa en “el hecho de que el cerebro humano es capaz de proceder a una activación neuronal de la atención cognitiva regulada por su índice de satisfacción interno”⁸⁵⁹, cabe subrayar que la variedad de las formas culturales de atención estética no está determinada únicamente por esta condición común, la cual es, por tanto, necesaria, pero no suficiente. Las configuraciones culturales son el producto de la interrelación entre el hombre y la presión ejercida sobre él por su entorno, tanto físico como social. Así, rasgos y patrones comunes o asimilables que se puedan detectar en poblaciones distintas y sin contacto entre sí pueden derivarse de condiciones de influencia del entorno similares y de parecidas presiones que éste ha ejercido sobre dichos grupos humanos⁸⁶⁰.

Uno de los principales autores que han investigado las relaciones entre la estética y las preferencias fijadas en nuestro pasado evolutivo ha sido Denis Dutton. El punto de partida de Dutton es precisamente el de dar razón del hecho comprobable de que todas las culturas humanas muestran conductas que, dentro de un ámbito de variabilidad bastante amplio, podrían calificarse de artísticas, lo que indica que se derivan de un bagaje común, de una “psicología humana universal”⁸⁶¹: el símil de referencia para explicar este hecho es, para Dutton (al igual que para Schaeffer), el lenguaje⁸⁶². Las diferencias que los miles de lenguas distintas existentes en el globo exhiben, a nivel gramatical, sintáctico, léxico, fonético etc., no impiden la comparabilidad y la inteligibilidad de estos códigos: “ello es posible –argumenta Dutton– porque las culturas comparten una estructura lingüística y porque las lenguas están vinculadas a unos intereses, deseos, necesidades y capacidades universales prelingüísticos”⁸⁶³. Así, la gramática universal es una característica innata, como sabemos gracias a Chomsky, y correspondería a nuestro común patrimonio genético (Schaeffer la pone bajo el rótulo de *homología filogenética*⁸⁶⁴); el hecho de que, *grosso modo*, podamos encontrar en todos los grupos humanos un repertorio parecido de actos de habla apunta a que esos grupos han tenido que responder a parecidas presiones por el entorno:

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁶⁰ Un rasgo general, según Schaeffer, es que el desarrollo de comportamientos estéticos se ve favorecido por condiciones ambientales de bajo nivel de estrés biológico y social, “gracias a una vida en común regulada que reserva zonas de quietud y de ocio para sus miembros, o al menos parte de sus miembros”, así la fuerte polarización social favorece el despuntar de una clase privilegiada a la que le corresponde un alto nivel de refinamiento y de elaboración de los comportamientos estéticos, quedando reservadas las tareas de reproducción económicas a las clases subalternas, cuyo nivel de sofisticación estética suele ser más bien pobre. De las transformaciones profundas que se han producido en la economía y en la sociedad occidental (y hoy, tendencialmente, a nivel global), que han redundado en un mayor equilibrio social y un reparto algo menos desequilibrado que en el pasado de los recursos, derivaría, asimismo, la proliferación de comportamientos estéticos entre más amplios estratos de la población que va de mano de la difusión de la cultura de masas. Cfr. *ibidem*, pp. 66-67 (la cita es extraída de la p. 66).

⁸⁶¹ D. Dutton, *ob. cit.*, p. 50.

⁸⁶² Cfr. *ibidem*, pp. 50-52. También, J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, *cit.*, pp. 64-66.

⁸⁶³ D. Dutton, *ob. cit.*, p. 50.

⁸⁶⁴ Cfr. J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, *cit.*, p.64

dar órdenes, expresar el común repertorio de las emociones humanas, transmitir información y referirse a hechos, etc. (esto ilustra, siempre para Schaeffer, que estamos ante *analogías evolutivas*⁸⁶⁵), y, finalmente, la variabilidad de nuestros vocabularios, la comparabilidad entre lenguas del mismo origen, la transmisión de la lengua materna, responden a una forma de transmisión “por contacto”, generada al nivel de la cultura (Schaeffer: *homologías de tradición*⁸⁶⁶), en lo que entran usos históricamente cambiantes, modelos establecidos como cánones, variaciones diastráticas, variaciones de carácter sub-grupal (por ejemplo: jergas generacionales, profesionales etc.), diatópicas etc., y estilos personales de expresión. Por ello, sostiene Dutton, arte y lenguaje exhiben un parecido que hay que tener en cuenta con miras al análisis de los fenómenos estéticos y artísticos, si queremos evitar reduccionismos (biológicos o culturales) que empañen la comprensión del fenómeno:

ambos muestran un intercambio entre las estructuras profundas innatas y los mecanismos de la vida emocional, por un lado, y un vasto océano de material cultural condicionado por la historia, por otro: los estilos, los vocabularios, y las idiosincrasias que otorgan al uso del lenguaje y el arte su sentido individual cultural y personal. Ninguna filosofía del arte puede prosperar si ignora las fuentes naturales del arte o su carácter cultural⁸⁶⁷.

Esta necesidad de compaginar, en el análisis, la referencia a rasgos, preferencias, capacidades fijadas en nuestro pasado ancestral con las elaboraciones culturales e históricas supervinientes proporciona la dimensión correcta en que pretende moverse la estética darwiniana, rechazando los excesos opuestos de querer explicarlo todo como adaptaciones evolutivas o, por el contrario, reunir el amplio espectro de comportamientos, predilecciones y gustos que conforman nuestra cultura estética (entendida en un sentido tan amplio como para comprender, por ejemplo, las preferencias gastronómicas) bajo la categoría de meros subproductos o derivados de adaptaciones. Para Dutton, el objetivo de establecer si determinados fenómenos son adaptaciones o derivados es secundario para la estética darwinista, ya que ésta debería tener como misión (si es que quiere desempeñar una función útil), más que establecer catalogaciones, explicar en qué medida fenómenos como el arte “están relacionados con intereses, preferencias y capacidades del Pleistoceno”⁸⁶⁸.

Siguiendo esta línea, Dutton se ocupa de demostrar a qué orígenes evolutivos se deben ciertos aspectos de la atracción que sentimos por el arte. Una de las características principales que

⁸⁶⁵ Cfr. *ibídem*, p. 65.

⁸⁶⁶ Cfr. *idem*.

⁸⁶⁷ D. Dutton, *ob. cit.*, pp. 51-52.

⁸⁶⁸ *Ibídem*, p. 140.

Dutton enlaza con las preferencias arcaicas es el hecho de que el arte nos traslada al campo de la imaginación. Trátese del objeto de arte de que se trate, la experiencia estética que podamos hacer de él ocurre en una suerte de “teatro de la mente”⁸⁶⁹, una metáfora que emplea para ilustrar lo que otros llaman la suspensión de la incredulidad⁸⁷⁰ o bien el hecho de que, en la dimensión imaginativa, por muchas dosis de realidad –elaborada y transformada creativamente– que entren en ella, se suspenden los efectos propios que las acciones tienen en el mundo real. Esta fascinación que experimentamos ante los mundos imaginados y ante las creaciones de ficción hunde sus raíces en las necesidades de hacer pronósticos que tuvieran beneficiosos efectos para en grupo por parte de los hombres del Pleistoceno, una función que aún hoy encontramos en las dosis de imaginación que empleamos en los más comunes acontecimientos cotidianos: programar una excursión, aventurar hipótesis sobre dónde podamos haber dejado cierto objeto etc. Además, la imaginación es el ingrediente principal del juego: allí la simulación de las acciones que en él intervienen según normas, si bien, por un lado, nos apartan de la realidad, por otro también producen una realidad que es la realidad propia del juego (su realidad interna) que observa, dentro de este espacio de ilusión, las correctas normas lógicas, físicas y las inferencias mentales que son propias de la realidad “exterior”. Se trata, por tanto, de una coherencia interna que no debe confundirse con el realismo. Los niños que juegan nos lo enseñan, exigen en sus ficciones la mayor coherencia, pero saben distinguir muy bien lo ficticio de la realidad.

La imaginación estaba, por tanto, vinculada con el pensamiento estratégico que otorgó ventajas adaptativas a los grupos que mejor consiguieron elaborarlo⁸⁷¹. En este ámbito, los cuentos alrededor de la hoguera, los mitos transmitidos oralmente y todo tipo de ficción pueden haber representado la ventaja adaptativa de prepararnos para la vida y sus sorpresas, de vehicular enseñanzas e informaciones, propiciando el desarrollo de habilidades sociales como explorar puntos de vista, e inculcándonos “capacidades interpersonales potencialmente adaptativas”⁸⁷².

Lo esencial, en ello, es que esta necesidad de transmitir información adquiere la forma de las ficciones imaginativas, en lugar de limitarse a la mera transmisión de información factual, por una serie de razones. Entre ellas, el hecho de que la fantasía y la imaginación amplían significativamente el espectro de la información que podría transmitirse si nos ciñéramos únicamente a hechos realmente acontecidos, y de que nos permite prever acontecimientos posibles. De alguna manera, se reproduce el esquema según el cual Aristóteles afirmó que “la poesía es más

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁸⁷⁰ La formulación originaria de este concepto es, como es sabido, de Coleridge.

⁸⁷¹ Cfr. D. Dutton, *ob. cit.*, pp. 152-153.

⁸⁷² *Ibidem*, pp. 158.

universal que la historia”⁸⁷³. Desde el punto de vista que hemos abordado con Schaeffer, esta elaboración ficcional sería el producto de un hábito de distanciarse de la llamada respuesta orientadora a favor de una actividad cognitiva endógena y, asimismo, de la transmisión de informaciones factuales, hacia la creación de historias potenciales que no derivan de la experiencia, sino de la imaginación, representando una forma de “creación” endógena cuya transmisión depara placer a los asistentes. Los cuentos estructurados, elaborados con creciente empleo de medios retóricos y mnemotécnicos, son aparentemente un consistente derroche de energía, injustificado (excesivo) si la misión es únicamente la transmisión de una escueta información factual, y, sin embargo, todos sabemos que esta elaboración aparentemente contra-utilitaria es el motivo por el que prestamos atención, memorizamos con deleite, e incluso tenemos interés en reproducir un cuento que nos haya llamado especialmente la atención, que nos haya parecido ingenioso o bonito. Esta vinculación de la emoción con la información no debe, por tanto, entenderse como una añadidura posterior a la primaria utilidad adaptativa de la transmisión de informaciones. Al igual que ocurre en la experiencia de la obra de arte, siempre teñida de emoción, nos dice Dutton, “las ficciones no ofrecen un contenido narrativo, sino que ofrecen emoción: tienden a establecer de inmediato un tono, un estado de ánimo o un sentimiento”⁸⁷⁴.

Esta referencia al carácter fundamental y no adventicio de la elaboración estética nos, brinda, en realidad, la clave para despejar de qué manera ha de ser entendido el aporte que el darwinismo puede ofrecer al análisis de las cuestiones estéticas. A saber, su concepto central de “selección natural” como proceso de mutación aleatoria y retención selectiva de ciertos rasgos, es insuficiente para abordar esa peculiar forma de excedencia organizada que es el ámbito de lo estético y sus preferencias. Como resume eficazmente Dutton, “la selección natural es frugal y abstemia: se deshace de lo ineficiente y de lo que le sobra” mientras que “las artes derrochan capacidad cerebral, esfuerzo físico, tiempo, y recursos preciosos”⁸⁷⁵. Lo estético, por tanto, se perfila como un exceso que no es, sin embargo, secundario y “ornamental” respecto al ámbito de las exigencias y necesidades de los seres vivos, sino que, de alguna manera es fundamental incluso para explicar los procesos evolutivos que nuestra especie, junto a las otras, ha experimentado.

⁸⁷³ Dutton considera las historias de ficción como una mejora y extensión, que permite “adentrarse en más mundos posibles”, de esa originaria “facultad de razonamiento práctico imaginativo [que] tenía un inmenso valor de supervivencia en el entorno ancestral, y permitía a los grupos de cazadores-recolectores especialmente hábiles en este sentido de explorar las oportunidades, enfrentarse a amenazas y superar a grupos e individuos menos precisos e imaginativos” (Ibídem, p. 163).

⁸⁷⁴ Ibídem, p. 173.

⁸⁷⁵ Ibídem, p. 192.

5.7. El desarrollo de las aptitudes estéticas en el hombre: su origen en la selección sexual y sus reflejos sociales

Darwin había descubierto que en la supervivencia de las especies interviene otro factor, además de la selección del más apto: la reproducción de los rasgos estéticos de aquellos sujetos que conseguían aventajarse en la concurrida competencia para encontrar parejas sexuales y así garantizar la propagación de sus genes⁸⁷⁶. Ciertos rasgos, desarrollados de manera aleatoria y aparentemente contrarios a la eficiencia según los esquemas que regían la teoría de la selección natural, conseguían atraer los favores de potenciales parejas sexuales, y así se iban fijando en la descendencia e incluso reforzando. Como Darwin pudo observar en la mayoría de las especies animales, la presencia de rasgos físicos extremadamente elaborados y llamativos (piénsese en la cola del pavo real, un estorbo para el vuelo, la agilidad y la fuga ante depredadores) solía exhibirse en sujetos de sexo masculino; las hembras, en cambio, ostentaban un aspecto más modesto. Esto significa que es la hembra quien elige la pareja sexual, e introduce, además, un aspecto asombroso en las determinaciones relativas a la evolución y difusión de las especies, a saber: los caprichos del gusto⁸⁷⁷. De este modo, caracteres físicos surgidos espontáneamente pudieron adquirir una función para cautivar la atención del sexo opuesto en que estaba confiado el poder de elegir y así se transmitieron dando lugar también a un refuerzo de los mismos⁸⁷⁸. Hay que señalar que

⁸⁷⁶ Este es el argumento fundamental de la obra de Darwin *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, publicado en Londres en 1871. Cfr. C. Darwin, *El origen del hombre*, Planeta, Barcelona, 2016. Como señala Joandomenèc Ros, en el prólogo a la edición de *El origen del hombre* que estamos citando, el de la selección sexual es, para Darwin, “un mecanismo evolutivo de una importancia a la par con la selección natural” (J. Ros, «Prólogo», en C. Darwin, ob. cit., p. XII).

⁸⁷⁷ Este aspecto está vinculado al siguiente principio: a la mayor ornamentación que exhibe un sujeto, corresponde un menor poder de elección de la pareja sexual; mayor es la competencia interna dentro del sexo ornamentado; más elevada es la incidencia de la poligamia como sistema de reproducción y más breve es la porción de vida que puede invertirse en una exitosa actividad reproductiva. Véase C. Darwin, ob. cit., pp. 275-300. Sobre estos aspectos, véase también W. Menninghaus, *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, Fiorini, Verona, 2014, pp. 139-145. En cuanto al tema de si el gusto ejercido por las hembras en el caso de los animales es o no “caprichoso”, no hay unanimidad. Dutton, por ejemplo, pone en duda la ausencia de propósito en las especies no humanas, en las cuales “el proceso de retención de la selección sexual [...] guarda, no obstante, una sensación de propósito e intención” (D. Dutton, ob. cit., p. 230). En todo caso, Dutton se decanta por dejar al margen la cuestión del propósito en la elección sexual entre animales en tanto insustancial. Darwin, por su parte, introduce el aspecto del capricho del gusto, en estrecha relación con el amor por la novedad, ya en el tercer capítulo de su obra, en un apartado titulado «Sentido de la belleza», en que podemos leer lo siguiente: “Muchas de las facultades que ha sido de servicio inestimable al hombre para su avance progresivo, como la imaginación, la admiración, la curiosidad, un sentido indefinido de la belleza, una tendencia a la imitación y el amor por la excitación o la novedad, no podían menos que conducir a caprichosos cambios de costumbres y modas. [...] Pero no sólo podemos comprender parcialmente como es que el hombre se ha tornado caprichoso debido a varias influencias en conflicto, sino que los animales inferiores son [...] asimismo caprichosos en sus afectos, aversiones y sentido de la belleza. También hay razones para sospechar que les gusta la novedad, por ella misma” (C. Darwin, ob. cit., pp. 119-120).

⁸⁷⁸ Si pudiéramos retroceder a un ficticio momento inicial, por ejemplo en el caso del pavo real, la situación que encontraríamos sería la siguiente: al principio habría casi inapreciables diferencias entre el macho y la hembra, sin embargo, al ejercer ésta la elección de emparejamiento, en cuanto algunas hembras notaron que en algunos sujetos machos despuntaban plumas timoneras más largas que en otros especímenes y colores más llamativos, en la época del apareamiento empezaron a preferir esos sujetos, que pudieron así transmitir por vía genética sus características que, a

especialmente algunas corrientes neodarwinistas suelen interpretar estas señales físicas como indicadores inversos de aptitud (teoría del *hándicap* o “*principio de la desventaja*”) ⁸⁷⁹. Dicho en otras palabras, presentaciones físicas ostentosas como la cola del pavo real, así como ciertos plumajes especialmente resplandecientes y llamativos suponen un conspicuo gasto de energías que, según el principio subyacente a la *selección natural* debieran haber sido invertidas de manera económicamente más eficaz. En el ámbito de la selección sexual, dichas características se convierten en una señal de *fitness*, de aptitud y buenos genes, dotando a esas exuberantes configuraciones *dis-económicas* de una funcionalidad que obedece a los mismos patrones que rigen la selección natural, aunque por vía indirecta ⁸⁸⁰. Esta manera de demostrar aptitud para el derroche señalaría el sujeto más apto para ser elegido como pareja sexual por el hecho de que ostenta la posibilidad de despilfarrar recursos bilógicos en una medida que para otros sujetos de la misma especie sería insostenible.

La línea evolutiva que traza Darwin para ciertas aptitudes sigue en recorrido que va desde su origen en la selección natural a su posterior desarrollo, intensificación y elaboración (y, en algunos casos, atenuación o represión) con miras a desempeñar funciones dentro de la selección sexual. Así, por ejemplo, la originaria capacidad de articular sonidos vocales, finalizada, dentro de la selección natural a transmitir informaciones a distancia, se elabora y perfecciona hasta convertirse en canto, que se carga de las emociones (amor, celos, triunfo etc.) invertidas en la

lo largo de las generaciones, en virtud de exigencias en la elección cada vez más elevadas, favorecieron el establecimiento de caracteres crecientemente marcados hasta llegar a la fijación de la espléndida cola que aún hoy exhiben los pavos reales. Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2013, p. 79.

⁸⁷⁹ La hipótesis del “principio de desventaja” se debe a los estudios llevados a cabo por Amotz Zahavi a partir de 1975 y cristalizados en la obra escrita junto con Avishag Zahavi en 1997 titulada precisamente *The Handicap Principle*. Cfr. Zahavi, A. y A. Zahavi, *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin’s Puzzle*, Oxford University Press, Nueva York, 1997, citado en: D. Dutton, ob. cit., p. 219; K. Mandoki, *El indispensable exceso de la estética*, Siglo XXI, México, 2014, pp. 288-291; W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., pp. 131-136.

⁸⁸⁰ Por ejemplo, esas características indican ausencia de parásitos; asimismo, la simetría, el tamaño etc., son señales de *fitness* y guían, por la vía de las apariencias externas, las elecciones de apareamiento. Sin embargo, como señala Menninghaus, el principio de *hándicap* en tanto indicador de *fitness* reduce el criterio de la selección sexual a las aptitudes adaptativas de la selección natural. En cierto sentido, remite estas señales a exhibiciones de fuerza, en tanto que representan obstáculos que demuestran un potencial genético capaz de superarlos. Esto no es afín a la teoría genuina de Darwin, que separa la selección natural de la sexual al considerar ésta como un criterio que va más allá de aquella. Darwin había dicho algo sobre cómo estas señales sexuales “funcionan”, a saber: atendiendo a criterios de novedad, variedad, refuerzo. En cambio, los partidarios de la teoría del *hándicap* supondrían que estos ornamentos sólo tienen un principio explicativo, a saber, el gasto o despilfarro. Una posible objeción a esta teoría tan aparente reacia a las distinciones finas es que, atendiendo al criterio del *hándicap*, incluso casos de autolesión (o de lesiones físicas que no menoscaben la supervivencia) deberían ser tenidos por fuentes de atracción sexual –en tanto serían indicadores de *fitness*–: algo que, con toda evidencia, no ocurre. Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., pp. 127-133. Dutton trata este punto de manera más expeditiva y menos crítica, al resumir la propuesta de Zahavi señalando que ésta demostraría “que puedo dominar el mundo con una mano atada a mis espaldas” (D. Dutton, ob. cit., p. 219). Desde luego, Dutton critica, más adelante el principio del “gasto” como único a tener en cuenta (Cfr. *ibídem*, pp. 220 y ss.), pero no se pregunta si la teoría de Zahavi funcionaría igual si esa mano, en lugar de encontrarse atada, faltase del todo.

finalidad seductora de la potencial pareja, en una competencia en habilidades con los rivales del mismo sexo.

Sin embargo, este tipo de habilidades que ya aparecen en el cortejo animal y se suman a la ornamentación física (reforzándola o supliéndola), tales como el canto, la agilidad motora etc., se insertan, en el caso del hombre, en un conjunto de capacidades que van más allá de este círculo y que apuntan a la capacidad de emplear creativamente la mente, de desarrollar el lenguaje de manera imaginativa, de expresar lujosamente sentimientos y emociones. Esto se debe al hecho de que la reproducción humana debe echar cuentas con la notable lentitud con que se desarrolla el cachorro humano hasta poderse valer por sus medios. En los humanos, la llamada “inversión parental” (*parental investment*) es mucho más ingente, por lo que la hembra no puede orientar, y de hecho no lo hace, su elección por meros indicadores de *fitness*, sino que aprecia cualidades que podríamos definir comportamentales y sentimentales. En resumen: la mujer no puede conformarse con conseguir “buenos genes” sino que tiende a asegurarse, descifrando señales de otra índole, de que su pareja sexual sea estable, afectuosa, y dispuesta a encargarse de la cría de la prole. Bajo esta perspectiva, la mente se convierte necesariamente en un “adorno sexual” (sus manifestaciones, como, por ejemplo, el lenguaje, funcionan como “marcador de salud e inteligencia”)⁸⁸¹, y se convierte en un espejo de la personalidad deseada. Así, la capacidad de contar historias, la inventiva y las muestras de ingenio, las finas discriminaciones que un habilidoso dominio del lenguaje permite son valoradas como muestras de capacidad en la expresión de emociones y en la comprensión de los demás. La intervención del criterio de selección sexual en este ámbito es visto, por Dutton, como el resorte para un largo proceso de fijación de características deseables que define como proceso de “autodomesticación humana”⁸⁸². A través de este proceso, según el mecanismo de refuerzo de los caracteres por selección sexual, la humanidad fue atenuando los rasgos menos apreciados y reforzando aquellos que estaban orientados a “formar parejas estables, el cuidado de los hijos para que éstos pudieran sobrevivir, y a su vez la creación de sólidos grupos sociales”⁸⁸³.

Como podemos notar, el lento desarrollo de aptitudes desde su canalización en la selección natural a su florecimiento con fines de selección sexual no se detiene en este nivel, sino que traza un camino hacia una progresiva expansión y autonomización de ciertos caracteres que tienden a ser considerados valiosos en sí, más allá de la esfera sexual y se convierten en cualidades socialmente valoradas. Dentro de este proceso hay que incluir no sólo el asentamiento de ciertos

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 206.

⁸⁸² «Arte y autodomesticación humana» es precisamente el título del cap. 7 de la obra de Dutton que venimos comentando. Véase *ibidem*, pp. 191-228.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 212.

caracteres físicos que atraen sobre sí una atención que tiene su origen en la fijación de preferencias determinadas, sino también el universal recurso al ornamento corporal⁸⁸⁴. Es sabido Baudelaire, casi medio siglo antes que Darwin, había hecho referencia al carácter fundamental del afán por el embellecimiento como un universal antropológico. Algunas de las líneas que el francés dedica a este asunto merecen ser citadas, porque sólo aparentemente están en contradicción con los planteamientos evolucionistas; debajo de estas apariencias contrarias, guardan, en realidad, una secreta afinidad con éstos:

[La naturaleza] *constrñe* al hombre a dormir, a beber, a comer, y a protegerse, como puede, contra las hostilidades de la atmósfera. [...] Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y deseos del hombre natural puro, no encontrarán más que horror. Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de su madre, es originariamente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural [...]. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser trasladado al orden de lo bello. Así me veo llevado a considerar el ornato como uno de los signos de la nobleza primitiva del alma humana. Las razas que nuestra civilización, confusa y pervertida, trata gustosamente de salvajes, con un orgullo y una fatuidad del todo risibles, comprenden, tan bien como el niño, la elevada espiritualidad del arreglo. El salvaje y el bebé demuestran, con su aspiración ingenua hacia lo brillante, hacia los plumajes abigarrados, hacia las telas tornasoladas y hacia la majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real, y demuestran así, sin saberlo, la inmaterialidad de su alma⁸⁸⁵.

Aquí Baudelaire describe una naturaleza dominada por un instinto ciego y feroz, que no es, en el límite, otra cosa que el principio de la eficiencia y la utilidad, mientras que todo anhelo de espiritualidad estaría encomendado a la artificialidad que los hombres introducen en su vida para que la belleza florezca por sobre la ciega determinación biológica. Se replica aquí el esquema consabido que sitúa, por un lado, la animalidad y la necesidad y, por otro, la libertad, la belleza, el refinamiento, como productos eminentemente espirituales y, consecuentemente, culturales,

⁸⁸⁴ La tendencia a subrayar ciertas características físicas mediante el ornamento es teorizada, por Darwin, a partir de la lectura, entre otros, de los relatos de viajes a los trópicos americanos de Alexander von Humbolt, al que cita repetidamente. La finalidad de estas prácticas es reforzar el efecto de atracción que determinadas características físicas ya poseen a nivel cultural o trans-cultural. Cfr. C. Darwin, ob. cit., pp. 753-770, especialmente, las pp. 767-768. Sobre la convergencia de las preferencias en ciertas características físicas, tanto en el cuerpo masculino como en el femenino, pueden verse, además, D. Dutton, ob. cit., pp. 199-203, y, más extendidamente, W. Menninghaus, *La promesa della bellezza*, cit., pp. 75-122.

⁸⁸⁵ C. Baudelaire, «El pintor de la vida moderna», cit., pp. 383-384.

resultado de la emancipación de esa misma naturaleza o del esfuerzo con que el hombre logra imponerse a sus determinaciones naturales⁸⁸⁶.

Sin embargo, como se ha adelantado, la descripción que hace Baudelaire del estado de naturaleza es compatible con los principios que rigen los criterios de selección natural. Lo novedoso de la perspectiva evolucionista que Darwin inaugura gracias a su estudio del papel de la selección sexual es que introduce precisamente ese gusto por el artificio, las variaciones ornamentales y lo novedoso en general y lo reconduce a funciones inscritas en la naturaleza allí donde Baudelaire, que había reconocido perspicazmente (como hizo en tantos otros campos) ese instinto para la decoración y la belleza, lo atribuye a una determinación contra-natural (aunque fundamental para la definición de lo propiamente humano). El descubrimiento de Darwin es que ese anhelo al embellecimiento que Baudelaire considera lo propio de lo artificial *frente* a la naturaleza es, en cambio, precisamente uno de los artificios de la naturaleza misma, que se caracteriza por un impulso incansable hacia la exuberancia y la variedad de formas vitales. De esta exuberancia y derroche forman parte las costosas prácticas encaminadas al embellecimiento que, aun tomando formas muy distintas según los grupos humanos y los lugares⁸⁸⁷, se detectan en todos los pueblos. Y visto que estas prácticas tienen en común el hecho de suponer una cuantiosa inversión de tiempo, riqueza e incluso dolor (perforación de partes anatómicas para introducir anillos, tatuajes, modificaciones de los dientes, etc.), no podrían mantenerse estables si su valor no fuese notable para la apreciación no sólo por parte potenciales parejas sexuales, sino en general, en el ámbito del grupo social de pertenencia; dicho de otra forma, estas prácticas existen pese a su inutilidad porque satisfacen, de distintas maneras un “sentido estético” cuyo estudio desde el punto de vista biológico-evolucionista puede resultar fecundo⁸⁸⁸.

Ahora bien, ¿Cómo se desarrolla específicamente en el hombre este sentido para la belleza que tiene su remoto origen en la selección sexual? Ya hemos visto que, como sostuvo Dutton, la

⁸⁸⁶ Dutton se refiere a este esquema clásico de la separación entre naturaleza y cultura (o naturaleza y espíritu) subrayando que el carácter escandaloso de la teoría de Darwin en lo referente a la selección sexual se debía precisamente al hecho de que había invadido un ámbito que incluso los defensores del evolucionismo seguían querían seguir manteniendo como atributo del orden cultural, a saber, el de la voluntad humana, de la intención y el propósito: “Si Darwin hubiera detenido su investigación y su especulación teórica con la publicación de *El origen de las especies*, seguiría siendo honrado como el biólogo más importante de la historia. Pero amplió sus conocimientos hacia la evolución de la vida mental de los animales, incluida la de la especie humana, un proyecto que culminó en *El origen del hombre*” (D. Dutton, ob. cit., 229). Sobre el casi centenario olvido de la estética evolucionista de Darwin por parte de la biología y de la psicología comportamental, puede verse también W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., pp. 123 y ss.

⁸⁸⁷ Aunque nos refiramos aquí al hombre, el principio de la selección sexual de los individuos más fuertes, más ornatos y más hábiles en las complejas exhibiciones del cortejo, es decir, la hipótesis de que las variaciones ornamentales tengan una directa vinculación con la selección sexual es formulada, por Darwin, a partir de la observación de aves y mamíferos, pero se extiende a todo el reino animal. Hacen excepción las formas inferiores de dicho conjunto, pero, como el propio Darwin observa, “cuando llegamos a los Artrópodos y a los Vertebrados, incluso a las clases inferiores de estos dos grandes subreinos, la selección sexual ha obrado mucho” (C. Darwin, ob. cit., p. 809).

⁸⁸⁸ Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., pp. 73-75.

inversión parental especialmente cuantiosa que caracteriza la especie humana ha favorecido el desarrollo de aptitudes de carácter mental que se asocian a la inteligencia, el lenguaje, la expresión de emociones. Sin embargo, es necesario reconocer algunos aspectos peculiares que en la argumentación de Dutton quedan al margen, y que demuestran el carácter todavía elevadamente problemático de las especulaciones de carácter evolucionista en ámbito estético, cuyo desarrollo, más allá de algunas referencias obligadas, evidentemente, excede los límites de nuestro trabajo. En efecto, el modelo de selección sexual humana representó probablemente, para Darwin, dentro de su hipótesis sobre la selección por elección sexual, el mismo rompecabezas que supuso la ornamentación del pavo real cuando aún el biólogo no había enriquecido su tesis de la selección natural con el criterio de la selección sexual. Como es sabido, los modelos generales de apareamiento dentro de la hipótesis de Darwin son dos: en el primero (preponderante), el sexo más bello (el masculino) es elegido y compete por despertar la preferencia en el otro sexo o con otros sujetos de su mismo sexo, y el otro, menos bello (el femenino), al que le corresponde la mayor inversión parental, ejerce el poder de elección; la otra posibilidad, mucho menos frecuente, muestra una perfecta inversión de los roles, siendo el sexo femenino el más ornamentado y empeñado en el cortejo, y el masculino el más pasivo pero con el poder de elección⁸⁸⁹, además de una mayor carga de la inversión parental. Sin embargo, la teoría de la selección sexual de Darwin tenía como objeto de observación privilegiado las aves, en sus propias palabras, “los animales más estéticos, con excepción desde luego del hombre”⁸⁹⁰. Sin embargo, el comportamiento humano, sin contradecir la hipótesis general de Darwin, encuentra cabida en ella de manera contradictoria. Según Menninghaus, el hombre no representa ni la norma, ni tampoco la anomalía del modelo darwiniano de selección estética⁸⁹¹. En efecto, el comportamiento humano no se adhiere exclusivamente ni al uno ni al otro de los dos modelos alternativos de selección reproductiva de Darwin: no coincide perfectamente con el primer esquema (el modelo “estándar”) porque entre los humanos la belleza no es atribución sólo del sexo masculino, ni el sexo femenino tiene la exclusividad del poder de elección. Tampoco se ciñe exclusivamente al modelo alternativo, ya que, pese a que la mujer es conocida según el tópico cultural de “*le beaux sexe*”, ello, para encajar en la hipótesis de Darwin, debería conllevar que las mujeres se empeñasen en el cortejo frente a hombres pasivos, que la elección se llevara a cabo por parte del hombre y, además, que éste se hiciera cargo de la mayor parte de la inversión parental. La solución que da Darwin a este acertijo es bastante compleja y establece fases distintas de la evolución de la relación entre los sexos; resumida en extremo, resulta así: en una primera fase salvaje, Darwin observa que las mujeres se

⁸⁸⁹ Cfr. C. Darwin, ob. cit., pp. 284-285; 298 y *passim*.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p. 476.

⁸⁹¹ Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., p. 99.

encuentran en un estado de sujeción (un estado de esclavitud extrema) en que el sexo masculino monopoliza los ornamentos y expropia a la mujer hasta de su facultad de elección sexual: relegada a las labores más odiosas, le es prohibido hasta el embellecimiento⁸⁹². Sin embargo, en seres que experimentan una evolución común, se suelen producir contra-estrategias: por ello la mujer se vuelve a adueñar de la belleza para solventar el problema de la reducción de sus *chances* de apareamiento a causa de la anómala supremacía masculina. Normalmente, en efecto, los sexos más ornatos compiten entre sí por aparearse con el sexo opuesto y están dispuestos a cualquier apareamiento, pero si a la condición de sexo más ornato se le suma la facultad de elegir (como es el caso, aquí, del hombre)⁸⁹³, entonces esta disponibilidad disminuye, con la consecuente reducción de posibilidades de reproducción por parte de las mujeres. De ahí, la contra estrategia femenina de embellecerse para despertar la atención del sexo opuesto. El panorama que se perfila no podría ser más contradictorio⁸⁹⁴: a la vez se observa un alto grado de ornamentación en el varón y la competencia por la belleza por parte del sexo opuesto; el monopolio del poder de elección entre los varones de las poblaciones salvajes y, después, la observación de crecientes márgenes de elección por las mujeres. Además, según las informaciones que Darwin recaba gracias de sus enviados en el África occidental, es posible observar que las mujeres en ocasiones atraen a los hombres que prefieren y a veces pueden rechazar los que no son de su agrado; además, no sólo se decantan por los de parecido más agradable, sino que eligen a los que también están en mejores condiciones de mantenerlas y protegerlas⁸⁹⁵. Por lo tanto, la solución encontrada por Darwin es que en la especie humana se da una doble ornamentación sexual que corresponde con un doble

⁸⁹² Así Darwin, en uno de los párrafos dedicados al tema: “En la mayor parte de las regiones del mundo, pero no en todas, los hombres están más adornados que las mujeres, y a menudo de una manera distinta; a veces, aunque raramente, las mujeres no están adornadas en absoluto. Puesto que los salvajes hacen que las mujeres realicen la mayor parte del trabajo, y puesto que no se les permite comer las mejores clases de comida, se ajusta al característico egoísmo del hombre que no se les permita obtener o usar los adornos más bellos” (C. Darwin, ob. cit., p. 759).

⁸⁹³ La peculiaridad del hombre, que consiste en ser a la vez el sexo más vigoroso y el que obra la selección, se debe, según Darwin a que, como hemos adelantado, en el estado salvaje mantiene a la mujer “en un estado de servidumbre más abyecto que lo que hace el macho de cualquier otro animal”, por lo cual “no es sorprendente que haya conseguido el poder de selección” (Ibídem, p. 787).

⁸⁹⁴ Menninghaus afirma que, en el intento de encontrar una explicación de la anomalía del comportamiento sexual humano, las propuestas de Darwin «oscillano senza sosta tra tendenze opposte. Da un lato, tra i “selvaggi” deve essere ancora valida la regola dell’ornamentazione maschile; dall’altro Darwin vede dappertutto i segni del fatto che la donna occupa la posizione della bellezza. Da un lato “i selvaggi” degradano le loro donne a schiave da lavoro o da allevamento in modo molto più marcato rispetto a come avviene in qualsiasi specie animale, contestando loro con la “facoltà di scelta” sessuale il nocciolo della loro forza; dall’altro egli vede che le donne addirittura accrescono il loro potere proprio tra i “selvaggi”» [«Oscilan sin pausa entre tendencias opuestas. Por un lado, entre los “salvajes” debe de seguir vigente la regla de la ornamentación masculina; por otro, Darwin ve por doquier indicios de que las mujeres ocupan la posición de la belleza. Por un lado, los “salvajes” rebajan a sus mujeres al rol de esclavas para el trabajo y la cría de manera mucho más intensa respecto a lo que ocurre en las demás especies animales, negándoles, mediante su “poder de elección”, el meollo de su fuerza; por otro lado, él ve que las mujeres acrecentan incluso su poder precisamente entre los “salvajes”» (traducción nuestra)]: W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., p. 104.

⁸⁹⁵ Darwin aporta una serie de ejemplos tomados de pueblos salvajes que atestiguarían el hecho de que “en tribus absolutamente bárbaras, las mujeres tienen más poder de escoger, rechazar y seducir a sus amantes, o de posteriormente cambiar a sus maridos, del que cabría esperar” (C. Darwin, ob. cit., pp. 788 ss).

juego de atracción y elección por parte de los sexos que incluye factores que, sin obliterarla, sobrepasan la mera ornamentación sexual: características comportamentales e incluso sociales.

Esta peculiaridad se debe, según Menninghaus, a dos factores relacionados entre sí, a saber: el conspicuo incremento del volumen del cerebro y el también conspicuo aumento de la inversión parental requerida, circunstancias, éstas, que han otorgado a la aportación (prevalentemente indirecta) del macho en la crianza de los hijos una importancia mucho mayor que en el resto de los primates. Así las cosas, es evidente que la hipótesis del macho ornamentado que se empeña en el cortejo y su amplísima disponibilidad para cualquier apareamiento presentaría desventajas respecto a una más ponderada elección de la pareja femenina más apta para garantizar el éxito de la descendencia. De ahí que los varones se empeñen en el cortejo, pero a la vez ejerzan cierta elección. Ello impulsa hacia el establecimiento de modelos de apareamiento monogámico, en que la mujer a su vez entrelaza con las estrategias masculinas sus propias estrategias para cautivar la atención del varón y al mismo tiempo ejerce su elección atendiendo –sólo en ocasiones– a ciertos caracteres físicos, así como a cualidades comportamentales, psicológicas y recursos materiales que sean muestras de aptitud propiciadora del buen éxito de la inversión parental⁸⁹⁶. Es más, “nel campo della selezione sessuale la bellezza si comporta invece in modo inversamente proporzionale al (diretto) *parental investment*”⁸⁹⁷.

Para Darwin tuvo que haber un momento inicial en que entre los hombres fue vigente la selección sexual según preferencias marcadamente estéticas, lo que explica la fijación de ciertos caracteres físicos; sin embargo, la irrupción de las formas civilizatorias detuvieron y congelaron, de alguna manera, ese proceso, por lo que los caracteres referidos a la belleza son ya asombrosamente estables en nuestra especie, provocando el hecho de que al criterio de preferencia estético se sobrepusieran otros estilos reproductivos como los mencionados arriba. Sin embargo, si el culto a la belleza ha dejado de tener una influencia directa en la producción de dimorfismos sexuales y en su refuerzo mediante la reproducción, es decir, si ha dejado de ser un agente biológico en el sentido en que lo fue en nuestra etapa evolutiva, desde luego no ha cesado de

⁸⁹⁶ Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., p. 105. Hay que señalar, con Menninghaus, que la elección de modelos monógamos, al no centrarse únicamente en el aspecto físico, hace más lento el proceso de refuerzo evolutivo de los caracteres deseados, propiciando una mayor “mediocridad” desde el punto de vista de la transmisión de los caracteres deseados. La razón es que la transmisión de caracteres físicos deseados (con su consecuente refuerzo y fijación en la especie) requiere, para producirse, que las parejas preferidas por su aspecto produzcan un mayor número de prole –a la que transmitir los caracteres predilectos– durante un amplio número de generaciones y, dada la cuantiosa inversión parental requerida por el ser humano, la monogamia ha sido el modelo de apareamiento favorito para garantizar el éxito de la descendencia, a expensas de un más lento camino hacia la fijación de un *optimum* estético. En cambio, disminuye la tasa de fracaso reproductivo (tanto en hombres como en mujeres) respecto al modelo polígamo preponderante en el resto del mundo animal donde la transmisión por herencia de los caracteres privilegiados es más evidente y rápida, pero se produce a expensas del fracaso reproductivo de un sinnúmero de sujetos machos.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 109 [“en el ámbito de la selección sexual, la inversión parental (directa) actúa, por el contrario, de manera inversamente proporcional respecto a la belleza” (*traducción nuestra*)].

ejercer su influencia a nivel cultural, donde sigue representando la guía de nuestras preferencias ya sea como reflejo o recuerdo de aquel pasado arcaico. Lo que se ha perdido es la vinculación entre preferencias sexuales y su efecto en la creación y el refuerzo progresivo de los caracteres seleccionados. No obstante, las preferencias siguen produciendo efectos de carácter cultural que sustituyen los anteriores efectos genéticos. En este sentido, la preferencia estable por algunos caracteres básicos del aspecto físico (esos que podríamos definir universales transculturales de belleza humana) no contradice el principio darwiniano del amor por la novedad y la variedad. Muy por el contrario, la novedad y la variedad poseen en las comunidades humanas civilizadas una importancia tal vez incomparablemente superior que en nuestro pasado arcaico: allí se movían en el ámbito biológico, hoy se producen en el ámbito cultural, donde la moda⁸⁹⁸, las novedades y la variedad son incomparablemente más aceleradas, intensas y caprichosas. En el amor por el embellecimiento intencional de sí y del entorno, considerado ya como característica propiamente cultural (algo con que Baudelaire estaría de acuerdo) se replica, en forma de recuerdo y reflejo, el legado de nuestro pasado evolutivo, si no por sus efectos sobre la evolución biológica, sí en lo referente a su peculiar impulso⁸⁹⁹.

Esta digresión nos permite volver a Dutton y a su hincapié en la inteligencia, la creatividad, la expresión de emociones como elementos fundamentales de la elección de pareja y, por ende, elementos distintivamente humanos que siguen ejerciendo su fascinación aún hoy. El hecho de que la evolución de los órganos y los dimorfismos sexuales se haya estabilizado hace mucho tiempo se acompaña a la idea de la mente como herramienta adaptativa que sí sigue sumergida en la corriente evolutiva, y que ha permitido a los hombres adaptarse a las condiciones más variables, frente a una sustancial estabilidad de su “cuerpo”, mediante el desarrollo de las funciones simbólicas, de la técnica, de las organizaciones sociales, etc. Por otro lado, este papel de la mente y de la cultura, en tanto fuerza *autopoiética*, muestra que puede modificar o prohibir modelos de comportamiento arcaicos o incluso superponerse a los mismos reforzándolos o intensificándolos. En efecto, según la lógica profunda de Darwin, nada es fijo y estable para siempre.

Hay que subrayar, además, que esa peculiaridad del hombre que ha dado en llamarse civilización ha sido acompañada, desde sus comienzos, por formas crecientemente complejas de división del trabajo. En este sentido, diferentemente del resto de especies animales, sujetos

⁸⁹⁸ La moda cumpliría así la función de prolongación y, a la vez, sustituto de la fuerza evolutiva de lo estético. Cfr. B. S. Low, *Sexual selection and human ornamentation*, en Mary Ann Harrell (ed.), *An anthropological perspective*, Belmont, California, Duxbury, 1979, pp. 462-487, citado en W. Menninghaus, *La promesa della bellezza*, cit., p. 120.

⁸⁹⁹ «Cabe por tanto afirmar –sostiene Menninghaus– que el “sentido de la belleza” focalizado en los cuerpos sexuados, se ha convertido, de agente de la evolución, en un “vestigio evolutivo”. Ha perdido su función evolucionista de antaño, pero sigue guiando de la misma manera –evidentemente con gran fuerza y, por lo que respecta a los conceptos históricos, con una fuerza aún mayor– el comportamiento de los individuos»: *Ibíd.*, p. 122 (*traducción nuestra*).

desprovistos de cualidades estéticas personales pueden conseguir “ornamentos estéticos” gracias al trabajo de otros o mediante la expropiación violenta, y emplearlos en el cortejo como indicadores de capacidad de mantenimiento de la prole siendo seleccionados en tanto atractivos por el otro sexo⁹⁰⁰. Dutton establece una explícita relación entre el principio de desventaja de Zahavi y las teorías de Veblen: “la mejor forma que tiene una persona de demostrar que posee una cualidad adaptativa –dinero, salud, imaginación, fuerza y vigor– es la exhibición del derroche de estos recursos”⁹⁰¹. De este modo, Dutton consigue enlazar el criterio del gasto ostentoso de Veblen con ciertas características que se observan también en las obras de arte: la preciosidad o rareza de los materiales; la inversión en tiempo y/o habilidad; la tendencial inutilidad de las obras (refuerzo del criterio de desventaja)⁹⁰². Dutton no niega que las consideraciones de Veblen en lo referente al valor de refuerzo del precio tengan cabida realmente en nuestra apreciación del arte y de lo bello aún hoy. Sin embargo, deja claro que deberíamos esforzarnos en considerar que el criterio del precio no es la única forma bajo la cual valorar el arte:

sigue siendo importante que enseñemos a nuestros hijos que aunque el dinero que se mueve en el mercado del arte guarda cierta relación con la belleza de las obras, es sobre todo la extraña belleza de un retrato de Rembrandt lo que convierte ese cuadro en una obra valiosa, y no al revés, y que la clave reside en la comprensión inmediata de la belleza visual⁹⁰³.

Estas conclusiones, sin embargo, parecen parciales, ya que no reparan en el hecho contrastable del aumento de valor (no sólo económico) de una obra por su historia, es decir por el hecho de haberse transmitido en el tiempo por herencias sucesivas, lo que no está relacionado con una apreciable variación en su “comprensión visual”. Además, realiza una reducción del pensamiento de Veblen al mero criterio del precio, como si esto fuera la causa y no la mera señal de autenticidad del comportamiento socialmente valorado como indicador fehaciente de estatus. En efecto, Veblen insiste una y otra vez en el hecho de que las señales de estatus están sometidas a finas discriminaciones críticas, que apuntan a determinar si el refinamiento es adquirido mediante

⁹⁰⁰ Cfr. W. Menninghaus, *A cosa serve l'arte?...*, cit., p. 135. Esto mismo expresa Darwin en *El origen del hombre* al sostener que “en la vida civilizada, a la hora de escoger a su esposa, el hombre está influido en gran parte, pero en absoluto exclusivamente, por el aspecto externo” (C. Darwin, ob. cit., pp. 753-754), que “los hombres civilizados son atraídos en gran parte por los encantos mentales de las mujeres, por su riqueza y, especialmente, por su posición social, porque los hombres rara vez se casan con alguien de un nivel social mucho más bajo” (Ibídem, pp. 771-772), y que “el hombre [...] se ve impelido por casi los mismos motivos que los animales inferiores, cuando se les deja a su propia y libre elección, aunque es tan superior a ellos que valora mucho los atractivos y virtudes mentales. Por otro lado, es muy atraído por la mera riqueza o valor social” (Ibídem, p. 814). En cuanto a la elección llevada a cabo por las mujeres, el discurso es análogo: “En relación a la forma opuesta de selección, es decir, de los hombres más atractivos por parte de las mujeres, aunque en los países civilizados las mujeres son libres o casi libres de elegir, lo que no es el caso de las razas bárbaras, su elección está muy influida por la posición social y la riqueza de los hombres” (Ibídem, p.772).

⁹⁰¹ D. Dutton, ob. cit., p. 219.

⁹⁰² Cfr. ibídem, p. 220.

⁹⁰³ Ibídem, p. 224.

un largo ejercicio, que demuestra un considerable gasto de tiempo improductivo o, por el contrario, es el resultado de algún “atajo”, con lo que resulta descalificado y descubierto por su no-autenticidad. Esto implica que el criterio de la mera riqueza o del precio, pese a lo que podrían dar a ver algunas expresiones de Veblen (que justamente Dutton califica de cínicas) no es un criterio inmediato, sino que se valida sólo tras la autenticación de una autentica elaboración estética, que subyace a la moda y por tanto también a sus caprichos. Como recordaremos, la variedad, la novedad y el refuerzo son para Darwin los criterios “caprichosos” que gobiernan la selección sexual; ahora bien, frente a esto, la teoría de la desventaja opera una reducción de estos criterios al englobar los caprichos de la selección por efecto de la atracción por la belleza dentro del criterio del más apto según la selección natural, lo que expone a las teorías neodarwinistas a muchas contradicciones. Del mismo modo, ante la teoría de la clase ociosa de Veblen se suele operar la misma reducción al criterio final del precio y de la riqueza, lo que no explica por qué la demostración de poder y riqueza, en lugar de realizarse directamente, toma el complicadísimo rodeo de las finas distinciones estéticas y culturales. Estas consideraciones se insertan sin demasiada contradicción en el cauce de la teoría darwiniana, ya que Darwin considera que los criterios de selección sexual arcaicos dejan de tener efecto en la transmisión evolutiva, pero son de alguna manera replicados en ámbito cultural, donde pueden ser modificados, prolongados, acentuados o censurados. Si aplicamos algunos de los criterios darwinianos a la teoría de Veblen, veremos que no se contradice el principio darwiniano de la performatividad del gusto, a saber: el consumo conspicuo ha de ser exhibido ante los ojos atentos de los miembros de la sociedad y representa la solución al problema de que el ocio conspicuo no puede siempre estar a la vista del público. Estos comportamientos, además, tienen como efecto la comparación odiosa, y deben reforzarse continuamente, atendiendo a la novedad y variedad so pena de perder la consideración social (el criterio de la competencia de los sujetos ornados en Darwin). Al estar los comportamientos estéticos cada vez más desvinculados del efectivo éxito reproductivo⁹⁰⁴, la competencia arcaica por la pareja sexual se abstrae al nivel de la competencia social por el *status*, el éxito y el reconocimiento dentro de la sociedad. La aportación de la teoría de Darwin sobre la selección sexual (e incluso su teoría de la selección natural) puede darnos, por tanto, algunas indicaciones sobre preferencias que la evolución nos ha legado, pero que no deben ser enfocadas

⁹⁰⁴ A este respecto, cabe mencionar que, por lo menos en época moderna y aún más en la contemporánea, se nota una disminución del interés por formar prole. Además, entre las clases más desahogadas esta tendencia se refuerza. Incluso el afán por aparecer siempre jóvenes y, si cabe, cada vez más jóvenes, sigue manteniendo su correlación con la atracción sexual, pero está ligado de manera inversamente proporcional a la disponibilidad para reproducirse (Darwin había notado ya que la práctica del infanticidio tenía entre sus causas el afán por no perder atractivo físico. Cfr. C. Darwin, ob. cit., pp. 780-782). Otro punto de vista que va en este sentido, tal y como sugiere Menninghaus, es el inaugurado por Freud y su teoría de la sublimación, así como de la preferencia por los caracteres sexuales secundarios frente a los primarios como efecto de la acción de la cultura. Cfr. W. Menninghaus, *La promesa della bellezza*, cit., pp. 173-186.

desde una perspectiva que reduzca todo el ámbito de nuestras predilecciones estéticas a esa herencia que, precisamente atendiendo al espíritu de Darwin, no es inmutable. Por lo tanto, tenemos una serie de preferencias que nos derivan de nuestra selección natural (la predilección por cierto tipo de paisaje que recuerda ambientes propicios al florecimiento de la vida, así como el disgusto y en ocasiones el horror frente ciertos olores, sabores o sonidos)⁹⁰⁵; asimismo, otras preferencias que proceden de la fuente de la selección sexual, aun habiéndose apagado sus efectos directos sobre la especie, dibujan los contornos de un patrón general que influencia nuestros gustos y predilecciones⁹⁰⁶; finalmente, un ámbito de lo cultural en que, dentro de ese marco general derivado de nuestra historia genética, tiene lugar la variación propia de la historia cultural: es allí donde “la poética humana se dispara exponencialmente hasta construir un universo propio y singular”⁹⁰⁷. Así, pese a que Dutton habla explícitamente de un “instinto” del arte, deberíamos tal vez colocar al arte en el ámbito cultural y decir que, más que *ser* un instinto, *se funda en* un instinto: el instinto estético arraigado en la naturaleza y en la historia ultra milenaria de la evolución, que tanto efecto tuvo sea en la selección natural, sea en la sexual, marcando preferencias de carácter adaptativo en el primer caso y más marcadamente performativo en el segundo⁹⁰⁸, siendo el arte uno de los desarrollos culturales del mismo⁹⁰⁹.

⁹⁰⁵ Piénsese en el olor a carne podrida, al silbido de las serpientes y a los movimientos reptantes, que suelen producir desagrado o miedo.

⁹⁰⁶ El catálogo de nuestras ocupaciones felicitarias, como bien vio Ortega, ha permanecido *casi* invariable. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Prólogo a *Veinte años de caza mayor...*», cit., p. 425.

⁹⁰⁷ K. Mandoki, ob. cit., p. 188.

⁹⁰⁸ Según la psicología evolucionista, se puede hablar de sesgos perceptivos, es decir, de formas de “prejuicio” perceptivo que nos permiten detectar, de la masa informe del entorno, ciertos rasgos de manera más inmediata: de ahí la posibilidad de que exista un sesgo para las figuras teseladas que nos permitiría reconocer la piel escamosa de las serpientes, lo que podría explicar nuestra atracción por “patrones iterativos y en zigzag que se aplican a objetos decorativos [...] en diversas culturas”, asimismo, “la atracción por los metales refulgentes como el oro, la plata, bronce y cobre probablemente esté relacionada con la importancia de la detección de la luz y agua, y puede explicar en parte nuestra fascinación por los brillantes” (Ibidem, pp. 271-272). Como podemos ver, los intentos de explicación de los fenómenos más dispares que la estética evolucionista pone en juego son ilimitados. Su carácter notablemente contradictorio y expuesto a fuerte debate se corresponde, sin embargo, a un potencial heurístico igualmente notable.

⁹⁰⁹ Para una crítica de la hipótesis de que arte sea un instinto, puede verse ibidem, pp. 179 y ss. La posición de Mandoki es clara, como puede recabarse de las siguientes frases: “si la estesis emerge directamente de la naturaleza, no así el arte al estar determinado por la cultura” (p. 184) y “el *homo ergaster*, *neandertal* y *sapiens sapiens* cultivaron varios tipos de poética al tallar bifaces, cantar, bailar, actuar, pintarse el cuerpo y plasmar figuras [...]. Esto no quiere decir que nuestros precursores fueran artistas, insisto, pues el arte es una convención social que requiere de institucionalización y profesionalización (de ahí que no pueda hablarse de un arte del Paleolítico aunque sí de una poética) [...], es que la poiesis y la estesis tienen una historia evolutiva muy larga, un millón y medio de años antes del arte, y que precede a nuestra especie” (p. 185). También Winfried Menninghaus critica la relación directa entre atracción sexual y producción artística y dedica un capítulo (titulado «Pavoni e artisti: critica dell’ipotesi neodarwinista» –W. Menninghaus, *A cosa serve l’arte?...*, cit., pp. 125-145–) a defender el argumento de que no es posible sostener que la habilidad artística del hombre es asimilable al modelo de la selección sexual propuesto por Darwin y que, por tanto, pueda deparar alguna ventaja reproductiva. El caso, anecdótico, de las estrellas del mundo del arte, tiene que ver, por Menninghaus, más con el efecto de refuerzo de los medios de comunicación de masas, por lo que los íconos mediáticos se convierten en íconos sexuales, que con la exhibición de habilidades en sí, pese a una vinculación atestiguada ya desde la mitología clásica (Orfeo, Pigmalión, etc.) entre las habilidades canoras o poéticas y la seducción que, sin embargo, no ofrece testimonios en lo referente a si dicha seducción se traduce en actos reproductivos concretos: “una de las imágenes de la naturaleza del artista culturalmente más poderosas –afirma Menninghaus– no concibe la práctica artística como una optimización del éxito sexual, sino que considera la fama,

5.8. La estética del exceso y la estética como exceso

Lo que hemos podido ver de la evolución por preferencia sexual nos ofrece pistas también sobre otro rasgo que conecta el nivel natural con el más propiamente cultural. A saber, según la formulación de Darwin, los caracteres ornamentales se desarrollan atendiendo a una suerte de prodigalidad de la naturaleza, es decir, sin propósito determinado y, sobre ellos, se ejerce el carácter performativo de la elección del otro sexo, que al privilegiar los rasgos sobresalientes respecto a la mediocridad, determina la transmisión y el refuerzo de caracteres progresivamente “excesivos” (que suelen ser los preferidos)⁹¹⁰. De alguna manera, el juicio del otro sexo regula y da forma al exceso en la dirección de la transmisión de rasgos marcados que han despertado la preferencia del sexo opuesto, descartando otros. En este sentido, la diferencia entre *El origen del hombre* y *El origen de las especies* puede reconocerse precisamente en el hecho de que Darwin dirigió su mirada a un concepto de la estética como el exceso de la evolución que no tenía cabida en el marco de su teoría de la selección sexual.

En este sentido, lo distintivo de la ornamentación apreciada en la selección sexual es precisamente el hecho de mostrar un exceso respecto a las meras funciones adaptativas. Los resultados de este exceso son valorados, por el sexo opuesto (si evitamos los reduccionismos neodarwinistas que consideran estos ornamentos como pruebas de *fitness*) atendiendo a gustos variables, cuyo efecto evolutivo puede evaluarse solo a posteriori (en efecto, toda la explicación darwiniana opera *a posteriori*). Darwin nota que las hembras de ciertos animales “se excitan” ante ciertos ornamentos. Es decir que tales ornamentos capturan, atraen y vivifican la atención del otro. Además, estudios recientes sobre aves a las que les había sido impuesto, aleatoriamente, un anillo en la pata de color distinto respecto al de otros individuos, han demostrado que las hembras otorgaban ventajas en el apareamiento a los pájaros ornamentados con ciertos colores sin que pudiese establecerse, vista la aleatoriedad de la atribución de los anillos, una relación entre las cualidades genéticas poseídas por el animal y el ornamento que se le había asignado. Se evidenció que las hembras preferían aquellos colores que ya aparecían como características de la especie, y que, por lo tanto, indicaban una variación de la señal o una enfatización de la misma no demasiado alejadas de lo reconocible en la especie. Lo curioso fue, sin embargo, notar cómo las hembras que se habían apareado con los ejemplares más “bellos” mostraban una disponibilidad mayor respecto

que es más duradera y puede ser el resultado de las obras artísticas, como el equivalente, el sustituto o la superación de la prole engendrada sexualmente”: *Ibidem*, pp. 131-132 (*traducción nuestra*).

⁹¹⁰ Así lo demuestran también estudios recientes sobre la valoración del rostro humano. Puestos ante una multitud de rostros caracterizados por caracteres neutros (o medianos), marcados y fuertemente marcados, las preferencias se han decantado claramente por los marcados en comparación con los neutros y por los más marcados en comparación con los marcados. Cfr. W. Menninghaus, *La promesa della bellezza...*, cit., pp. 162-163.

a las otras a dedicarse a la cría de la prole, mientras que a los machos menos ornatos se les pedía una mayor colaboración en este ámbito. Esto apunta a que el efecto de la belleza contradice su encauzamiento en los estrictos cánones utilitarios. Éstos prescribirían que el macho más ornato fuese preferido por la hembra debido a sus mejores genes, y de allí aumentarían sus *chances* reproductivas, en cambio de lo cual la hembra se encarga de lo más gravoso de la inversión parental. En cambio, el experimento demostró que las chances reproductivas mayores eran un premio a la belleza percibida (gracias al color preferido del anillo asignado casualmente), independientemente del estado de *fitness*. Estos experimentos demuestran, según Menninghaus, que es la “fuerza performativa de la belleza”, más que las ventajas selectivas proporcionadas por los buenos genes, lo que puede justificar una mayor capacidad reproductiva que, en el límite, depende del poder de elección (del gusto, diríamos) del otro sexo⁹¹¹.

El caso específico del hombre, con las peculiaridades de la doble elección entre sexos y del papel que la mente desempeña como “ornamento”, muestra además que se produce una desvinculación del juicio de belleza de los propósitos de elección sexual más directamente vinculados con la natural conformación de los ornamentos físicos: los ornamentos producidos por la cultura sobre el cuerpo –maquillaje, indumentaria, joyas– se convierten en parte de la comunicación social, aunque tendencialmente todo el entorno vital del hombre acaba sometiéndose a la afirmación estética⁹¹². Si seguimos este hilo argumental, entonces las ventajas arcaicamente reproductivas de cierta presentación estética se convierten en ventajas sociales en el juego de la comunicación con los demás (a lo Bourdieu, o a lo Veblen), sin que por ello dejen de mantenerse ciertas vinculaciones con las preferencias sexuales. El punto es que, si consideramos central el momento de la “elección”, es decir el de ejercicio de la discriminación, entonces la ventaja que en el ámbito animal el sujeto que elige quiere conseguir para sí, en el ámbito social se convierte en el interés por rodearse de belleza, de objetos finamente elaborados, y participar, asimismo, en comportamientos que son el fruto de una elaborada organización autotélica del tiempo. En ello permanece una vinculación con el placer, que no es solo el de ser vistos –y reconocidos– socialmente, sino el de experimentar en sí mismos el disfrute que ciertos objetos o comportamientos nos deparan.

El tránsito de la dimensión de la selección sexual según las preferencias acordadas a los ornamentos estéticos a la dimensión social está ya inscrito en la peculiaridad de la condición

⁹¹¹ Cfr. *ibídem*, pp. 163-164. Los estudios experimentales citados por Menninghaus han sido realizados por Nancy Burley y publicados en una serie de artículos en revistas científicas. Entre ellos, pueden consultarse: N. Burley, «Sex ratio manipulation and selection for attractiveness», *Science*, 211, 1981, pp. 721-722; N. Burley, «Influence of color banding on the conspecific preferences of Zebra Finches», *Animal Behaviour* 30 (2), Mayo 1982, pp. 444-455; N. Burley, «Wild Zebra Finches Have Band-Colour Preferences», *Animal Behaviour*, 36, 1988, pp. 1235-1237.

⁹¹² Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., p. 188.

evolutiva humana. Si en el reino animal la ornamentación se exhibe mediante el propio cuerpo (y la elección opera performativamente en la fijación reproductiva de esos caracteres), en el caso del hombre, como hemos visto, la mente también interviene como ornamento sexual, de ahí, en primer lugar, que el ámbito de la seducción estética sobrepase el perímetro del cuerpo. Mediante narraciones, expresión de afectos, pero también muestra de habilidad en la producción de objetos y exhibición de recursos materiales, la selección sexual en el hombre se ha adentrado ya en el campo de la semiótica social. Una vez situados en el ámbito de lo social, la “belleza” deja de estar vinculada únicamente con las ventajas personales que podía reportar en el ámbito de la selección sexual, sino que entra en un juego recíproco de funciones distintivas y funciones cohesivas, de juego agonístico y participación cooperativa. Como se ha notado, la estética neodarwinista centrada en el criterio de la selección sexual, tiende a prestar atención únicamente al carácter competitivo de la presentación estética; sin embargo, se ha notado también cómo, ya en las demás especies animales, la competición individual no está en contradicción con aspectos cooperativos; tal es el caso de algunos pájaros que cantan en grupo, para los cuales se ha entendido que este canto coral soluciona el problema de la indistinción de sonidos que se produciría si todos los pájaros cantasen según su propio ritmo, lo que impediría a la hembra evaluar las dotes canoras de cada uno. En cambio, la sincronización del canto es lo que permite una evaluación individual que se basa en la capacidad de percibir diferencias finas, pese al acoplamiento canoro del grupo de machos. Esto indica que la dimensión cooperativa no elimina la competición interna.

Asimismo, es evidente que, en el nivel social, las prácticas artísticas y estéticas, ritos, bailes, celebraciones festivas, etc. dan lugar a una dinámica de cohesión y competición peculiar. Una obra de arte atrae la atención de los observadores, de alguna manera los congrega a su alrededor, así refuerza lazos entre ellos por compartir una misma experiencia y una misma preferencia. En el caso de obras de éxito, cuya apreciación se transmite a diferentes generaciones, ésta contribuye a establecer modelos, participa en la creación de un canon, que puede ser visto como un horizonte en que grupos humanos pueden reconocerse mutuamente, crear comunidad. Al mismo tiempo, sin embargo, los artistas, o las obras de arte –en este caso, la distinción puede desestimarse– pugnan por cautivar cada uno sobre sí la atención, compiten por cosechar el mayor reconocimiento estético posible. La indistinción entre artista y obra, a efectos del argumento que estamos desarrollando, se debe a que siempre habrá en la apreciación de una obra –para Dutton ésta es incluso una de principales las claves “evolutivas” del arte– la admiración por la individualidad creativa del artista, por lo que el interés por la obra se une al interés o admiración por la personalidad de quien la ha creado.

Asimismo, la creación de fuertes lazos de reconocimiento grupal, no excluye la fuerte competencia y el antagonismo con otros grupos. Así lo atestigua la experiencia no sólo histórica, sino común y compartida de cuantos dirijan su atención a las subculturas, a los círculos de estimadores de tal o cual artista, tal o cual género, etc.⁹¹³

Si la hipótesis de que el sentido para la belleza llega a lo social desde su origen en la selección sexual es válida, entonces deberíamos inferir que ese carácter de exceso que hemos reconocido en la ornamentación que es objeto de la atención del otro sexo, pasa, asimismo, a caracterizar lo estético en ámbito social, y así los ritos, la decoración de objetos, los estilos de decoración personal y del entorno, etc.

Desde un primer punto de vista, el carácter de exceso es inseparable del concepto de ornamentación o elaboración estética. Un puñal es una herramienta útil para cazar, cortar, desmembrar, atacar o defenderse, pero un puñal finamente decorado, además de esas utilidades, adquiere significaciones ulteriores (que exceden su definición), y así este exceso no solo se convierte en un elemento cautivador de la atención de quien mira, sino que a la vez, nos puede decir mucho de la habilidad de quien lo ha realizado, del gusto de quien lo ha adquirido, de su estatus, hasta el punto de que según la característica inversión de la prioridad entre necesidades y excedencia que ha descrito Baudrillard, la decoración del puñal, su configuración estética, puede llegar a representar precisamente su razón de ser, obliterando (mejor, suspendiendo) las consideraciones sobre (y la atención dirigida a) su utilidad.

Sin embargo, es necesario notar que el carácter de exceso está presente también en el tipo de atención cognitiva que define a la relación estética. Esta, como hemos visto en los capítulos anteriores, se caracteriza por una tendencia a demorarse en las apariencias y en extraer su propia satisfacción de sus propios procesos de exploración atencional. Se trata, por tanto, de una satisfacción relacionada con la activación endógena de la atención. Ahora bien, lo que la distingue de las normales prácticas atencionales que se dan en las actitudes pragmáticas, regidas por el principio de economía (llegar lo antes posible, es decir, con la menor inversión de energía atencional posible, a la categorización requerida), tiende a demorarse y dispersarse morosamente en una serie, potencialmente innumerable, de aspectos no necesariamente —o no completamente—

⁹¹³ De alguna manera, cabe decir que los mecanismos de cohesión interna que surge por efecto de compartir ciertas preferencias estéticas (lo mismo vale por lo religioso, lo político, las creencias morales, pero quedan fuera de nuestro discurso), no sólo deja permanecer la competición dentro del propio grupo, sino que reproduce, entre grupos distintos, aquella competencia que, en la selección sexual, se libraba a un nivel meramente individual.

jerarquizados. La atención estética, según Schaeffer, responde a la «elección de una estrategia que funciona siguiendo el principio del “gasto” atencional»⁹¹⁴.

Mandoki explora el concepto del exceso, dentro de la óptica de la estética darwinista, atendiendo a dos vertientes: por un lado, la estética del exceso, y, por el otro, la “estética en sí misma como exceso”⁹¹⁵. En el primer caso, va en busca de las configuraciones estéticas del exceso en la naturaleza, el arte y la vida diaria. En cuanto a la naturaleza, la referencia principal es a las funciones ornamentales en la selección sexual, por lo que no volveremos sobre el punto, salvo señalar que la autora se mantiene muy ceñida a las consideraciones relacionadas con el *principio de desventaja* en tanto derroche que se exhibe como señal de aptitud⁹¹⁶.

En lo respectivo a al exceso en la vida cotidiana, Mandoki se centra esencialmente en los caprichos de la moda: cinturas extremadamente estrechas, pechos voluminosos, “tacones asombrosamente altos (que) se exhiben como cualidades estéticas de la feminidad”⁹¹⁷, así como los excesos en la alimentación, especialmente en ocasiones señaladas (las fiestas de guardar), la excesiva velocidad en los parques de atracciones y en las carreras automovilísticas, el volumen del sonido en las discotecas, etc. Un listado que podría completar el lector *ad libitum*.

En cuanto al exceso en las artes, la autora señala como el concepto de exceso parecería contradecir los cánones clásicos del buen gusto, fundados en la medida. Sin embargo, pasa a enumerar una serie de ejemplos que son buena muestra de exceso: las grandes obras arquitectónicas (Muralla china, Alhambra, Palacio de Versalles...), estilos artísticos (la exuberancia de formas del Renacimiento, “el ardor romántico de Delacroix y Gericault”, los excesos formales del Art Nouveau... y, para el arte contemporáneo, el gigantismo de ciertas obras, las exageraciones de cierta cultura pop, etc.)⁹¹⁸. Desde luego, la autora reconoce que estas manifestaciones se alternan con períodos o coexisten con producciones que muestran la tendencia contraria de la contención y la medida, por lo que la autora emplea la metáfora del movimiento pendular que la estética describe entre medida y exceso: el Renacimiento viene después de los “cuerpos incorpóreos de la pintura medieval” y al *Art Nouveau* le sucede la Bauhaus⁹¹⁹. Denis

⁹¹⁴ J.-M. Schaeffer, *La experiencia estética*, cit., p. 78. Prevalece, en la actitud estética, un estilo cognitivo divergente, explica Schaeffer en la misma obra, allá donde en la actitud pragmática predomina el estilo cognitivo “convergente”. Éste “minimiza el costo atencional invertido para extraer la información pertinente en el marco de una tarea determinada” (Ibíd., p. 252), privilegiando la jerarquización, la selección, la coherencia global y la categorización rápida. Por el contrario, el estilo divergente, al estar caracterizado por “una escasa selectividad, la desjerarquización de los tratamientos, la riqueza local [...] es más costoso que el estilo divergente” (Ibíd.).

⁹¹⁵ K. Mandoki, ob. cit., p. 302.

⁹¹⁶ Ya que en los capítulos anteriores hemos propuesto algunas observaciones críticas respecto a dicho planteamiento neodarwinista y propuesto unas matizaciones del mismo, remitimos a ellas.

⁹¹⁷ Ibíd., p. 301.

⁹¹⁸ Ibíd., p. 300.

⁹¹⁹ *Idem*.

Dutton centró su atención sobre estos mismos fenómenos de exceso al relacionar la teoría de Veblen con la ornamentación artística. En este caso, Dutton afirma que, pese a la fascinación que sentimos por los objetos altamente elaborados por el hombre, “no deberíamos olvidar que en el siglo XIX [...] el despilfarro artístico incluía la absurda acumulación de ornamentos que hoy en día nos parecen grotescos”⁹²⁰. Ahora bien, pese a lo absurdo de ciertos excesos, el autor sostiene que el “derroche sigue siendo un factor importante en el mundo del arte [...] puede adoptar muchas formas. Por ejemplo, lo encontramos en la tendencia de posguerra a la producción de cuadros de grandes dimensiones”⁹²¹.

A este respecto, consideramos que tanto Mandoki como Dutton focalizan su atención sobre una categoría del exceso que se expresa en lo que podríamos definir lo vistoso, que es desde luego una forma de exceso. Sin embargo, ya Veblen, quien fundamentó su teoría en el derroche, nos había advertido de que el derroche suele manifestarse también en formas “cultivadas”, que disimulan precisamente el exceso que se manifiesta en la forma directa y “grosera” de lo ostentoso, y por ello representan su mejor muestra de autenticidad, en tanto delatan el necesario, largo aprendizaje de convenciones socialmente aceptadas que se hace posible merced a la disponibilidad de grandes reservas de ocio. El exceso, por tanto, puede emprender sofisticados caminos miméticos. Sus resultados, sin embargo, producen efectos detectables para el ojo entrenado a las distinciones. Por ello, nos vemos inducidos a afirmar que el concepto general de exceso que nos tiene que ocupar es el de una energía excedente organizada según formas dirigidas a cautivar la atención, lo que no está en contradicción con el hecho de que el aparecer de formas más sobrias, por ejemplo, en un entorno estético caracterizado por la exuberancia y la voluptuosidad cumple perfectamente el objetivo de despertar la atención por contraste, cuando el ojo del observador se encuentre lo suficientemente entrenado a captar diferencias finas. De hecho, esto no es incompatible con la idea fundamental de las señales sexuales en Darwin, ya que su principio fundamental (subyacente a lo vistoso) es precisamente la variedad y la novedad.

Desde esta óptica, el conocido principio “*less is more*”, en ámbito cultural, obedece a este principio de la variedad, captura la atención precisamente por contraste y no puede ser enfocado como una inversión del principio de derroche. La reconfiguración de la sensibilidad que vino de la mano del diseño industrial, las líneas pulidas, las formas tubulares, el diseño minimalista, fueron el resultado de un enorme derroche de energías creativas y económicas. En estos casos, el concepto de exceso está presente, precisamente, gracias al concepto de elaboración estética y a la inversión

⁹²⁰ D. Dutton, ob. cit., p. 222.

⁹²¹ *Idem.*

de energías excedentes –disponibilidad económica, disponibilidad de reservas de tiempo libre– para el objetivo de conseguir dicha elaboración.

Este concepto de exceso es el que Mandoki considera bajo el rótulo de “raíces filogenéticas del exceso estético”⁹²², o en términos más accesibles, “la estética como exceso”. Para abordar este tema, se remite a las teorías de Bataille sobre el derroche como estructura disipativa de la energía excedente⁹²³ y de Marcel Mauss⁹²⁴ sobre el don. Estos comportamientos fundados en el derroche, que los autores consideran como radicalmente estructuradores de la cultura y de la sociedad, implican lo estético porque no consisten en la mera destrucción de recursos, sino que se insertan en complejas convenciones sociales que prescriben precisas formas en que esta destrucción ha de ser llevada a cabo, exhibida y presentada. Una vez, más, para resumir, hasta la destrucción de excedencias se convierte en una precisa elaboración de las mismas⁹²⁵. Estas manifestaciones – piénsese en el *potlach*– siguen un riguroso ritual, se realizan públicamente, y establecen dignidades y honores para los miembros de la comunidad. Sin embargo, para que esto ocurra, es necesario que las prescripciones sean satisfechas correctamente: es fundamental, por tanto, la discriminación del público, que juzga y sanciona posibles faltas a las mismas. Es esencial que estas manifestaciones de derroche consigan atraer mediante su presentación: “Así –afirma Mandoki– se espera que la exhibición estética del exceso realice el intercambio del capital material al simbólico y de la riqueza personal a la social. Al estetizar el exceso se lo comparte simbólicamente con la comunidad y sus dioses”⁹²⁶.

⁹²² K. Mandoki, ob. cit., p. 302.

⁹²³ Cfr. G. Bataille, *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*, Icaria, Barcelona, 1987.

⁹²⁴ M. Mauss, *Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas* [1924], en M. Mauss, *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, segunda parte, pp. 155-263.

⁹²⁵ Cfr. K. Mandoki, ob. cit., p. 302-314.

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 313

5.9. Recapitulación

Llegados a este punto, conviene recapitular algunas de las ideas expuestas en este y en los capítulos anteriores al fin de señalar más sintéticamente los resultados obtenidos y, sobre todo, atar algunos cabos que aparenten haber quedado sueltos.

5.9.1. Ideología y evolución

En primer lugar, atenderemos a la relación entre arte e ideología a la luz de lo que pueda sugerirnos una perspectiva de estética evolucionista. Hay, de pronto, una asociación inmediata: la actual industria de la cultura (dentro de este ámbito pueden incluirse también las específicas industrias de la moda y de la belleza) aprovecha para su desarrollo unas preferencias naturales de los hombres que son el legado de su evolución, tales como el gusto por la ornamentación, la variedad y la novedad, etc.⁹²⁷ Un segundo aspecto a considerar nos acerca aún más a la relación entre ideología y evolución: Menninghaus se pregunta si, en la relación entre mensajes religiosos, políticos y morales y su refuerzo mediante las artes se tiene que considerar que estos mensajes son primarios y las artes se suman más tarde como un suplemento que facilita su difusión o si, en cambio hay una coexistencia entre elaboraciones estéticas y dichos mensajes y, finalmente, si las elaboraciones estéticas son más antiguas que estos mensajes y representan la premisa para su éxito⁹²⁸. Como es sabido, ha adquirido el rango de tópico establecer la genealogía de las artes a partir del rito religioso, la danza, el teatro, hasta derivar en manifestaciones crecientemente autónomas. Sin embargo, Menninghaus se decanta por la tercera de las hipótesis que acabamos de presentar. La teoría evolucionista darwiniana se ha encargado de demostrar que ciertas prácticas estéticas son más antiguas respecto a las capacidades de simbolización⁹²⁹. Si vemos las religiones no solo como ritos, sino también como “grandes narraciones”, entonces –así argumenta Menninghaus– éstas se tienen que fundar en el previo desarrollo de la capacidad narrativa, que tuvo su primera función evolutiva en prácticas no inmediatamente religiosas. Las capacidades de

⁹²⁷ Cfr. W. Menninghaus, *La promessa della bellezza*, cit., p. 73. Un desarrollo más específico de la relación actual entre industria de la belleza, cánones de belleza mediáticamente impuestos y vida cotidiana, que pondera críticamente sus ambivalencias y contradicciones se encuentra en el cap. VII de la misma obra, titulado «Sull’odierna caratterizzazione dell’elaborazione della bellezza e sull’autofondazione estetica» (Ibídem, pp. 213-232).

⁹²⁸ Cfr. W. Menninghaus, *A cosa serve l’arte?...*, cit., p. 177.

⁹²⁹ Ya Darwin había sostenido que las exhibiciones canoras preceden al lenguaje mismo “los ritmos y cadencias de la oratoria derivan de capacidades musicales desarrolladas previamente” y que, incluso, “los sonidos musicales proporcionaron una de las bases para el desarrollo del lenguaje” (C. Darwin, ob. cit., pp. 752-753).

simbolización, por tanto, descansan a su vez en las anteriores facultades que se expresaron en la música vocal y en la danza, así como en las más antiguas prácticas de decoración del cuerpo mediante aplicación de color sobre la piel u objetos naturales perforados que, según los testimonios arqueológicos, son anteriores a las muestras de prácticas figurativas que se han encontrado⁹³⁰. Desde luego, estas antiquísimas prácticas de decoración adquirieron nuevas funciones al ligarse con la religión (ornamentación de chamanes y sacerdotes, decoración de los lugares de culto), así como experimentaron una extraordinaria elaboración que puede haber sido motivo del ulterior desarrollo de las “artes” performativas y figurativas humanas. La asociación inequívoca que históricamente se ha dado entre religión y arte hasta épocas muy recientes da sobrada prueba del carácter mutuamente enriquecedor y expansivo de la relación entre estos dos ámbitos.

Sin embargo, estas observaciones se prestan a una consideración más general: al tratar el argumento del arte como ideología hemos hecho hincapié una y otra vez en el hecho de que la ideología se caracteriza por ser una abstracción con funciones de refuerzo de un poder determinado, pero también en el hecho insoslayable de que un poder, para mantenerse (y así la ideología que lo sostiene, para que sea aceptada y abrazada) ha de responder, de alguna manera (incluso adulterándolas, manipulándolas etc.) a exigencias auténticas de aquellos a quienes se dirige pidiendo su adhesión, so pena de desaparecer rápidamente.

Ahora bien ¿por qué, a lo largo de la historia, las instancias de carácter moral, religioso, político han acudido, tan frecuentemente y con tan buenos resultados, a los buenos servicios del arte? Y, además, ¿por qué la modernidad ha encargado precisamente la estética, el ámbito de las artes, de las funciones sobresalientes que Eagleton analiza en *La estética como ideología*, en lugar de dirigirse a otros ámbitos de la existencia social –por ejemplo: los derechos humanos⁹³¹–? Una primera respuesta podría ser que, respecto al carácter abstracto de las ideas religiosas, políticas, morales, las obras de arte se ofrecen a la vista y al oído, cautivan la atención por sus específicas elaboraciones formales que les permiten destacar respecto al conjunto de objetos de uso cotidiano y tienen la pretensión de durar. Esta hipótesis describe un posible funcionamiento, pero no lo explica. Tampoco la respuesta de Eagleton de que la autonomía de lo estético se presta al uso ideológico por representar esa ley que se inscribe en el corazón de los individuos, una ley que se da a sí misma, aclara por completo el asunto, ya que responde a la abstracción de la formulación

⁹³⁰ Cfr. W. Mennighaus, *A cosa serve l'arte?...*, cit., p. 179.

⁹³¹ Desde luego, somos conscientes de que los derechos del hombre han sido una de las principales consignas de la lucha burguesa, y casi desde un comienzo se ha puesto de relieve su carácter ideológico. Aquí empleamos esta referencia para señalar que, tal y como hemos venido argumentando a lo largo de este trabajo, si la asociación entre estética e ideología es válida, lo es precisamente en la medida en que áreas de lo ideológico como son los “derechos humanos” han sido insuficientes para sustentar el edificio ideológico de la modernidad, debido a esa abstracción que ya señaló Marx.

ideológica sin alejarse demasiado de lo abstracto. Pero ya estamos en condiciones de formular esta observación desde un punto de vista más general: la eficacia ideológica del arte y de lo estético se apoya en las predilecciones y preferencias que siguen activas en cada uno de nosotros como legado de nuestra historia natural. El juego de las formas, la fascinación ante las muestras de habilidad y maestría, la celebración festiva y la actividad lúdica cautivan nuestra atención como algo a lo que siempre queremos volver, que representa una promesa de plenitud y de felicidad en que resuenan los ecos lejanos de aquella promesa de supervivencia mediante la prole que lo estético representó a lo largo de nuestra fase evolutiva. Ahí está la raíz más profunda de aquellas exigencias auténticas que ningún poder puede olvidar por completo si quiere realizar sus fines. A través de esta relación es posible, si se nos permite parafrasear una conocida fórmula de Adorno, enfocar la estética fuera de perspectivas reduccionistas, a saber, como un doble proceso de espiritualización de la naturaleza y de naturalización de las abstracciones del espíritu.

5.9.2. *Juego y evolución*

Junto a las consideraciones sobre el juego de las apariencias y de las formas, también hemos introducido, como elemento fundamental, la dimensión lúdica, en tanto forma de acceso a una temporalidad plena cuya experiencia está vinculada con un sentimiento de placer. También es casi un tópico de la reflexión estética ubicar el juego y el instinto lúdico en el origen de la dimensión estética y de las formas artísticas. Es la postura que hemos defendido en este estudio. Sin embargo, tras este recorrido por la estética evolucionista, centrada esencialmente en la vinculación entre las apariencias estéticas y la selección sexual, son necesarias algunas precisiones. Si bien es indudable que el instinto lúdico tiene antiquísimas raíces en nuestra evolución, sin embargo, se hace muy problemática su vinculación con la selección sexual. El juego es normalmente conceptualizado por los etólogos como una actividad autotélica que encierra un elemento de ficción (*hacer como si*) que lo separa de la realidad y que está relacionado con el placer que se experimenta en realizarlo. Esta finalidad interna no impide que haya otras finalidades u efectos indirectos: de hecho, el juego entre los ejemplares jóvenes del mundo animal se suele enfocar como un entrenamiento de las destrezas necesarias para la supervivencia, que no están relacionadas únicamente con la motricidad, sino que son también cognitivas, como la capacidad de interpretar las intenciones de otros sujetos (es fundamental saber discriminar entre intenciones “serias” o “lúdicas”).

Sin embargo, esta función evolutivamente adaptativa del juego no guarda relación con la selección sexual. En esta última hay escenificación, pero dentro de los criterios de la realidad: no se da un *hacer como sí*, sino que las cosas van terriblemente en serio. En la selección sexual animal

está en juego el éxito reproductivo, lo que no deja espacio para la ficción lúdica y si en el cortejo humano parece asomar algún elemento del juego, este tiene más bien la función de poner a prueba el contacto entre las dos personas y el hecho de que los sentimientos sean correspondidos, por lo que el juego adquiriría aquí la función de “tantear” las intenciones de la otra persona, razón por la cual tienen los juegos un papel secundario y subordinado en el cortejo, como sostiene Menninghaus⁹³². Según Menninghaus, por tanto, la inclinación al juego que se aprecia en el mundo animal no está relacionada con la selección sexual, sino que encuentra su territorio propio en la selección natural, sin embargo, el filósofo alemán reconoce que hay en Darwin ciertos indicios que permitirían relacionar (indirectamente) la actividad lúdica y la terrible seriedad de la competición sexual. En efecto, Darwin observa que ciertos pájaros cantan también fuera de la época de apareamiento. Bien es posible que este comportamiento responda a la necesidad de ejercer habilidades canoras en vistas de su uso para el cortejo, o que esté vinculado a formas de marcar el propio territorio. En este sentido, los pájaros machos podrían estar compitiendo en habilidades canoras incluso fuera de la época del apareamiento como una prolongación o una anticipación de la competición que se librará entre ellos en el verdadero momento del cortejo; lo relevante es, sin embargo, que “aparentemente Darwin supone que la ausencia de un interés sexual real modifica el tono afectivo de la competición”⁹³³, es decir que la competición canora en esos casos se despoja de la carga de presión que conlleva en el cortejo para adquirir los caracteres más libres y jocosos, de actividad que se realiza por el gusto de realizarla, reportando de la misma un deleite y una gratificación autónomos sin finalidades “concretas”, es decir sin que esté dirigida al apareamiento: “Que el hábito del canto es a veces completamente independiente del amor es claro, porque se ha descrito a un canario híbrido y estéril que cantaba cuando se veía en un espejo”⁹³⁴, afirma Darwin, quien añade en distintas ocasiones que las aves parecen en ocasiones deleitarse con su propio canto y competir en habilidad incluso fuera de la estación reproductiva: “nada es más común en los animales que complacerse en practicar cualquier instinto que en otra época realizan para algún bien real. ¿Cuántas veces vemos Aves que vuelan fácilmente, se deslizan y planean por el aire, evidentemente por placer? [...] De ahí que no sea en absoluto sorprendente que los machos de Aves continúen cantando por su propia diversión una vez ha finalizado la época del cortejo”⁹³⁵. He ahí el carácter autotelico y la recompensa en placer propios del juego, así como

⁹³² Cfr. W. Menninghaus, *A cosa serve l'arte?...*, cit., p. 193. Las consideraciones relativas a la relación entre juego y presentación estética en la selección sexual que acabamos de hacer siguen el hilo de los argumentos propuestos por Menninghaus, en el mismo libro, entre las pp. 192-210.

⁹³³ *Ibidem*, p. 195 (*traducción nuestra*).

⁹³⁴ C. Darwin, *ob. cit.*, pp. 488-489.

⁹³⁵ *Ibidem*, p. 490.

la separación del juego respecto al mundo real (lo que lleva a Menninghaus a calificar la indirecta relación entre el juego y la selección sexual de muy endeble)⁹³⁶.

Mandoki, en cambio, pese a volver, al igual que Menninghaus, a referirse al juego entre animales como una suerte de ejercitación para las habilidades necesarias en la etapa adulta, abre a la posibilidad de que se dé una vinculación con el ámbito del cortejo: al apoyarse en la distinción de Roger Caillois entre cuatro “categorías fundamentales” de juegos (*agon*; *alea*; *mimicry*; *ilinx*)⁹³⁷, defiende que todas estas categorías se encuentran en el juego animal:

[...] *ilinx*, juegos de vértigo en las acrobacias del *Scolapax Gallinago*; *agon* en la competencia de canto de la cigarra pruinosa o cachorros que compiten por un objeto de juego; *mimicry* o imitación en varias especies y tal vez *alea* o los juegos de azar, en los gatitos persiguiendo aves, con la esperanza de atraparlos⁹³⁸.

Ahora bien, aun admitiendo que las categorías propuestas por Caillois deben ser extendidas para este fin (ya que estaban pensadas para la descripción del juego humano), Mandoki considera que “el *agon* es propio de todas las especies sexuadas como competencia por parejas sexuales, alimento y territorio, ejemplificado en la exhibición de las aves machos para ser electos por las hembras”⁹³⁹. Nos parece evidente que la autora solapa aquí los planos distintos de la selección natural y de la sexual sin hacer ninguna distinción pertinente entre un plano y otro. Extendido de esta manera, el concepto de *agon* pierde todo carácter que tenía dentro del juego, para volver a representar la lucha y la competición en general. Un defecto parecido ocurre con la extensión del concepto de *alea*, que es esencial en ciertos juegos humanos, pero supone la existencia de un pensamiento simbólico que nos parece difícil extender al resto del reino animal. Finalmente, podemos añadir otro argumento en contra de la identificación entre juego y selección sexual: como se ha visto, los etólogos concuerdan en que el juego es una característica prevalecientemente de la edad joven; se realiza por tanto antes de la madurez sexual, lo que nos debería sugerir con suficiente fiabilidad el hecho de que no es directamente empleado en el cortejo. Visto como preparación a las habilidades propias de la edad adulta, claramente el juego entrena y afina ciertas habilidades motrices, la agilidad y la capacidad canora que pueden ser empleadas en la presentación sexual en el cortejo, pero esto es tanto como decir que el juego prepara para ser más

⁹³⁶ Cfr. W. Menninghaus, *A cosa serve l'arte?...*, cit., p. 196.

⁹³⁷ Cfr. R. Caillois, ob. cit., pp. 43-46.

⁹³⁸ K. Mandoki, ob. cit., p. 138.

⁹³⁹ *Idem*.

rápidos en encontrar comida, más hábil en el ataque o la defensa. Es evidente que el ataque, la defensa, la búsqueda de alimento no son juegos.

También el psicoanálisis ha descartado la vinculación entre sexualidad adulta y concepto de juego. El punto de partida es precisamente el concepto clásico del juego como actividad gratificante en sí misma, sin finalidades ulteriores. Marcuse afronta este tema con el intento de encontrar una mediación entre trabajo útil y eliminación de la sublimación represiva de los instintos (en los términos que había empleado Freud). La solución pasa, por Marcuse, por la recuperación de las funciones liberadoras de la gratificación instintiva propias del juego, sólo así podrían reconciliarse el trabajo y el placer, ya que el juego, según afirma Barbara Lantos en el artículo «Work and the Instincts», “está sujeto por completo al principio del placer: el placer está en el movimiento mismo en tanto que activa zonas erógenas”⁹⁴⁰, pero, precisamente para reafirmar el carácter autotélico del juego, Marcuse se apresura a especificar que “los impulsos que determinan el juego son los pregenitales”⁹⁴¹, dirigidos a un placer sin fines ulteriores. Así las cosas, si el trabajo es lo que se realiza para la autopreservación, o sea para extraer del ambiente circundante los recursos necesarios para mantenerse (dicho con la fórmula ya conocida: es una actividad que se realiza “para algo”), es posible establecer un paralelo entre el trabajo y la sexualidad genital, que tiene como fin la procreación. Reconciliar el trabajo con los instintos, por tanto, es posible en la medida en que este adquiera algo de la autotelicidad del juego y se cargue de las satisfacciones instintivas propias de un “erotismo polimorfo pregenital” (satisfacción sin procreación; actividad autoerótica), como consecuencia de la superación de las condiciones económicas de escasez y enajenación. También para Marcuse, por tanto, pese a que el juego es considerado como un legado de la evolución, no cabría relacionarlo con la selección sexual, ya que ésta tiene un fin exterior preminente. Hay que preservar las características autotélicas del juego y extenderlas al trabajo (en un mundo liberado –ahí la tensión utópica que Marcuse recaba de la tradición de la estética humanista–) ya que “es el propósito y no el contenido el que marca una actividad como juego o como trabajo”⁹⁴².

Una última consideración merece la temporalidad propia del momento lúdico. A este respecto, hemos hablado de un tiempo de plenitud, en que las características del tiempo pragmático se suspenden y pierden eficacia. No volveremos sobre las vinculaciones entre este carácter cualitativo del tiempo lúdico (propio asimismo de lo festivo y de la experiencia estética) ya que ha

⁹⁴⁰ Cfr. B. Lantos, «Work and the Instincts», *International Journal of Psychoanalysis*, vol. XXIV, 1943, Partes 3 y 4, pp. 114 y ss., citado en H. Marcuse, *Eros y Civilización. Una investigación filosófica acerca de Freud* (1953), Ariel, Barcelona, 2016, p. 185.

⁹⁴¹ H. Marcuse, *idem*.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 186.

sido tratado en los capítulos anteriores. Sin embargo, queda por esclarecer un aspecto, a saber: ¿hay alguna relación entre el concepto de exceso que hemos puesto en la base de lo estético y esta temporalidad “plena” que nos permiten experimentar los juegos, la celebración festiva y, en general, la experiencia estética? Desde luego, hemos caracterizado el juego como la organización, según normas propias, de fuerzas excedentes (que consideramos “indispensables” en el sentido indicado por la inversión jerárquica de Baudrillard en la relación entre exceso y necesidades). Sin embargo, ¿hay que considerar, paralelamente, el tiempo cualitativo como un tiempo “excedente”? Si por ello entendemos lo que sobra, lo que remane, el tiempo libre que queda al margen de las horas empleadas en las actividades más serias, la respuesta debe ser no. Una vez más, es necesario realizar una inversión de las jerarquías entre necesidades y exceso, entre lo serio y lo jocoso. Desde este nuevo punto de observación el tiempo pleno sí puede enfocarse como un tiempo “excesivo”. Si nos remitimos al étimo latín *excedere*: salir fuera, ir más allá, tendremos la imagen de un tiempo que escapa a la tiranía de las necesidades, del tiempo rehén de los imperativos extraños que envuelve las acciones para un fin ulterior. Ya no es el tiempo que nos encadena a nuestras obligaciones pragmáticas, sino un tiempo *liberado* o un tiempo que refleja una libertad originaria anterior a su sometimiento a las instancias pragmáticas, a la división del trabajo, al imperio de la utilidad. Así podemos caracterizar al tiempo propio del juego y de la dimensión estética.

5.9.3. Vanguardias y evolución

La aportación de la perspectiva de la estética evolucionista nos ha permitido descubrir una profunda raigambre antropológica y natural de cuestiones tales como la distinción estética y su relación con los posicionamientos de estatus dentro del marco social. Asimismo, hemos avanzado la hipótesis de que la ideología estética consigue calar hondo en la modernidad porque apela a un substrato insobornable que, pese a las modificaciones, nos remite a nuestro pasado más profundo. Sin embargo, si este substrato llama en causa ciertas predilecciones vinculadas por la fascinación por las apariencias estéticas, con el disfrute sensible, podría parecer que el arte de vanguardias, que llega a prohibirse a sí mismo y a vetar al espectador dicho disfrute quede como una pieza sobrante respecto a nuestros intentos de análisis. En efecto, al tratar el tema del arte de vanguardia hemos subrayado como, cualesquiera que fuesen los propósitos explícitos de los artistas que animaron esos movimientos, el resultado fue, por lo general, el de un arte alejado de los gustos populares que se encerró, finalmente, en una perspectiva elitista. Desde luego, se ha visto como este elitismo de las vanguardias fue visto, por filósofos como Adorno, como un extremo acto de resistencia frente a los peligros de la masificación cultural impulsada por la industria monopolista.

Por otro lado, filósofos como Ortega, vieron en este elitismo esencial la fuente de la posible regeneración de las artes. Por supuesto, la negativa que dichos artistas oponían al disfrute estético estaba lujosamente motivada en los manifiestos programáticos de sus movimientos: se trataba de derribar los polvorientos palacios del arte burguesa, romper las distinciones entre arte y vida, en fin, la idea era que, de la mano de esos artistas, las masas serían conducidas a edificar un mundo nuevo. Sin embargo, ese arte que quería destruir el arte no renunciaba, en el fondo, a dicho calificativo, en nombre de un principio de autenticidad que pretendía imponer (el arte auténtico *versus* el arte burgués, etc.). Desde el punto de vista del funcionamiento ideológico, hemos avanzado la hipótesis de que es precisamente la inscripción bajo el “significante vacío” *arte* la astucia que hizo que se mantuviesen, al amparo de este rótulo eminentemente (o perfectamente, si queremos) ideológico, las tendencias más contradictorias entre sí⁹⁴³. Esta estrategia, en la actualidad, se entrelaza, curiosamente, con las estrategias propias de la producción cultural de masas y de la publicidad. Como señala Jiménez, «los museos y las ferias de arte (...) emulan el comportamiento de los espectáculos de masas, del ocio programado. Se trata de conseguir el máximo impacto publicitario, *a través de la “promesa” de la “alta” legitimación cultural*. Y con ello, el máximo beneficio mercantil»⁹⁴⁴.

Si miramos esto desde otro ángulo, podemos afirmar que la inscripción de un objeto bajo la categoría de “arte”, más allá de las consecuencias sobre su estatuto de las que nos informa la llamada *teoría institucional*, les confiere no sólo legitimidad, sino que también un halo de fascinación, una suerte de “aura estética” que realza su valor, más allá de las específicas propiedades sensibles que el objeto exhiba⁹⁴⁵. En cierto sentido, es precisamente contra la función de esta aura –elaborada por el mundo del arte y el sistema de la crítica, y reforzada por los medios de comunicación– que arremeten algunos autores, como Roger Scruton, cuando sostienen que se debería tener el valor de rebelarse y admitir que gran parte de la nueva producción artística –se

⁹⁴³ De esta función “connotativa” del término «arte» se vale incluso la producción comercial que, como bien vio Lipovetsky, entre otros, va en busca con creciente frecuencia de alianzas con artistas para realzar la atractividad de sus productos: la inyección de “arte” que la firma de un artista estrella le brinda a la mercancía expande el valor de cambio de la misma (o su valor de cambio-signo, en términos de Baudrillard). Se trata, en todo caso, de una práctica que no pertenece sólo al pasado más reciente, sino que se puede remontar al conocido fenómeno del “car art”, en el que participaron artistas-estrellas como Warhol, imprimiendo su “huella creativa” a turismos de común producción que así se convertían en objetos de arte, a precio de lujo y, remontando aún más en el tiempo, a los servicios prestados por representantes de las vanguardias históricas en el campo del diseño para productos comerciales. Un fenómeno similar, atenuado por la colocación en una franja de mercado de las utilitarias, es tal vez el del Citroën *Picasso*. En este sentido, el nombre del artista desempeña una función parecida al de la estrella que anuncia un producto, o de la marca.

⁹⁴⁴ J. Jiménez, *Teoría del arte*, cit., p. 235 (*cursiva nuestra*).

⁹⁴⁵ Consideramos que es precisamente a esto que se refiere Bourdieu con la expresión: “la ideología carismática de la relación con la obra de arte” (P. Bourdieu, *La distinción...*, cit., p. 33).

refiere el autor especialmente a obras del estilo del artista/estrella Damien Hirst— actualmente incluida bajo las insignias de la *alta cultura* es “un fraude”⁹⁴⁶.

Pierre Bourdieu ha analizado, como es sabido, la cuestión del gusto estético como criterio de distinción social. En su obra, aunque no se encuentre citado ni una sola vez, resuena claramente la voz de Veblen. Así, para Bourdieu, el carácter elitista del arte contemporáneo, el esfuerzo que pretende para su comprensión, su negativa rotunda a formas de disfrute inmediato, permiten definir los contornos de un círculo de los *happy few* que pueden gozar de sus encantos, porque saben discriminar. En esto, se rebasa la mera ostentación de recursos que “busca la distinción en el lujo”⁹⁴⁷: se trata aquí del dominio de recursos culturales, adheridos a la persona de manera más íntima y que, por lo tanto, encierran un poder de distinción que es sentido como más radical, y se traduce en una suerte de “naturalización” (ideológica)⁹⁴⁸ de lo que apuntaría, de otra manera, menos ocultamente, a distinciones sociales. Desde luego, aquí actúa también, además de la función de otorgar distinción, la capacidad del gusto de crear comunidad (una capacidad que, en lo relativo al arte, ha sido puesta de relieve por un sinnúmero de estudiosos). El gusto, afirma Bourdieu,

une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son el producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que lo clasifican⁹⁴⁹.

Ahora bien, esta característica del gusto, que funciona a la vez como principio de agregación y de separación (es esencial para el gusto definirse por oposición con lo que no se considera legítimo) se funda, según Bourdieu, en el *habitus*, es decir algo que se toma por una suerte de naturaleza, un sistema de disposiciones y preferencias que es heredado, pero posee a la vez un carácter activamente performativo. Dicho carácter está presente también, como vimos, en los rasgos generales de la estructuración de preferencias estéticas en la evolución por selección sexual, según las coordenadas darwinianas. A saber, la competencia sexual, radicalmente individual, no impide la realización de ciertos esfuerzos estéticos coordinados; asimismo, las preferencias de la elección sexual se dirigen a los caracteres más marcados, pero dentro de un

⁹⁴⁶ R. Scruton, *Cultura para personas inteligentes*, cit., p. 109, citado en S. Castro, «Reivindicación estética del arte popular», cit., p. 443.

⁹⁴⁷ P. Bourdieu, *La distinción...*, cit., p. 35.

⁹⁴⁸ En el sentido de que se apelaría a “naturales” dotes de sensibilidad, a la tendencia a no dejarse desviar por las formas más triviales de placer, a la capacidad “innata” —pero no generalizada ni mucho menos universal, por supuesto, sino precisamente distintiva— además de cultivada de apreciar y comprender lo auténticamente valioso.

⁹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 63.

rango de posibilidades definidas por la pertenencia a la especie; finalmente, la conexión entre presentaciones estéticas y ejercicio de la preferencia sexual produce un efecto cascada en la reproducción y el refuerzo de los caracteres preferidos. Sin necesidad de volver sobre el tránsito del ámbito de la selección sexual animal al del hombre como productor simbólico, donde se refuerzan los aspectos relativos al estatus y al prestigio social, ya que ha sido tratado con anterioridad, podemos observar como el hecho de que Bourdieu afirme que “los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística [señalan que] no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir”⁹⁵⁰ reproduce, o pretende reproducir, a escala cultural, precisamente el efecto de la transmisión a cascada de los caracteres preferidos en la selección sexual. La competición entre artistas y entre estilos distintos tiene como objeto su reproducción a través de las preferencias estéticas y a la vez, la eliminación de los antagonistas. Lo mismo puede decirse si observamos la cuestión desde el punto de vista del público del arte o de las comunidades reunidas en torno a un gusto específico. La conocida batalla entre antiguos y modernos podría ser analizada como un ejemplo paradigmático de ello.

Somos conscientes, sin embargo, de que enfocar la cuestión desde el punto de vista de la distinción, por más que sea una perspectiva legítima, suele verse como algo que sólo con alguna dificultad encaja con las consideraciones estéticas usuales. Pese a ello, señalamos que el horizonte comunitario que se suele evocar como contribución propia del arte y de su experiencia ha sido puesto en relieve desde Kant hasta Gadamer sin despertar demasiada suspicacia; probablemente, merecería ser investigado el hecho de si se puede admitir que, incluso en una perspectiva que haga hincapié en la distinción, se active una serie de respuestas afectivas derivadas tanto de la positiva identificación con el grupo de pertenencia como con la distinción respecto a otros grupos, y de si estas pueden considerarse como un elemento de disfrute estético igualmente legítimo (sospechamos que, si no sobre su legitimidad, habrá menos dudas sobre su efectividad) que el que se postula al hacer una referencia a que el arte nos pone en comunicación con los demás. Que esta formulación de la comunicación aluda a la armonía, mientras que la primera pone énfasis en el hecho de que la comunicación encierra también el conflicto, es posiblemente uno de los motivos de la renuencia a otorgar legitimidad a tales hipotéticos sentimientos.

Una opción distinta sería la de investigar las posibles relaciones entre el arte contemporáneo y el placer que este pueda deparar, de la manera en que lo hace Dutton. Aquí, por lo tanto, vuelven a entrar en juego consideraciones de carácter evolutivo. Dutton dedica toda la

⁹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 64.

parte final de su obra a analizar las obras dadaístas, en especial, la *Fuente* de Duchamp, a partir de un concepto racimo de definición del arte que consta de 12 criterios⁹⁵¹. Sin querer recordarlos todos (para Dutton, la obra de Duchamp reúne todos estos requisitos, aunque con diferentes acentos, ya que unos parecen presentarse con más claridad o intensidad que otros), citaremos los que nos parecen más evidentes: *Fuente*, como provocación dadaísta, es una espectacular muestra de ingenio y habilidad (aunque sólo fuese comunicativa), por lo que despierta nuestra ancestral admiración hacia lo habilidoso; tiene un estilo marcadamente distintivo que se explicita en su manifiesto rechazo al concepto mismo de estilo (una consideración que deberíamos, por tanto, considerar extensiva a todo el arte de vanguardia en tanto niega el concepto mismo de arte); es novedosa, creativa, original como pocas; y representa un desafío intelectual (precisamente por su contradictoria posición con respecto a las convenciones del arte)⁹⁵². Estas consideraciones de Dutton se enmarcan en su análisis de las preferencias que nos lega nuestra evolución, y se completan con las consideraciones que hemos expuesto arriba en tanto a la variación y contraposición de los estilos como elemento capaz de cautivar la atención estética, en que puede vislumbrarse el reflejo de los principios darwinianos de la variedad y novedad. Esto sería ya suficiente para dar razón de cómo el placer se puede adherir a la experiencia de obras de arte que se esfuerzan por borrar toda seducción estética: revisten un placer de carácter intelectual, responden a nuestra admiración por las muestras de ingenio humano, marcan de manera muy aguda discontinuidades con los estilos al uso (los fenómenos de *shock* son, al fin y al cabo, especialmente relevantes para cautivar la atención).

Sin embargo, a lo largo de esta tesis, hemos introducido la temporalidad plena que experimentamos en la dimensión estética como uno de los elementos de la recompensa en placer del mismo. Ese tiempo pleno es, como hemos visto, una suerte de tiempo de felicidad. Según la argumentación que hemos venido desarrollando, sería posible experimentarlo en el juego, en la fiesta, en la demora ante el juego de las apariciones sensibles que nos brindan un sentido del presente que en la actitud práctica es desatendido. Sin embargo ¿cómo se conjuga esto con la experiencia de un arte que precisamente no exhibe formas que pretendan cautivar nuestra atención? Reparemos las muchas y conocidas anécdotas relacionadas con el hecho de que los *ready mades* pasaban literalmente desapercibidos por parte del público, tanto que, en el perchero exhibido como obra, algunos visitantes de aquella nota exposición llegaron a colgar sus abrigos. Lo mismo vale

⁹⁵¹ Los criterios señalados por Dutton son: *Placer directo; habilidad y virtuosismo; estilo; novedad y creatividad; crítica; foco especial; individualidad expresiva; saturación emocional; desafío intelectual; las tradiciones e instituciones del arte; experiencia imaginativa*. Véase D. Dutton, ob. cit., pp. 78-89.

⁹⁵² Cfr. ibídem, pp. 266-278.

para muchos otros casos de obras abstractas que suelen percibirse como completamente insignificantes por parte del público.

Una pista para aventurar la hipótesis de un placer específico ligado a la percepción del tiempo nos la ofrece precisamente uno de los criterios de Dutton que acabamos de citar: el *desafío intelectual*. La pregunta que nos tiene que guiar es la siguiente: ¿hay algo, en la elitista producción contemporánea, que pueda despertar en el observador una actitud similar a la que se da en el juego?

Como señala Menninghaus, existe una relación entre juego y arte, y este último refuerza, incluso, ciertas características de lo lúdico: “Le arti moltiplicano il gioco con le cornici cognitive che codificano ogni mondo con regole diverse. Ogni genere, addirittura ogni singola opera richiede e implementa la costruzione implicita di un proprio “campo da gioco” con precise regole”⁹⁵³. Por lo tanto, tenemos ahí un primer contacto entre arte y juego: es necesario aceptar las reglas propias de cada género y cada obra para entrar realmente en contacto con ellas. Si las obras tienen algo de la *illusio*, hay que aceptar, preliminarmente, esa invitación al juego según ciertas reglas.

Este “desafío” que nos lanza la obra había constituido el meollo de la vinculación gadameriana entre arte y juego. La obra nos invita a comprenderla, nos muestra que «ahí hay algo “que entender” [...] que pretende ser entendida como aquello a lo que “se refiere” o como lo que “dice” [...] exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y *esta respuesta tiene que ser la suya propia* y la que él produce activamente»⁹⁵⁴.

Cabe preguntarse, frente a esta necesidad de dar una respuesta *activa y propia*, si esta posibilidad está al alcance de cualquiera que acepte el desafío de la obra, o no requiera, ante ciertas obras, lo que Ortega había planteado como el requisito previo de poseer un conocimiento definible como *historiología del arte*, porque el arte que se aleja de los códigos naturalistas no se despoja de códigos, sino que, por el contrario, se recarga aún más de códigos que podríamos definir *culturalistas*, meta-códigos o códigos exotéricos, que remiten precisamente a códigos anteriores y al concepto de código en sí⁹⁵⁵. De ahí que quepa preguntarse, ulteriormente, no si cualquiera que acepte el desafío esté en posesión de las herramientas para acometer sus exigencias, sino si está en condiciones de descifrar el desafío mismo en tanto desafío, de percibirlo a secas, es decir, si no es

⁹⁵³ W. Menninghaus, *A cosa serve l'arte?...*, cit., p. 200 [“Las artes multiplican el juego con los marcos cognitivos que codifican cada mundo con reglas distintas. Cada género, y hasta cada obra individual, exige e implementa la construcción implícita de un “campo de juego” propio, con reglas precisas” (*traducción nuestra*)].

⁹⁵⁴ H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello...*, cit., p. 73 (*cursiva nuestra*).

⁹⁵⁵ Por supuesto, también el arte del pasado, más “transparente” para el público por atender a un criterio generalmente “mimético”, estaba estrechamente vinculado a códigos “internos” (los propios de la representación: técnicas, estilos) y “externos” (los códigos de lo representado: religiosos, políticos), pero precisamente porque el arte remitía más claramente a algo que se representa, era más viable la lectura debido a la mayor introyección de los códigos “externos” (religiosos, políticos, etc.) dentro de sociedades más unitarias.

necesario poseer ya de antemano cierto dominio de los códigos de la *historiología del arte* para poder percibir la invitación al juego que le viene de la obra, para entender dicha invitación como tal y, si acaso, posteriormente, aceptarla.

Para intentar dar respuesta a este problema, Yves Michaud se vale del concepto de “saber experto”: todas las prácticas artísticas, desde el arte más de élite hasta «las producciones populares o artísticas “tachadas de vulgares”»⁹⁵⁶ han de ser valoradas atendiendo al código en que se inscriben y que influye en su peculiar conformación sensible. Es el canon vigente en cada sociedad y época (la época actual se caracteriza por la pluralidad de cánones) el que dicta las pautas tanto de la producción como de la recepción y determina, finalmente, el mayor o menor valor estético que se suele atribuir a cada obra. El juicio, por tanto, para ser posible, no puede dirigirse únicamente a las cualidades sensibles, ya que el rango de variación de las mismas es amplísimo, y hay obras que, como en el arte conceptual, apenas exhiben nada en la apariencia sensible (un rasgo, este que es aún más marcado en el texto literario, en que no apreciamos realmente cualidades físicas objetuales), sino que se tiene que dirigir a esas cualidades de la obra que son el resultado de la actividad performativa del código por el que la misma se rige: estas cualidades son “la contrapartida objetiva, pero decidida por convención, de las cualidades exigidas de la práctica que produce el objeto”⁹⁵⁷. Por lo tanto, tal y como el artista filtra su producción por unas convenciones, asimismo el espectador tiene que poseer cierto dominio de los juegos del lenguaje en que las obras están inscritas para conseguir dar una respuesta adecuada ante ellas: es necesario, por tanto, un aprendizaje.⁹⁵⁸ Afirmar esto significa que la experiencia estética, universalmente accesible a cualquiera en tanto universal antropológicos, se puede dar, en ciertas ocasiones, dentro de específicos juegos del lenguaje del arte, a condición de que haya un proceso de educación a la decodificación de cada código específico⁹⁵⁹.

Este saber educado que se postula, varía, claro está, según distintos niveles de exigencia: se requiere para juzgar (y disfrutar de) un musical hollywoodiense o bien una exhibición de caballos jerezanos, para los placeres de la gastronomía como para las obras de arte más difíciles.

⁹⁵⁶ Y. Michaud, *El juicio estético*, Idea Books, Barcelona, 2002, p. 22.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁹⁵⁸ Este aprendizaje, sin embargo, no ha de ser entendido como una evidencia contraria respecto a la postulación de universales antropológicos, como serían las preferencias que nos puedan llegar a través de la evolución. Se trata de una capacidad de aprender que está inscrita en nuestra naturaleza y el aprendizaje de los códigos lingüísticos de las distintas obras de arte no difiere en esencia de otros tipos de aprendizaje: “Dichos aprendizajes nada tienen de extraordinario: de hecho son enteramente comparables a aquellos mediante los cuales aprendemos la vida afectiva y pasional, mediante los cuales aprendemos a saber lo que es sentir amor, tener odio, inclinación, sentir una debilidad, expresar desprecio, etc.” (*Ibidem*, p. 37).

⁹⁵⁹ Esto puede parecer una trivialidad (y probablemente lo sea) pero nos permite volver a hacer hincapié en que no hay una experiencia estética modélica que corresponde a la adecuada ante las obras de arte, sino más bien una experiencia estética universal que, en distintos campos, y con distintos grados de complejidad, contempla la relación con el arte, ya sea el elevado o el popular, como subconjuntos de la misma.

Michaud reconoce que la postulación de un “saber experto” se expone al vicio de la circularidad de la definición, a saber: hay que ser capaces de poner en función la sensibilidad necesaria para determinar la norma del gusto y, a la vez hay que ser lo suficientemente expertos para reconocer las huellas de esta sensibilidad y por tanto la norma de gusto correspondiente⁹⁶⁰, pero considera que esta circularidad puede eludirse remitiendo a la evidencia factual de que hay expertos que pueden guiarnos en nuestro ejercicio del gusto, como atestigua, entre otras cosas, la importancia de la crítica para descifrar el arte contemporáneo.

Este cultivo necesario para poder orientarse en determinados juegos del lenguaje nos remite al concepto de desafío. La adquisición de cierto grado de experiencia y refinamiento, ya se trate de caballos jerezanos, de películas de terror, de objetos de diseño, de cuadros de Picasso o de vinos implica que todas estas actividades plantean cierto reto, a saber, plantean cierta dificultad.

El psicólogo húngaro Csikszentmihalyi puso precisamente este carácter de desafío como elemento esencial para aquellas actividades, muy distintas, que las personas objeto de sus estudios definían como experiencias de *flujo*. Tal experiencia se da, cualquiera que sea la actividad en cuestión (deporte, trabajo, producción o recepción artística), cuando la actividad es emprendida por sí misma, es decir cuando es concebida como actividad autotélica cuyo ejercicio mismo nos depara placer (el término “flujo” es empleado, por el autor, precisamente porque que la mayoría de los entrevistados describió la sensación experimentada como un placentero “fluir”, una “experiencia que fluye”). No es más que la formulación ingenua de aquello que hemos visto con Gadamer (“la contrapartida... adecuada a nuestra finitud, de la eternidad”) u Ortega (“un regusto, como estelar, de eternidad”) en sus intentos de describir el tiempo cualitativo. En las experiencias de flujo, afirma Csikszentmihalyi, “el sentido de la duración del tiempo se altera: las horas pasan en minutos y los minutos pueden prolongarse hasta parecer horas”⁹⁶¹.

Para que estas actividades cargadas de tonos afectivos placenteros (el autor pone al margen las experiencias de goce extremo para las cuales la mayoría de las personas no conseguía reconocer una causa), tienen que darse, sin embargo, ciertas condiciones, eso es, respetar ciertas reglas. Esencialmente, esas actividades tienen que representar un desafío que no esté ni demasiado por encima de las posibilidades de quien lo acepte (lo que abocaría a la frustración), ni demasiado poco intenso (con lo que se produciría el aburrimiento y la actividad misma perdería toda capacidad de atraer la atención): “el disfrute aparece en el linde entre el aburrimiento y la inquietud, cuando los desafíos están justo en equilibrio con la capacidad de la persona para actuar”⁹⁶². Uno de los

⁹⁶⁰ Cfr. *ibídem*, p. 92.

⁹⁶¹ M. Csikszentmihalyi, *Fluir. Una psicología de la felicidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 2014, p. 83.

⁹⁶² *Ibídem*, p. 88.

ejemplos que Csikszentmihalyi propone es precisamente el relato de un experto de arte: “muchas obras de las que me ocupó son muy sencillas [...] y no encuentro nada excitante en ellas, ¿sabe usted?, pero hay otras que tienen algún tipo de desafío [...] esas son las obras que se quedan en la mente, las más interesantes”⁹⁶³.

El desafío es por tanto un ingrediente esencial, que hace que estas experiencias compartan prácticamente todos los caracteres del juego, ya que cuando algo requiere algún tipo de solución que es alcanzable pero no está dada de antemano, el resultado es dudoso y esto permite esa involucración total en la actividad necesaria para separarse de las preocupaciones y los pensamientos propios de la dimensión ordinaria. La caracterización de la experiencia temporal es análoga a la que describimos al hablar del tiempo de plenitud: una dimensión propia que se escapa tanto del aburrimiento de lo consabido como de la angustia por alcanzar metas externas a nuestros intereses o inasequibles. Son actividades que, como apunta Csikszentmihalyi, ofrecen una “sensación de descubrimiento, un sentimiento creativo” que transportan a la persona a una nueva realidad, produciendo un crecimiento de personalidad⁹⁶⁴.

Ahora bien, si el arte en general, como señalan autores tan dispares como Dutton y Gadamer, tiene como uno de sus elementos característicos el hecho de representar un desafío para la comprensión, entonces cabe admitir que incluso ante el arte que programáticamente se niega al disfrute, se produce, para quien está en las condiciones de acometer la actividad resultante de responder a su desafío (lo que implica una precisa educación artística) un placer agregado que es el producido por todas las actividades autotélicas. Schaeffer critica el concepto de “saber experto” propuesto por Michaud: de hecho, considera que realiza una confusión entre juicio normativo⁹⁶⁵ y juicio estético propiamente dicho. El primero, se ocupa de descubrir la adecuación de cierto objeto a estándares (o cánones) prefijados (los que establece la comunidad discursiva en que se encuentra inserta cada obra de arte), el segundo, aunque pueda compartir con el primero ciertos predicados evaluativos como “belleza” o “elegancia”, es distinto por la modalidad en que se realiza, porque su forma es esencialmente la de una apreciación subjetiva⁹⁶⁶. Su interés no es esencialmente evaluativo, sino que estamos ante un juicio que reconduce la atención en sí misma. Del objeto de

⁹⁶³ *Ibíd.*, p. 85.

⁹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 119.

⁹⁶⁵ Schaeffer distingue el juicio propiamente estético de otras dos modalidades de juicio, el teleológico y el normativo: el teleológico (o técnico) tiene como objeto la adecuación de un objeto a un patrón prefijado (es “un juicio de hecho”), el segundo vierte siempre sobre la adecuación a la norma, pero establece la norma como algo deseable y la formula como un predicado de valor. El estético y el normativo son juicios valorativos, por tanto. El juicio de valoración experta de Michaud puede ser, para Schaeffer, bien un juicio teleológico, bien normativo, pero no es estético, siendo este último un juicio subjetivo que evalúa en base al agrado o desagrado producido por el objeto juzgado. Cfr. J.-M. Schaeffer, *Adiós a la estética*, cit., pp. 102-104.

⁹⁶⁶ Cfr. *ibíd.*, pp. 100-101.

nuestra atención, para Schaeffer, no nos interesa formular un juicio sobre él, sino “extraer (...) una satisfacción ligada a la actividad atencional en sí misma”⁹⁶⁷. Por ello, muy bien es posible que se evalúe cierto objeto perteneciente a una clase determinada (Schaeffer vuelve en este caso sobre el ejemplo de concursos de belleza equinos) como el “más bello” según los cánones propios del concurso y, sin embargo, preferir subjetivamente otro que no reúne las mismas virtudes “normativas”: “tal vez –ejemplifica Schaeffer– lo que me agrada estéticamente –es decir, en el marco de una atención regulada por su propio índice de satisfacción interno– son precisamente los mismos rasgos que, desde el punto de vista del canon normativo, son defectos”⁹⁶⁸. Desde luego, el juez de un concurso de caballos puede ejercer su actividad de evaluación fríamente, atendiendo únicamente a requisitos técnicos, pero esto no impide que pueda deslizarse hacia una disposición estética y valorar según el grado de satisfacción interna que el acto de observación le produce. Lo mismo cabe decir para quien observa una obra de arte “difícil” o intelectualmente exigente. Si esta actividad, además, representa un desafío, no vemos por qué el intento de descubrir mediante una actividad propia lo que el cuadro “dice”, incluso teniendo en cuenta los cánones desentrañados con esfuerzo y pasión, no pueda verse como una actividad regulada por “su grado de satisfacción interno”. Se trata, en el fondo, de un juego desafiante, que plantea un acertijo o un problema a resolver, cuyo resultado está abierto. No estamos hablando del caso de quien, por esnobismo, suele mostrarse entusiasta ante cualquier obra que “es conveniente” apreciar con entusiasmo (esto es algo que se puede llevar a cabo sin siquiera mirar realmente la obra), sino de una actividad sincera de interpretación, que nos puede deparar un placer específico, el del juego, del reto y del descubrimiento, que prescinde incluso de su éxito final y que no necesariamente implica que no pueda sumarse a las gratificaciones más “cínicas” de la distinción.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 102.

⁹⁶⁸ *Idem*.

Capítulo 6

6.1. El tiempo de “plenitud” en la estetización tardo capitalista y las contradicciones de la felicidad

Hay una ironía amarga en las condiciones sociales que vivimos. El gran desarrollo tecnológico, conseguido a costa de enormes contradicciones sociales, nos ha brindado reservas de tiempo para el ocio y posibilidades inéditas para disfrutarlo. La democratización social producida por las sociedades altamente industrializadas ha conllevado también que podamos disfrutar, como nunca en el pasado, de la oportunidad de viajar a un coste relativamente bajo y en poco tiempo o saborear manjares que hace sólo poco más de un siglo hubieran podido aparecer sólo en la mesa de un rey. Estamos rodeados de dispositivos recreativos, e incluso el museo imaginario de Malraux está, de alguna manera, al alcance de cualquiera que sepa navegar por internet. Sin embargo, no parece que el índice de felicidad de las sociedades en que vivimos sea sensiblemente mayor que el de nuestros antepasados⁹⁶⁹.

Las razones de esta sensación de contradicción íntima entre las promesas vinculadas a la conformación social de nuestro presente y las flacas satisfacciones que nos depara la realidad hay que buscarlas, probablemente, en esa lógica que Marx descubrió a la hora de tratar la gran movilización capitalista de las energías latentes en el seno de la sociedad. Junto con el desencadenamiento de fuerzas jamás siquiera atisbadas en el pasado, había que confrontarse con la contradictoria castración de las posibilidades humanas más ricas. Así, la combinación de aceleración (tecnológica, del cambio social, del ritmo de vida) y crecimiento, se traducen en el desasosiego que nos provoca de la sensación de que nuestra época padece una generalizada “hambre de tiempo”, la sensación de que el tiempo escasea y es un bien raro⁹⁷⁰. Las tecnologías

⁹⁶⁹ Huelga aclarar que lo anterior vale para el conjunto de nuestra civilización occidental. Por doquier, fuera de esta isla aparentemente feliz, se libran guerras, se padece el hambre y las condiciones de trabajo distan mucho de ser análogas a las del trabajo “desmaterializado” tan en boga en el discurso oficial occidental. En amplias áreas del mundo, el trabajo sigue poseyendo el carácter de explotación inhumana del que nosotros nos desprendimos al abandonar el siglo XIX.

⁹⁷⁰ Este es el planteamiento básico de Hartmut Rosa: cfr. H. Rosa, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Katz, Madrid, 2016. No todos comparten la idea de que la aceleración sea la principal causa del malestar de nuestro tiempo: Byung-Chul Han sostiene que la aceleración ya es cosa del pasado, y lo que provoca nuestra crisis en la relación con el tiempo es, más bien, la disincronía, la dispersión del

nos permiten sin duda ahorrar tiempo, sin embargo, la lógica de la competencia (en lo social, en la producción, incluso en la cultura) nos insta a acometer más tareas por unidad de tiempo. El principio que rige es no sólo el del célebre lema de Benjamin Franklin de que “el tiempo es dinero”, sino una competición íntimamente imbricada con nuestra posición en la sociedad, por lo que incluso en la esfera de los afectos hay que apresurarse para no perder posiciones, para no quedarse atrás.

Así, las posibles ventajas que nos brinda la tecnología no se traducen en una auténtica mayor disponibilidad de tiempo, sino que, debido a las fuerzas que impulsan nuestra vida social, nos atan más firmemente aun a la necesidad de “poner a producir” el tiempo. Estos motores operan, del lado de la economía, bajo la forma de la competencia⁹⁷¹; del lado de la vida cultural, bajo la forma que Rosa define “promesa de eternidad”⁹⁷². En las sociedades secularizadas, la tendencia es la de buscar toda satisfacción en esta vida, y no en un horizonte de trascendencia, por lo que nos vemos forzados a ir en busca frenéticamente de vivir más, buscar más oportunidades, tener más experiencias, visitar más lugares, adquirir más objetos y hasta ser más y más felices. Este es el rostro tardo moderno del concepto de “buena vida”: «la promesa eudemonista de la aceleración moderna yace [...] en la idea (no expresada) de que la aceleración del “ritmo de vida” es nuestra respuesta (es decir la respuesta de la modernidad) a los problemas de lo finito y de la muerte»⁹⁷³. Esta introyección de los imperativos de la aceleración del horizonte temporal nos brinda una visión algo inquietante de la condición moderna: si por un lado las constricciones morales y las normas se debilitan en extremo dando una apariencia de libertad, el hombre moderno se encuentra, por otro lado, sometido a la menos visible y por ello más efectiva tiranía del tiempo acelerado⁹⁷⁴.

Este es, sin embargo, el producto de la alianza entre aceleración y autonomía en que se funda el proyecto moderno. En un principio, esta alianza pareció funcionar y en efecto funcionó. El imperativo de la productividad debía garantizar la autonomía del hombre en primer lugar bajo

tiempo, que ha perdido su ritmo ordenador siendo suplantado por una “atomización del tiempo” (de ahí, la sensación de aceleración, que no es causa, sino “síntoma”), frente a lo cual deberíamos intentar recuperar una actitud contemplativa. Cfr. Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona, 2015. Rosa, aun manteniéndose fiel a su teoría de la aceleración como lógica fundamental de la modernidad, reconoce que ciertos aspectos de desaceleración inherentes y complementarios al movimiento caracterizador (la aceleración) producen una suerte de “paralización a alta velocidad” que se traduce en formas de malestar (neurastenias, formas de depresión) que surgen o se intensifican «cuando los cambios y la dinámica de la vida individual o del mundo social (es decir, de *la historia* individual y colectiva) ya no se experimentan como elementos en una cadena de acontecimientos significativa y dirigida o, dicho de otro modo, como elementos de “progreso”, sino como *cambio frenético, sin dirección*» (H. Rosa, ob. cit., p. 69). Este tránsito de la idea de progreso a la vivencia de un movimiento incesante, pero sin rumbo, corresponde, para Rosa, al tránsito de la modernidad clásica a la tardía.

⁹⁷¹ Cfr. H. Rosa, *ibídem*, pp. 41-46.

⁹⁷² Véase el apartado titulado precisamente «El motor cultural: la promesa de eternidad» en *ibídem*, pp. 46-50.

⁹⁷³ *Ibídem*, p. 49.

⁹⁷⁴ Cfr. *ibídem*, p. 9 y pp. 71-72.

la forma de la liberación de yugo de las necesidades y de la escasez. De hecho, entendida la autonomía, en tanto eje del proyecto moderno, como “la promesa de definir las metas, valores, paradigmas y prácticas de la buena vida de manera independiente, en la mayor medida posible, de las presiones y limitaciones externas”⁹⁷⁵, es evidente que la modernidad es indisociable del concepto de cambio social (por tanto, de aceleración)⁹⁷⁶, ya que marca el paso de una sociedad donde el ámbito social, moral, religioso en que cada hombre se encontraba inmerso estaba caracterizado por la fijeza y la heteronomía (su posicionamiento y su asignación a ciertas “funciones” que se basaban en una jerarquía fundada ontológicamente), a otro en que los logros y las metas de cada uno dependen, por lo menos en línea teórica, de su propias capacidades y desenvolvimiento. Por lo tanto, durante una larga época inicial, se supuso que someterse a las pesadas cargas del trabajo heterónimo era un coste desagradable, pero necesario para conquistar la autonomía; la reducción de los horarios de trabajo y la paralela edificación de sistemas de protección social que se produjo a lo largo del siglo XX parecieron reforzar la idea que, una vez superadas las estrecheces materiales, la promesa de autonomía de la modernidad se iría realizando. La separación entre el ámbito del trabajo (sometido a mandatos heterónomos) y el de la vida cotidiana (liberada de los mismos, y supuestamente regida por la autonomía) fue el eje de esta promesa: la vida cotidiana, libre de los condicionamientos de la necesidad y de estructuras sociales ya no tan oprimidas (en el orden moral, religioso, etc.), se presentaba como el campo de la autodeterminación. Dicho con otras palabras, el tiempo del trabajo era visto como un momento doloroso de enajenación (subordinación de sí mismos en tanto medio para fines externos) que había que asumir para poder adquirir los medios para volver a vivir cada uno “su propia vida”.

Sin embargo, como observaron Debord en *La sociedad del espectáculo* y Marcuse en *Eros y civilización*, entre otros, el ámbito de la esfera privada, del tiempo libre del trabajo, no permanece en absoluto la margen de la lógica de la producción que atraviesa las demás esferas vitales. Marcuse centra su atención precisamente en esta promesa (auspiciada por el gran progreso técnico) de liberación de la represión del trabajo mediante la reducción de su relevancia cuantitativa en favor de porciones crecientemente extendidas de ocio. Sin embargo, para Marcuse, esta liberación es sólo aparente, ya que es dirigida desde las instancias mismas que gobiernan la producción, como una forma de compensación que refuerza aún más el gobierno de estas instancias sobre la vida de las masas: el tiempo del ocio no se contrapone ya al tiempo del trabajo, de la manera en que se

⁹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 140.

⁹⁷⁶ El sentido de la expresión de Marx “todo lo sólido se desvanece en el aire”, es precisamente el de una aceleración inédita que se imprime al devenir social, frente a un viejo régimen caracterizado más bien por la fijeza. Asimismo, puede leerse el *Fausto* de Goethe precisamente como el drama del conflicto entre cambio y permanencia. Véase M. Berman, *ob. cit.*, pp. 28-80. Finalmente, este aspecto es evidenciado por una serie de testimonios procedentes del ámbito de la producción artística, desde Baudelaire a Marinetti.

contraponen lo autotélico a lo heterónimo, sino que se convierte en la prolongación del trabajo que se insinúa en ámbitos que todavía no había conquistado. Lo que Marcuse identifica como *principio de actuación* regula y conforma también los tiempos de ocio, aniquilando lo que éste podría tener de placer: el ocio, así, es puesto bajo el control del principio productivo “logrado por la duración del día de trabajo mismo, por la aburrida y mecánica rutina del trabajo enajenado; éste requiere que el ocio sea una pasiva relajación y una recreación de energía para el trabajo”⁹⁷⁷; la industria de la diversión no hace más que reforzar, mediante la estandarización, el control sobre esos remansos de quietud que, no obstante, podrían seguir manteniendo un potencial de insubordinación frente a los imperativos del *principio de actuación*⁹⁷⁸. El objetivo de la reproducción del sistema se satisface también mediante el control de las necesidades, bajo la aparente coartada de la completa libertad de elección en el consumo. La innegable mejora de las condiciones materiales de vida, la ampliación de oportunidades de ocio y diversión, la democratización incluso del lujo, son pagadas al precio de una sumisión aún más estrecha que nos impulsa a trabajar ulteriormente: “el individuo paga sacrificando su tiempo, su conciencia, sus sueños; la civilización paga sacrificando sus propias promesas de libertad, justicia y paz para todos”⁹⁷⁹. Este es un planteamiento muy próximo al que defiende Debord: en la diversión con que ocupa su tiempo libre, el trabajador se somete, como espectador pasivo, a los resultados de la actividad que ha desarrollado en sus horas de trabajo⁹⁸⁰. La mercancía, por tanto, ocupa todo resquicio de su vida, sea como productor de la misma sea en tanto consumidor. El espectáculo, lejos de deberse interpretar únicamente por su apariencia más inmediata y llamativa, a saber, como una fantasmagoría de imágenes seductoras, ha de ser interpretado en su lógica fundamental, según la cual “no es sino el *sentido* de la práctica total de una formación económico social, *su empleo del tiempo*”⁹⁸¹. El ocio, por ende, se convierte en la obligación de tener ocio y consumir, se somete a los mismos imperativos que rigen la vida en el trabajo enajenado. Es combustible para el insaciable motor de la producción, pero es también, y al mismo tiempo, una forma de producción en sí, que moldea profundamente la sociedad en su conjunto y los individuos. La pregunta “terrible” y ubicua (en palabras del mismo Debord) a la que responde es “¿Cómo hacer trabajar a los pobres allí donde se ha desvanecido toda ilusión y ha desaparecido toda fuerza?”⁹⁸².

⁹⁷⁷ H. Marcuse, ob. cit., p. 54.

⁹⁷⁸ “Mientras más cercana esté la posibilidad de liberar al individuo de las restricciones justificadas en otra época por la escasez y la falta de madurez, mayor es la necesidad de mantener y extremar estas restricciones para que no se disuelva el orden establecido. La civilización tiene que defenderse del fantasma de un mundo que puede ser libre” (Ibíd., p. 90).

⁹⁷⁹ Ibíd., cit., p. 95.

⁹⁸⁰ Cfr. ibíd., tesis 27, pp. 47-48.

⁹⁸¹ Ibíd., tesis 11, p. 41.

⁹⁸² G. Debord, «Prólogo a la tercera edición francesa» (1992), en G. Debord, ob. cit., p. 36. En la misma línea, Baudrillard define el consumo como “forma ciega de satisfacción”, gracias a la cual “el sistema logra no sólo explotar

El mecanismo de la obsolescencia técnica y de la obsolescencia moral (estética) de los productos se suma, en este caso, a la introyección profunda del principio de productividad que rige la existencia en la modernidad. Esto se hace posible porque ambos responden a la misma exigencia, a saber, el exorcismo de la quietud. La renovación estética de las mercancías, el cambio acelerado de las modas son el modo propio en que los objetos llegan a ser productivos, la extensión de estos ritmos de renovación a los ámbitos de la vida fuera del trabajo significa la extensión de la productividad a *toda* esfera de la vida y su continuidad tendencialmente completa: no hay lugar para el descanso incluso bajo la apariencia del descanso y del recreo.

¿Por qué medios se logra esta adhesión a la productividad? ¿Cómo se realiza esta introyección profunda de su lógica? Como Marcuse nos recuerda remitiendo a Freud, “el progreso [...] presupone el sentimiento de culpa: lo introyecta en los individuos, y así, mantiene las principales prohibiciones, contenciones y retrasos en la gratificación de los que la civilización depende”⁹⁸³; entonces, si mantenemos que la lógica de la productividad se expande inexorablemente borrando las distinciones premodernas entre trabajo y ocio⁹⁸⁴, público y privado, actividad y descanso, entonces deberíamos ver asomar el sentido de culpa también del lado del ocio y de la diversión, no bien como culpa por no trabajar, sino como culpa por no ser lo suficientemente “gozosos”, que insta a buscar más y más estímulos, más y más diversiones, más y más experiencias, en un círculo muy cerrado de alternancia entre ilusión y frustración que funciona, de alguna manera, como una “rueda de hámster”⁹⁸⁵.

Según Rosa, si queremos dar cuenta de las razones de estos fenómenos, tenemos que reparar en el hecho de que los sistemas sociales modernos han sido concebidos como un extraño acoplamiento entre la necesidad de conseguir un alto grado de organización y coordinación social, por un lado, y, por otro lado, por la relajación de los imperativos normativos y morales. En este

a la gente por la fuerza, sino hacerla *participar* en su supervivencia multiplicada [...] esta participación no adquiere toda su envergadura fantástica sino al nivel de los signos [...] una semiurgia y semiología operacional, que no son otra cosa que la forma desarrollada de la participación dirigida” (J. Baudrillard, ob. cit., pp. 245-264).

⁹⁸³ H. Marcuse, ob. cit., p. 67.

⁹⁸⁴ Para autores como Daniel Bell, existe una contradicción entre el espíritu puritano, del que deriva la racionalidad económica propia de la producción industrial, y el nuevo hedonismo que caracteriza la sociedad norteamericana (el principio, para Bell, fue ese) a partir de los años veinte del siglo pasado: «la ética protestante como realidad social y estilo de vida de la clase media fue remplazada por un hedonismo materialista, y el temperamento puritano por un eudemonismo psicológico [...]. El “nuevo capitalismo” continuó exigiendo una ética protestante en el terreno de la producción –esto es, en el ámbito del trabajo–, mas para estimular la demanda de placer y juego en el campo del consumo. La separación estaba destinada a ampliarse» (D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Editorial Patria/Alianza Editorial, México, 1989, p. 81). Sin embargo, esta suerte de escisión interna al capitalismo entre ética protestante y hedonismo materialista, que Bell reconoce, y que se traduce en otra extraña escisión en la personalidad misma del hombre contemporáneo bajo el capitalismo, ya que el sistema requiere que cada uno trabaje duramente de día y sea gozoso y hedonista de noche, es, bajo esa superficie aparentemente contradictoria, como hemos podido observar, el lógico desarrollo del proceso fundamental de la producción capitalista: evitar la saturación del mercado, producir indefinidamente.

⁹⁸⁵ Este símil aparece distintas veces en H. Rosa, ob. cit., p. 50 y *passim*.

último aspecto se fundaba, como vimos, la promesa fundamental de la modernidad, a saber: la autonomía del individuo, que sería el resultado de la liberación del mismo respecto a las necesidades naturales, gracias a la labor de esa compleja máquina social. Es posible concebir, en efecto, el proceso de modernización como una gigantesca labor de coordinación temporal: en la medida en que el tiempo pierde su carácter cíclico, su raigambre en la naturaleza y en determinadas creencias sociales o religiosas, se despliega un enorme dispositivo de disciplina cronológica, mediante el establecimiento de plazos, horarios, coincidencias. La sociedad tenía que funcionar, tendencialmente, como un reloj, lo más posible de precisión, y los afinamientos tecnológicos en la medición del tiempo, la instalación de relojes públicos en los puntos más visibles de las ciudades, el establecimiento de los husos horarios son un producto de la modernidad históricamente contrastado.

Ahora bien, ¿Cómo se conjuga este alto nivel de coordinación social con el progresivo individualismo que se determina a raíz de la debilitación de las normas comunitarias compartidas? La respuesta de Rosa es que la solución fue precisamente la introyección de la moral del deber, que se extiende del ámbito de lo práctico a lo de la diversión y el ocio⁹⁸⁶. Como el hombre no es sólo trabajo y siempre aspira a alguna forma de buena vida, y como ésta se relaciona preferentemente con el tiempo que se extiende fuera del ámbito laboral, al faltar un criterio ontológicamente duro de “buena vida”, cada uno se siente obligado a emprender la carrera de no dejarse escapar ninguna oportunidad, ninguna ocasión, ninguna experiencia, ningún nuevo objeto: las listas de libros que uno tiene que leer, las metas turísticas que no se nos pueden escapar, los conciertos o las fiestas a las que hay que asistir, que los medios no dejan de proporcionarnos, son buena prueba de este giro en la mentalidad social.

También en el campo del disfrute estético, por lo tanto, estamos impulsados a no detener la carrera, so pena de perder posiciones. No nos da tiempo a disfrutar de nuestras últimas compras que ya nos vemos impulsados a comprar algo más (de lo que, tal vez, tampoco conseguimos disfrutar). La lógica de la obsolescencia estética es introyectada como obsolescencia de nuestras elecciones y acciones. La necesidad de cambio y novedad se hace cada vez más acelerada, de tal manera que esta lógica de la aceleración acaba precisamente por violar “la promesa total de la modernidad, que es la reflexividad y la autonomía”⁹⁸⁷. Ahí aparece la culpa que Freud pone como fundamento de la civilización regida por la postergación de la gratificación. Lo paradójico es que vemos ahora que este principio se extiende precisamente al ámbito reservado a la gratificación.

⁹⁸⁶ De manera interesante, Rosa avanza la hipótesis de que jamás como a partir de la modernidad en los usos lingüísticos cotidianos se ha utilizado con tanta frecuencia las acciones diarias más comunes son justificadas mediante el empleo del verbo modal “deber” o la perífrasis “tener que + infinitivo”. Cfr. *ibídem*, p. 130.

⁹⁸⁷ *Ibídem*, p. 134.

Rosa considera que hay dos efectos de este proceso de aceleración: por un lado, la producción de formas de alienación (la más general es la que consiste en hacer *voluntariamente* cosas que en realidad no quisiéramos hacer, impulsados por ese imperativo del deber que hemos asumido por introyección); por otro lado, se produce, según una fórmula que recaba del filósofo alemán Hermann Lübbe, una “contracción del presente”⁹⁸⁸. Considerado el presente como ese momento en que los datos de las experiencias pasadas son todavía válidos para orientar nuestras acciones y decisiones cara al futuro, el efecto de la aceleración consiste precisamente en incrementar la caducidad de nuestras experiencias pasadas, por lo que los lapsos en que éstas siguen vigentes para orientar nuestras expectativas y evaluaciones se reducen progresivamente: “el presente se contrae [...], en aspectos tanto culturales como estructurales”⁹⁸⁹. Desde este punto de vista, es una evidencia empírica el hecho de que, en lo cultural, la vigencia de estilos artísticos y modas está sometida a un ciclo de cambio crecientemente acelerado: sus presentes duran menos que nunca. Esto encierra problemas para la concepción del tiempo que hemos asociado a lo estético, a saber: si éste consiste en un demorarse en la percepción de presentes, ¿sigue siendo posible una experiencia del tiempo en tanto dilatación del presente dentro de la dimensión estética propia de la contemporaneidad *acelerada*? ¿Qué hay de esta dimensión autotélica de lo estético, la experimentemos ente el arte o en la dimensión cotidiana, que consiste en recabar un placer regulado sobre los índices de satisfacción interna, cuando estamos impulsados a no detenernos más que unos instantes en nuestras ocupaciones o en acometer distintas actividades atencionales a la vez?

No podemos, en los límites de este trabajo, tratar de responder de manera sistemática a estas preguntas, pero sí destacar algunos rasgos que podrían orientar la búsqueda de una respuesta. La economía tardo-moderna basada en lo cultural ha sido definida como “economía de la atención”, y, sin embargo, esta atención es, de alguna manera, siempre superficial, ya que debe estar dispuesta a cambiar de objeto con extrema rapidez. No obstante, parece que lo que importa es capturar esta atención como sea, más que propiciar formas reflexivas de la misma. El imperativo es no descansar, que no haya momentos de quietud o improductividad atencional en el “espectador”, como demuestra el hecho de que se creen empresas “de contenidos” y la difusión de aparatos *smart* que usamos en cualquier momento del día. Seguramente, el imperativo de esta economía atencional sea colonizar cualquier resquicio de nuestro tiempo, ponerlo “a producir”. Invadido por completo el ámbito de la vida privada, según algunos autores, la nueva frontera del

⁹⁸⁸ H. Lübbe, «The Contraction of the Present», en H. Rosa y W. Scheuerman, *High-Speed Society. Social Acceleration, Power and Modernity*, Pennsylvania State University, Pensilvania, 2009, pp. 159-178, citado en H. Rosa, ob. cit., pp. 25-26.

⁹⁸⁹ H. Rosa, *ibídem*, p. 26.

capitalismo de la modernidad tardía es franquear el último umbral de resistencia natural a esta actividad incesante que los tiempos requieren: el sueño⁹⁹⁰. Visto así, el panorama que se nos presenta no podría ser más distópico y contrario a cualquier aspiración a la autonomía del individuo y a la construcción personal de una “vida buena”. Desde luego, la angustia y las frustraciones producidas por este imperativo de estar siempre a la altura están compensadas por satisfacciones contrarias. Según afirma Crary,

[...] es importante reconocer el atractivo de alinearse con una secuencia en movimiento perpetuo basada en promesas de funcionalidad, incluso si cualquier beneficio sustancial siempre se pospone. Actualmente, el deseo de acumular objetos es menos importante que la confirmación de que la vida de uno coincide con las aplicaciones, aparatos o redes que, en un momento determinado, se promueven con insistencia. Desde otro punto de vista, los acelerados patrones de adquisición y descarte nunca son algo de lo que arrepentirse sino un signo tangible del acceso de cada uno a aquellas capacidades y flujos más requeridos⁹⁹¹.

Si admitimos este argumento, deberemos reconocer, asimismo, que la satisfacción brindada por el reconfortante sentimiento de alineación con los últimos requerimientos de la moda es, debido a la propia lógica interna que lo impulsa, un logro siempre efímero. Si de nuestros comportamientos, gustos, preferencias se recaba nuestro posicionamiento y reconocimiento, las consideraciones anteriores nos advierten que nos encontramos ante un estado que en cualquier momento podemos perder. La felicidad de este nuevo *homo consumericus*, como ha señalado Lipovetsky, es, por lo tanto, una felicidad “paradójica”. Para Lipovetsky, es innegable que la sociedad del hiperconsumo ha enriquecido en general la capacidad estética: se ha democratizado “la sensibilidad a lo bello”, aunque haya cambiado la manera de disfrutarlo (del ensimismamiento se pasa a una “lógica nomádica”), de manera que “la experiencia estética funciona como un ingrediente de la felicidad para un número creciente de personas”⁹⁹². La economía hiperconsumista está completamente estetizada, pero esto, aunque se debe, desde el punto de vista de la producción, a los imperativos de producir plusvalía, determina, casi según el viejo esquema de la “mano

⁹⁹⁰ Sobre este aspecto, véase J. Crary, 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*, Ariel, Barcelona, 2015.

⁹⁹¹ *Ibidem*, p. 55.

⁹⁹² G. Lipovetsky, *La felicidad paradójica...*, cit., p. 342. Lipovetsky y Serroy analizan esta caída de toda barrera entre cultura y economía como *hiper-cultura* o *cultura mundo*, caracterizada por una hipertrofia de la esfera cultural y una absorción de lo económico en lo cultural. Cfr. G. Lipovetsky – J. Serroy, *La cultura mundo...*, cit., p. 75. En la misma obra, los autores vuelven sobre la idea de que la estetización contemporánea de todo nuestro entorno vital acarrea más beneficios que costes. Por ello, la preocupación respecto a una experiencia estética preconfeccionada y “en lata” no debería hacer que dejáramos de ver que “a pesar del consumismo que trae consigo, la cultura-mundo hace más por estetizar las expectativas y las prácticas del público que por aniquilarlas” (*Ibidem*, p. 102).

invisible»⁹⁹³, el beneficio social de que la demanda se caracterice cada vez más «por deseos de gustar el goce de las “impresiones inútiles”»⁹⁹⁴.

Sin embargo, este mismo autor no puede obviar de señalar cómo el maridaje entre mercado e individualismo produce, como vimos también con Rosa, una suerte de «despotismo de la felicidad»⁹⁹⁵. Ya que en el hedonismo individualista el deber de conseguir la buena vida recae únicamente en el individuo, que es soberano al fin en eso de crear y decorar su propia existencia, y responsable de dotarle un sentido, cada uno debe activarse denodadamente para configurar “su propia felicidad” mediante su estilo de vida, los cuidados corporales, la adopción de hábitos saludables, la elección de sus patrones de consumo y modalidades de ocio, y a la vez es el único responsable del posible fracaso de sus expectativas⁹⁹⁶. Los efectos de esta tiranía, sin embargo, no deberían ser enfatizados en exceso, para Lipovetsky, quien considera que la búsqueda de la plenitud, adopte las formas que adopte, va a ser siempre un motor insoslayable de toda existencia humana, máxime en tiempo de individualización. Precisamente esta búsqueda individual, además, ya que puede moverse en todas las direcciones, produce por sí misma fenómenos que equilibran los aspectos más materialistas del consumo como estamos acostumbrados a conocerlos: así, por ejemplo, surgen estilos de consumo más responsables, más orientados al respecto del medio ambiente, más saludables. Según Lipovetsky, aunque la vinculación con el mercado de nuestros anhelos estéticos seguirá produciendo desigualdades y diferenciaciones en el consumo estético dentro de la sociedad, también hay que reconocer que, aunque el consumo superficial pueda seguir siendo la clase cuantitativamente más representativa, muestra una relación inversa respecto al posicionamiento social:

Por primera vez, la «clase que se divierte» no está en la cima de la pirámide social: ahora, cuanto más arriba se está en la jerarquía, más se trabaja y menos aparece el consumo como eje principal de la vida. Tras la antigua lógica del ocio de ostentación aparece una riada de activismo y voluntarismo

⁹⁹³ Avanzamos esta posible comparación como mera hipótesis, que tal vez merecería ser desarrollada en ulteriores investigaciones.

⁹⁹⁴ G. Lipovetsky, *La felicidad paradójica...*, cit., p. 342.

⁹⁹⁵ La expresión “felicidad despótica” es de Pascal Bruckner (Cfr. P. Bruckner, *L'euphorie perpétuelle*, Grasset, París, 2000. [Existe traducción española: *La euforia perpetua: sobre el deber de ser feliz*, Tusquets, Barcelona, 2003], citado en G. Lipovetsky, *La felicidad paradójica...*, cit., pp. 322-323), y el título de la obra de Lipovetsky es, a todas luces, una paráfrasis de este concepto.

⁹⁹⁶ La sociedad secularizada, nos recuerda Rosa, no puede ya culpar a las instituciones sociales o religiosas del sentido de culpa que experimenta como efecto de la imposición externa de imposiciones represivas. Ahora el responsable de ello es el propio individuo; con el agravio de que, diferentemente del pasado, en que, como había señalado Weber, instituciones como la Iglesia Católica ofrecían una posible salida al sentimiento de culpa mediante la confesión y la absolución, para Rosa, la sociedad moderna deja al individuo desamparado y no le ofrece alivio, sino que “genera implacablemente sujetos culpables sin acceso al perdón” (H. Rosa, ob. cit., p. 132).

profesional entre las nuevas élites, que dedican la mayor parte de su energía al trabajo, al que consideran un «juego», una experiencia enriquecedora, un medio de desarrollo personal⁹⁹⁷.

Hay que señalar, sin embargo, que el propio Lipovetsky, tan solo tres años antes de la publicación de *La felicidad paradójica*, se había medido con la redacción, junto con Elyette Roux, del libro *El lujo eterno*⁹⁹⁸, donde precisamente analizaba las condiciones y razones de la permanencia de la fascinación humana por el lujo, que no apunta precisamente hacia comportamientos de consumo “sostenibles” o especialmente responsables. Tal vez, por tanto, haya que entender esta contra tendencia de las élites respecto al hiperconsumo, esta vuelta a la austeridad distante de la ostentación, como una de las formas en que el lujo aparece en una sociedad marcada por la pluralidad de opciones estéticas, que coexiste, incluso dentro de la vida de la misma persona, al lado de consumos lujosos ostentosos y, asimismo, junto a formas de consumo más superficial. Como hemos visto con respecto al arte, lo alto y lo bajo pueden convivir dentro de un mismo espectro de preferencias, y esto es tal vez una de las características más propias de la dimensión estética actual. En este sentido, la discriminación social entre clases distintas reside precisamente en que las élites tienen la capacidad de dirigir sus propios consumos en la dirección de una variedad que contempla ora lo alto ora lo bajo, ora el lujo de toda la vida, ora los placeres más refinados del compromiso (a la carta, sin duda) y del voluntariado⁹⁹⁹, mientras que las clases subordinadas tienen un abanico de opciones mucho más reducido. Precisamente respecto al lujo se ha registrado un nuevo auge del mismo, que ha demostrado ser un sector que no ha resentido siquiera de la crisis económica que empezó en 2008. Su adaptación a las estrategias del marketing y la capacidad de modular su propia oferta según distintos segmentos de la clientela han permitido su mantenimiento y hasta su resurrección. Podemos hablar, por tanto, como hace Yves Michaud, de un *nuevo lujo*, efecto de la «democratización del lujo» y «lujurización» de lo cotidiano», como atestiguan fenómenos como el diseño de ambiente de los supermercados de proximidad¹⁰⁰⁰. También en el sector del lujo se da la misma transición que experimentamos tanto en el sector del arte como en el del consumo de masas entre objetos y experiencias: su razón de ser se encuentra cada vez más “en la experiencia de la distinción, en la experiencia del goce, en la experiencia del dispendio y del exceso, en la experiencia prometida por los objetos más que en los objetos mismos”¹⁰⁰¹. Volvemos así a la lógica de la atracción estética, que se centra en la promesa

⁹⁹⁷ G. Lipovetsky, *La felicidad paradójica...*, cit., p. 348

⁹⁹⁸ G. Lipovetsky – E. Roux, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Anagrama, Barcelona, 2014.

⁹⁹⁹ Como observa Michaud, la ostentación ya está desligada de la distinción: “ya no hay distinción cuando la ostentación es una ostentación de masas” (Y. Michaud, *El nuevo lujo. Experiencias, arrogancia, autenticidad*, Taurus, Barcelona, 2015, p. 167).

¹⁰⁰⁰ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁰⁰¹ *Ibíd.*, pp. 66-67.

que un objeto o una situación representan, más que en la posesión del objeto y el control de la situación mismos. Es, en resumidas cuentas, la promesa de “plenitud” y de autenticidad que nos depara el mundo de las apariencias y las acciones en que nos regocijamos sin otro fin que este goce. Incluso en algo tan aparentemente material como el lujo, buscamos la intensidad de experiencias que nos aparten, durante un tiempo, de la vacuidad de nuestra experiencia ordinaria, que marquen una discontinuidad con lo común mediante la inserción de dosis de excepción en nuestra experiencia. En el consumo, la atención a lo estético, ya sea mediante los objetos ya sea mediante la búsqueda de experiencias, subyace al imperativo de la variedad acelerada, lo que se ha reconocido como potencial motivo de frustración. El cambio acelerado al que están sometidos los objetos tanto como nuestras preferencias parece contradecir nuestra caracterización de la plenitud temporal como momento en que nuestra atención se deleita a sus anchas, sin un fin determinado más allá de sí misma. En el ciclo acelerado del consumo, esta atención no desaparece, aunque ya no puede fijarse en ningún objeto en particular durante mucho tiempo. Nuevos estímulos capturarán una y otra vez nuestra atención y nuestro deseo, pero esta atención permanece (aunque desfile bajo su foco una multitud fantasmagórica de objetos y experiencias) bajo la forma de un anhelo dirigido no ya a nada en particular, sino más bien a la promesa de totalidad que emerge del mundo de las mercancías. De ahí la frustración y, al mismo tiempo, la renovación incesante de nuestra búsqueda de satisfacción en lo estético. Que se trate de una patología propia de la conformación individualista de la modernidad, según los rasgos expuestos, es altamente posible. Si puede parecer que la condición tardomoderna vuelve a exhibir, en lo referente a lo estético, los mismos caracteres de competitividad que la belleza tuvo en nuestro pasado evolutivo, esto, lejos de hacernos aceptar ese dato como una necesidad natural a la que no nos podemos sustraer, debería hacernos reflexionar sobre el hecho de que, como el mismo Darwin había observado, las antiguas predisposiciones son reforzadas, eliminadas, transformadas por la cultura y la dimensión social.

Dicho elemento de la competitividad en lo estético debe también enfocarse no como un proceso abstracto, sino, una vez más, como un proceso concretamente relacionado con el movimiento económico que preside nuestras sociedades desde la modernidad, a saber, con el sistema de producción-consumo del capitalismo. Desde este punto de vista, la relación que hemos señalado más veces a lo largo de nuestra investigación entre arte y espectáculo, así como la relación entre estética y mercancía, pueden ser analizadas como un desarrollo coherente con las premisas del sistema de producción capitalista y sus finalidades.

La relación entre espectáculo y arte, que ya hemos puesto de manifiesto al citar las reflexiones de Hobsbawm, Pardo y Debord tiene como implicación el tránsito de un goce estético

moldeado sobre la contemplación y el recogimiento, a un disfrute centrado en la atención dispersa y superficial. Esta “espectacularización” de lo artístico responde a la necesidad de las fuerzas productivas de hacer llegar el arte, convertido ya en una mercancía entre otras, al número más amplio de espectadores-consumidores posibles, en tanto instrumento para cautivar su atención dentro de un panorama estético ya abigarrado de estímulos, ya que de ello deriva la obtención de beneficios más altos. Para ello, es necesario adoptar un lenguaje entendible por el más amplio público, mediante la tantas veces lamentada banalización del producto artístico mismo.

A esta finalidad responden el gigantismo de las obras y de los museos e incluso un elemento aparentemente extraño como las hiperbólicas cotizaciones de las obras de ciertos artistas-estrella: el precio hiperbólico que alcanzan ciertas cotizaciones, dentro de una economía que cada vez más sistemáticamente echa mano de lo estético para ensalzar la capacidad de atracción de sus productos y capturar la atención, se convierte en un elemento espectacular estetizado, casi una reformulación en clave turbocapitalista de lo sublime matemático.

Sin embargo, a la espectacularización le corresponde también, como hemos observado, el empobrecimiento de la calidad de la experiencia estética. Adolfo Sánchez Vázquez, en una obra publicada por primera vez en 1965¹⁰⁰², afronta esta problemática a partir del análisis de un párrafo de Marx en que el filósofo alemán afirma que el capitalismo es hostil al arte, del mismo modo que es hostil, por su persecución privilegiada del solo beneficio económico, a la creatividad inherente al trabajo no enajenado. Es la enajenación del trabajo y del hombre, como productor y como consumidor, en concepto fundamental de dicho análisis. En un sistema productivo no enajenado, el trabajo representa la forma creadora de objetivación del hombre y, por tanto, de humanización del sujeto y de su entorno. Visto así, el trabajo se presenta como una actividad emparentada con la creación artística, aunque no coincidente: el trabajo tiene como su fin la transformación de la naturaleza para producir un objeto que responda a necesidades concretas e individuales de otros hombres (con que subyace a un concepto restringido de utilidad); el arte tiene como su fin la creación de objetos que respondan a necesidades generales e universales del hombre (con que se mantiene la idea de “utilidad”, pero esta se refiere al concepto de pleno y libre desarrollo de las instancias vitales humanas, entre las que figura la “apropiación” estética del entorno). Así, ambas tareas (la producción material y la creación artística) están aunadas por el hecho de responder a “la necesidad para el hombre de afirmarse como ser humano, y de mantenerse o elevarse como tal”¹⁰⁰³. Ahora bien, es evidente que el último de los términos que Sánchez Vázquez cita, la «elevación» es la tarea y finalidad propia del arte, pero lo que aquí nos debe interesar es el

¹⁰⁰² Véase A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* [1965], Siglo XXI, México, 2005.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 21.

entronque de la actividad artística en la actividad material general (en un sistema no enajenado), lo que corresponde a esa continuidad entre experiencia común y experiencia estética que hemos tratado de defender, echando mano de autores como Dewey y otros, a lo largo de esta investigación. Asimismo, si tal nexo de parentesco entre el ámbito productivo general y el creativo propio del arte ha de asumirse, tendremos que recabar de ello que los mismos factores que cercenan, mellan y mutilan las capacidades creativas desplegadas por el hombre en el trabajo mutilarán, cercenarán y mellarán la producción artística. Dichos factores son reconducibles al modo de producción inaugurado por el capitalismo, y se pueden resumir en la supeditación de todos los medios y recursos (materiales y espirituales) a la consecución del beneficio económico, por lo que, a la vez que producen un crecimiento espectacular de las capacidades productivas humanas, como vio M. Berman en su lectura de Marx, le niegan a ese mismo hombre el despliegue de sus posibilidades más fecundas o, como vio Marcuse, producen un hombre *unidimensional*.

Estos factores hostiles al arte afectan tanto la vertiente de la producción (la creación libre del artista), como el aspecto del “goce” (o sea, el “consumo” de obras de arte o productos estéticos). Como tendencia general, observa Sánchez Vázquez, el imperativo de producir grandes beneficios también mediante el arte lleva a una *estandarización* tanto del objeto como del sujeto¹⁰⁰⁴. Ello se debe a que el movimiento económico no puede tolerar limitaciones a su despliegue. Por un lado, el artista se ve limitado en su creación porque ha de encontrar el favor del mercado, y por tanto debe ajustar su lenguaje al que el público más amplio posible puede comprender. Por otro lado, el público ya ha sido, de alguna manera, previamente “configurado”, como ya había visto Marx, por la producción: se ha sometido, en resumidas cuentas, a un proceso de estandarización que afecta a sus gustos y preferencias. Si no se diera dicha coincidencia entre la estandarización del producto y la estandarización del consumo, el sistema económico se vería limitado:

si la diversidad cualitativa de los productos se encontrara con un consumidor unilateral, incapaz de absorber esa diversidad y riquezas de la producción, el consumo tendría un carácter limitado [...]. Si, por el contrario, la producción artística tuviera un carácter unilateral, nivelado, uniforme y se encontrara con un público que reclamase una diversidad de manifestaciones artísticas para satisfacer su propia diversidad y riqueza espiritual, el carácter uniforme y limitado de la producción significaría un freno para el consumo del mismo, ya que esta última no podría atender los múltiples y diversos deseos de los consumidores. Cabe una tercera posibilidad: una producción artística rica y diversa para un público rico y diverso a la vez. Ahora bien, desde el punto de vista de la productividad en sentido capitalista, ninguna de estas posibilidades es aceptable. En los dos primeros casos, el

¹⁰⁰⁴ Cfr. *ibídem*, p. 254.

desajuste entre los productos y el consumidor se traduce en una limitación del consumo y, por tanto, de los beneficios; en el tercero, el desajuste desaparece, y el consumo se asegura, incluso en gran escala, pero, al ser logrado sobre la base de una producción diversa y rica en sentido espiritual y de los gustos más variados y diversos, no sería ventajosa económicamente, aunque sí, y en grado sumo, desde un punto de vista espiritual y estético¹⁰⁰⁵.

Esa estandarización, u oquedad de los productos del espectáculo de masas, sin embargo, y como hemos visto a lo largo de esta investigación, no ha de entenderse de manera simplista. Como hemos tenido ocasión de observar, el panorama estético de la contemporaneidad se presenta como un caleidoscopio o fantasmagoría de estímulos plurales y diversificados, tras lo cual, sin embargo, parece entreverse aquella continua repetición de lo mismo y de lo consabido que Adorno había achacado a las producciones de la industria cultural en su célebre *Dialéctica de la Ilustración*.

Precisamente al fenómeno de la estetización de la economía, resultado de la intuición que el factor estético podía constituir un ingrediente fundamental para solventar ese acertijo de cómo hacer encontrar productor y consumidor dentro de una economía que debe conjurar el estancamiento y la saturación (dicho de otro modo: cómo producir necesidades continuamente renovadas en el consumidor), nos ha mostrado que esa pluralidad y aparente diversidad de la oferta se realiza, como afirma Roger Behrens con referencia al pop (que es, en su visión, la denominación adecuada para la cultura capitalista tras la fase de la “industria cultural”), bajo una forma que “no refuta la sospecha de que dicha diversidad consiste, pese a todo, en un número limitado de modelos, estereotipos y standards”¹⁰⁰⁶.

He ahí la solución a las tres posibles relaciones producción-consumo que Sánchez Vázquez consideraba inadecuadas para el sistema de producción: una variedad que no se consigue a expensas de la homogeneidad requerida por la maximización del beneficio, un ingenioso equilibrio entre pluralidad y estandarización, capaz, al mismo tiempo, de mantener vivo el deseo del

¹⁰⁰⁵ Ibídem, pp. 254-255 [Al reproducir este extenso párrafo hemos obrado algunas pequeñas modificaciones de los signos de puntuación que, en la edición citada, por evidentes errores tipográficos, entorpecían la lectura].

¹⁰⁰⁶ J. Maiso, «¿Qué significa hoy teoría crítica de la industria cultural? Entrevista a Roger Behrens», *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, núm. 3, diciembre de 2011 (pp. 292-314), p. 309.

consumidor sin realizarlo jamás plenamente o defraudándolo a cada ocasión¹⁰⁰⁷ y asimismo hacer viable el sistema de costes de producción¹⁰⁰⁸.

Sin embargo, se trata de una solución que satisface principalmente las necesidades del sistema económico. Quedan abiertas y sin solución aún las cuestiones relativas tanto a los límites a la libertad creativa de los artistas, como a la calidad de las experiencias estéticas en el público. El tema subyacente es, como vio Pardo al analizar el célebre texto de Debord, el de “una *nueva pobreza* en el corazón de la abundancia, una pobreza que la proliferación de mercancías conserva, envuelve y disimula pero no resuelve”¹⁰⁰⁹.

Es obvio que, como ya se ha señalado, el sistema de la industria cultural ha acercado a las masas una cantidad de productos estéticos incomparable con la de que había disfrutado en los siglos anteriores, en que, pese a existir distintas formas de producción y goce de creatividad popular, la sujeción a las tareas físicas y el estado general del desarrollo social hacían que las ocasiones de goce estético fuesen incomparablemente inferiores a las que ha propiciado, crecientemente, la modernidad. También es cierto que, pese a la mencionada “hostilidad” al arte que Marx le atribuye al capitalismo, la creación artística ha alcanzado igualmente cimas extraordinarias. Todo ello, sin embargo, mantiene ese dilema, que hemos visto ser inherente tanto ideológica como comercialmente al sistema capitalista, entre arte de minorías y arte de masas, entre experiencias significativas para pocos y pseudo-experiencias para la gran mayoría. ¿Debemos conformarnos con aceptar la imposibilidad de superar esa dialéctica? ¿Debemos contentarnos con poner de relieve que un consumo de subproductos artísticos para millones de personas es preferible a ningún consumo estético y alegrarnos de que esto puede constituir un primer paso hacia una alfabetización estética de las masas?

¹⁰⁰⁷ Esta dialéctica del deseo, que en parte ya hemos analizado en los capítulos anteriores, corresponde al auténtico sentido que, para Behrens, tiene que atribuirse al análisis de la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, y más precisamente en su capítulo titulado «Ilustración como engaño de masas». Según Behrens, “lo que la industria cultural propaga en nombre de la Ilustración es libertad y felicidad. [...] Se trata de la *dialéctica* de la Ilustración, es decir, de una libertad que aparece como libertad y una felicidad que aparece como felicidad. Se trata de la crítica de la promesa de felicidad, de su aplazamiento. La industria cultural frustra la felicidad, aunque al mismo tiempo sostiene que la felicidad es accesible a cualquiera: basta participar en la dinámica social y uno acaba por reconocer en dicha participación la felicidad suprema. [...] La industria cultural no sólo frustra la Ilustración, la libertad y la felicidad, sino que al mismo tiempo se presenta como Ilustración, libertad y felicidad: de ahí el engaño de masas, que sin embargo sólo funciona cuando las masas reproducen dicho engaño constantemente” (J. Maiso, art. cit., pp. 300-301).

¹⁰⁰⁸ Cabe recordar que, si admitimos que el fenómeno de la mercantilización implica también la mercantilización del arte (en su forma de arte elevado, así como en la de arte/entretenimiento de masas) y de la propia cultura, entonces las consideraciones que estamos desarrollando deben entenderse como relativas tanto a los productos artísticos como a los demás objetos de consumo altamente elaborados estéticamente. Si todo es mercancía, entonces el problema de las distorsiones de las satisfacciones estéticas tanto en el “consumo” de arte como en el de objetos, es, pese a las diferencias entre un ámbito y otro, un único problema, a saber, el de los medios de consecución, a través del consumo, de esa finalidad del hombre que es la “vida buena”, plena y placentera.

¹⁰⁰⁹ J. L. Pardo, «Espectros del 68», prólogo a G. Debord, ob. cit., (pp. 9-31), p. 13.

Si quisiéramos avanzar alguna propuesta para intentar encontrar soluciones a estos dilemas, deberíamos previamente recordar que, en un sistema económico orientado a la maximización del beneficio, es esencial encontrar una forma de adecuación entre producción y consumo. Como es sabido, Marx insistió una y otra vez en el hecho de que el productor produce, asimismo, las necesidades que sus productos deberán satisfacer. En las relaciones entre producción artística y goce, por tanto, como nos recuerda también Sánchez Vázquez, hay que rechazar la trillada justificación de que la producción artística se banaliza porque responde a las exigencias del público (se produce “lo que el público quiere”), según la cual la subsunción del arte al espectáculo responde a la demanda de diversión y esparcimiento de las masas¹⁰¹⁰. Por el contrario, hay que partir del supuesto que es la producción el elemento que, dentro de una relación de recíproca influencia con el consumo, posee el mayor poder de orientación. Sin embargo, también hay que asumir que la mediocridad de los productos estéticos para las masas no es el resultado de una voluntad que se ha originado libremente entre los creadores artísticos, ni tampoco el efecto de una determinación fuera de la historia como la separación ontológica orteguiana entre una minoría egregia y una mayoría gregaria, sino más bien una limitación que se les ha impuesto a los creadores artísticos para subsistir o prosperar en el sistema del mercado que ha invadido hace ya tiempo los antaño “sagrados” recintos del arte.

Como consecuencia de lo anterior, la aspiración legítima a la generalización de productos y experiencias estéticas de mayor calidad y significado puede sólo limitadamente ser el efecto de un esfuerzo dirigido mejorar el nivel de la propuesta artística por parte de los productores y, a la vez, por una elevación del gusto y de la capacidad crítica en el público.

No cabe duda de que es necesario que estos dos movimientos se produzcan: un esfuerzo para encontrar lenguajes artísticos que lleguen a un público amplio sin perder la libertad de la propuesta artística debería ser saludado favorablemente, tras diversas décadas de hermetismo titánico en la resistencia artística a la cosificación y, por otro lado, una elevación de la capacidad de comprensión del arte que aleje al vasto público de la tendencial pasividad en que se encuentra en el sistema de los consumos estéticos. Pero no es suficiente. Dicha alineación en el nivel más mediocre entre producción y goce de contenidos estéticos ha venido de la mano de la implantación de un sistema económico centrado en la producción de beneficios que, a la vez que ha extraído de las entrañas de la sociedad y la naturaleza potencialidades jamás imaginadas, ha colonizado todo resquicio de nuestra experiencia imponiendo su lógica unidimensional que mutila del rico conjunto de potencialidades humanas.

¹⁰¹⁰ Cfr. A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, cit., pp. 244-250.

Por ello, Sánchez Vázquez afirma que “para arrancar a los hombres cosificados, enajenados, del *arte de masas* que consumen cada día y hacerles gozar de un arte auténtico, hay que arrancarles, primero, de su codificación o enajenación”¹⁰¹¹, es decir, que los destinos de la calidad de la experiencia estética son necesariamente solidarios con los destinos de la sociedad entera. Para conseguir el rico despliegue de la plenitud potencial de la primera, para el número más alto de individuos, es necesario edificar una sociedad en que puedan desplegarse libremente las potencialidades humanas de cada uno. “Aunque el arte pueda contribuir también a ello –agrega Sánchez Vázquez–, la tarea es, fundamentalmente, de otro orden [...], se plantea al nivel de las relaciones reales, materiales”¹⁰¹², es decir, es una tarea política que tiene que ver con el conjunto de las relaciones sociales y económicas.

Algo muy en sintonía con lo anterior quiere decir Roger Behrens cuando afirma que “la teoría crítica [...] es teoría crítica de la sociedad, no crítica de la cultura. Parafraseando la famosa definición del criticismo kantiano, su objetivo son las condiciones de posibilidad de la emancipación”¹⁰¹³, es decir, la vía de la críticas de la estética empobrecida, de sus distorsiones, de sus limitaciones, es insuficiente. Si admitimos que existe cierta continuidad entre la experiencia ordinaria y la estética, como es posible hacer apoyándose en Dewey, o en el concepto de objetivación humanizadora mediante la producción en Marx, entre otros, entonces será necesario también enfocar la misión de imaginar una experiencia estética más rica evitando aislarla, como ha ocurrido con la autonomización de la estética en la modernidad, de la tarea de un enriquecimiento y liberación de la experiencia en general.

Por supuesto, hay que afrontar esta tarea sin acudir al cómodo refugio de considerar el objetivo inalcanzable mientras no se produzca una radical transformación de las relaciones materiales, como si esta transformación pudiese llegar “desde fuera” y hubiese que esperarla de una forma mesiánica. Hay una tarea que es posible realizar desde el interior mismo de las relaciones estéticas y de consumo. Si muchos autores, entre los cuales figura Lipovetsky, han intentado devolvernos un panorama menos sombrío y apocalíptico de las sociedades actuales, es necesario asirnos a estos aspectos positivos (el surgir y la difusión de una conciencia ecológica, el activismo filantrópico y solidario que emerge, etc.) para corregir las distorsiones de los comportamientos y estilos de consumo, conscientes de que incluso tras estas distorsiones está obrando un concepto de “buena vida” o “vida buena” que es una aspiración insoslayable del hombre.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 262.

¹⁰¹² *Idem*.

¹⁰¹³ J. Maiso, art. cit., p. 297.

Este concepto ha sido captado por los intereses del sistema económico y orientado para sus fines (lo que ha ocurrido inclusive con cierta conciencia ecológica), haciendo especial hincapié en la explotación de lo estético para fines mercantiles. En este panorama, el arte, el sistema de los objetos e incluso la cultura, son subsumidos al movimiento económico. Esto ha producido una inédita posibilidad de contacto, para millones de personas, con contenidos estéticos, pero el reverso de esta medalla es una experiencia estética pobre y hueca, a menudo frustrante, en que la auténtica satisfacción es continuamente aplazada y postergada. Muchas armas son hoy disponibles para intentar configurar una conciencia alternativa en los consumidores. Los datos sobre la insostenibilidad del ritmo de consumo en los países más avanzados producen crecientes adhesiones de ciudadanos a estilos de vida más sobrios, pero esta conciencia ha de confrontarse a diario con infatigables estimulaciones contrarias, igualmente y tal vez más directa y “visiblemente” relacionadas también con la “buena vida” y el goce sensorial. Si nuestra hipótesis sobre el papel de la experiencia temporal como ingrediente relevante de la satisfacción estética (y en el fondo de la idea general de plenitud vital) es aceptado, entonces también merecería la pena intentar hacer emerger aquella contradicción que ya pusiera de manifiesto Debord (“¿Cómo hacer trabajar a los pobres allí donde se ha desvanecido toda ilusión y ha desaparecido toda fuerza?”), entre la plenitud buscada y la enajenación de nuestro tiempo en el trabajo para poder hacernos con experiencias temporalmente satisfactorias. El consumo que nos promete felicidad y goce, nos esclaviza a las tareas productivas, con lo que nuestra satisfacción es necesariamente, siempre postergada. De la toma de esta conciencia de la contradicción entre las promesas de la felicidad en la época del *hiperconsumo* y la necesaria finitud de nuestra disponibilidad temporal pueden surgir nuevos comportamientos y exigencias que tal vez contribuyan, de manera necesaria, aunque no suficiente, a plantear la instancia de experiencias estéticas más plenas y, sobre todo, auténticas.

Frente a las distintas hipótesis, queda el carácter incoercible del anhelo a una plenitud que representa, para los hombres, la forma de la felicidad y de la autenticidad correspondiente a su finitud. Esa pulsión está ahí para recordarnos que tal plenitud es lo que buscamos, si bien en formas diversas; sus distorsiones nos deberían sugerir que lo estético es, de hecho, no más que un polo de atracción siempre renovada que, por más firmemente anclada que esté en nuestro pasado arcaico, ha experimentado formas y condiciones histórica y culturalmente cambiantes. La manera en que nos acerquemos a su territorio, quién pueda acceder, cómo y de qué manera, es materia de la reflexión y acción política y social.

Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos intentado dar cuenta de la existencia de una dimensión estética que no puede reducirse a la experiencia del arte. Sin embargo, ya que la estética, como disciplina, ha surgido en el momento histórico en que el arte cobra una especial relevancia para vertebrar la cultura burguesa, casi desde sus primeros pasos se ha producido una identificación entre estética y teoría del arte. El fundamento teórico de esta unión fue el concepto de autonomía del arte.

Para poder demostrar nuestro objetivo, ha sido necesario, por lo tanto, dedicar la primera parte a analizar las raíces históricas y las modalidades en que esta identificación entre estética y arte como dos dominios coextendidos se había producido. El resultado es el reconocimiento de que esta identificación fue el legado de una rigurosa selección que afectó a ambos dominios: amplios sectores de lo que podríamos llamar “experiencia estética” fueron rápidamente sacrificados y condenados a la insignificancia (aunque durante un tiempo relativamente largo se mantuvo la idea de que la naturaleza nos podía seguir proporcionando una experiencia de este tipo): la experiencia estética “legítima” y significativa era la que coincidía con la experiencia del arte. Esta, a su vez, había sufrido un análogo proceso de rigurosa selección, que preveía la expulsión del ámbito de la legitimidad cultural de todas aquellas prácticas creativas vinculadas con los hábitos de disfrute y producción imaginativa plebeyos y con finalidades utilitarias. Enormes yacimientos de creatividad que podían ser ocasión de disfrute tuvieron que ser sacrificados en pos de configurar la dimensión artística de manera adecuada al modelo de desinterés aristocrático del que la burguesía incipiente se apoderó para legitimar su posición social. Asimismo, una grande y rica tradición artística procedente de un pasado en el que los conceptos de desinterés, contemplación y autonomía del arte eran desconocidos e ineficaces, ya que el arte de los más destacados talentos siempre había servido a las funcionalidades bien del poder, bien del culto, fue “reconvertida” y puesta bajo el prisma de los nuevos conceptos del genio y del gusto. Desde luego que este proceso no tuvo sólo la cara de la mutilación, bien al contrario, también redundó en una exaltación de las artes y, por ende, de la estética como dominio selecto de objetos, vista la vinculación que se había establecido entre ambas, hasta convertirlo en una dimensión ejemplar de la existencia, heredera de los más altos valores espirituales que la modernidad progresivamente

secularizada ya no podía confiar al culto y, por ende, encargada de funciones de orientación de la existencia, por lo menos en un nivel simbólico.

No hay que dudar demasiado de que el lugar tan encumbrado en que el arte se vio colocado en la modernidad no tuvo parangones en las épocas anteriores; respecto a éstas, además, el hecho de que, en la época moderna, el arte se convirtiera en el meollo de la formación burguesa le aseguró también una difusión inédita, algo que se debería recordar siempre que se subraya, como nosotros hemos hecho a lo largo de este estudio, su carácter eminentemente elitista. Las élites burguesas, eso es, contrariamente a las de las sociedades fundadas en los derechos de cuna, tendían a expandirse y su cultura a beneficiar progresivamente a las capas medias de la sociedad. Asimismo, los límites de esa pretendida universalidad en la difusión y generalización de la cultura eran, objetivamente, los mismos límites que tenía la universalización teórica de los derechos en la sociedad burguesa, de ahí, uno de los aspectos de su esencial función ideológica, que hemos analizado en la parte central de esta tesis. Sin embargo, fue necesario desarrollar este análisis a partir de una pregunta fundamental, a saber, ¿por qué precisamente al arte, y no a otro aspecto de la existencia y del hacer humanos, le fue encomendado ese relevante papel ideológico? En efecto, si se hubiera tenido que brindar una dimensión universal para cohesionar a la sociedad y afianzar y legitimar las nuevas instituciones no teocráticas que iban surgiendo, hubiese podido apelarse a la universalidad de los derechos. Además, no solo el parlamentarismo ni únicamente el arte fueron los encargados de desempeñar un papel ideológico de semejantes características. El ámbito de la ciencia se ha visto progresivamente envuelto en un aura que ha cargado de funciones cuasi-salvíficas esta rama del saber, como se ha podido comprobar con evidencia creciente. El hecho de que los tres siglos que nos precedieron –y especialmente el XIX– estuvieran marcados por la impronta de la primacía del arte se debió a que este custodiaba el secreto de la adhesión espontánea a la ley. El modelo del artefacto estético brindaba precisamente esa misteriosa conjunción de subjetividad y universalidad que Rousseau había pretendido encontrar en la autodeterminación respecto a la ley. Kant formuló esta norma para el juicio estético y así el concepto de la autonomía del arte, como sugiere Eagleton, consigue dotar al universo de valores que la burguesía pugnaba por configurar de las ideas de autorregulación y autodeterminación; precisamente serían estas las que se convertirían en el modelo ideológico de subjetividad que la clase media no podía encontrar en el tráfigo de sus operaciones materiales. Esta segunda parte de nuestro trabajo se ha extendido en consideraciones de corte metodológico –a través de una lectura muy “de cerca” de los textos de Eagleton y Raymond Williams, principalmente– para llegar a un concepto de ideología que evitara conducirnos al tipo de conclusiones reduccionistas que tan comúnmente han caracterizado el tratamiento de lo ideológico. De este modo, esperamos haber conseguido dar suficientemente

cuenta de la complejidad real a que los elementos ideológicos dan lugar dentro de las experiencias vividas a nivel social. Recordemos solo algunos ejemplos: hemos hecho hincapié en el hecho de que, si el arte brindaba a la burguesía el modelo de subjetividad que esta necesitaba, esto, sin embargo, no impedía que dichos valores de autonomía, falta de finalidad y “gratuidad” se irguieran, al mismo tiempo, como un universo que contradecía los principios imperantes en la actividad económica de la época. Por ende, en un proceso de concatenación de paradojas, esta función “alternativa” de lo estético podía enfocarse también desde un punto de vista que reconocía precisamente en esta alteridad una forma indirecta (o implícita, si queremos) de apuntalamiento del poder que parecía contradecir: atemperando los rigores del sistema económico o brindando una alternativa a la pobreza axiológica del mismo, acabaría con hacerlo más soportable.

La función ideológica de la estética, por lo tanto, ha sido descrita, a lo largo de nuestro estudio, como un arma de doble filo para el poder: eficaz, pero a la vez de muy peligroso manejo. Esta ambivalencia fue el argumento principal de lo que se conoce como dialéctica entre modernidad y modernismo (o, según otras formulaciones, modernismo y modernización): dos polaridades contemporáneamente enfrentadas e hijas de un mismo proceso, un oxímoron aparentemente indisoluble; dicho en otras palabras: *enemigas íntimas*.

Sin embargo, el concepto de ideología debe ser, si es correctamente entendido, vinculado al de dominación. Para dar cuenta de los distintos niveles en que tal dominación se hace eficaz y de cómo la dominación ha de enfrentarse a las resistencias que surgen en todo momento dentro de las propias clases dominantes y en la relación entre éstas y las capas subordinadas de la sociedad, hemos considerado más fructífero apoyarnos en el concepto de hegemonía que, sin contraponerse al de ideología, lo amplía al tomar en consideración la complejidad de las relaciones dominación-subordinación. Dicho concepto, por tanto, representa el aspecto eficaz y dinámico de la ideología, además de incluir aspectos esenciales para el apuntalamiento del poder que rebasan el nivel de las meras producciones de ideas (tales como medidas económicas) y no encuentran cabida en el concepto de ideología.

Vista la hegemonía como el proceso general en que el poder se gana el consentimiento de sus súbditos, es decir su “espontánea” adhesión, podría parecer, sin embargo, que este concepto presenta alguna afinidad con el papel ideológico fundamental que Eagleton asignara a lo estético, es decir, representar el “libre” consentimiento a una ley exterior que, sin embargo, es sentida como subjetiva y propia. Esto es cierto, pero consideramos que los efectos más relevantes de la aplicación del concepto de hegemonía para el planteamiento que hemos venido desarrollando a lo largo de esta tesis son dos: el primero consiste en que el concepto de hegemonía nos permite

relativizar el papel de lo “cultural” en los procesos más generales de afianzamiento y mantenimiento del poder. Dicho de otra manera, se trata de quitarle al dominio de la “conciencia” el monopolio sobre la totalidad de las acciones humanas, sin por ello restarle valor a su función. Desentenderse de esta exigencia significaría, de hecho, caer nuevamente en esa trampa que le asignó al arte, como dijo Ortega, “poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia”¹⁰¹⁴, aunque tal vez podríamos vernos tentados de abandonar la “prudencia” de Ortega y eliminar el “poco menos”, especialmente si reparamos en el eco que, más allá de su contextualización, se le dio a la conocida expresión de *El idiota* “la belleza salvará al mundo”. Consideramos que en esta trampa cayeron cuantos consideraron la producción artística como una suerte de cantera para una utopía que parecía no poderse realizar en los procesos reales de transformación de lo existente, o una reserva negativa de sentido ante la dominación de la industria cultural de masas. El fracaso de las vanguardias en sus programas “políticos”¹⁰¹⁵ atestigua cómo tales posiciones eran débiles en tanto sobrecargaban el ámbito de la producción artística de funciones bajo cuyo peso esta estaba destinada a colapsar. Se trataba de una visión que, pese a reconocer el origen histórico de lo que se dio en llamar la “religión del arte”, no conseguía, sin embargo, desprenderse de ella. Nuestra posición sobre esta primera aportación del concepto de hegemonía para la comprensión de lo estético y de lo cultural se resume en la siguiente ecuación: si el arte y lo cultural son solo un elemento de lo hegemónico, es decir que desarrollan un papel importante –pero tal vez no el principal ni mucho menos el único– en el proceso de afianzamiento de un poder que habrá de conseguir el consentimiento de sus súbditos también por otros medios, entonces es necesario reconocer que no habría que sobredimensionar el papel del arte y de lo cultural a la hora de imaginar posibles procesos de desmantelamiento de aquella hegemonía –si bien el papel del arte y de lo cultural pueda resultar importante–.

La segunda aportación del concepto de hegemonía consiste en que consigue dar cuenta del cambio en el ámbito de lo cultural. Para este fin, los conceptos acuñados por Williams de *dominante*, *residual* y *emergente* resultan útiles para describir la complejidad de los procesos que el nivel dominante tiene que poner en marcha en el intento de asimilación, para sus fines, tanto del pasado como de las novedades que puedan surgir en el seno de la sociedad sea en el nivel de las sensibilidades sea en el de los comportamientos. Estos procesos se realizan dentro de tensiones siempre activas que implican, por parte del nivel dominante, una actividad de selección,

¹⁰¹⁴ J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 88.

¹⁰¹⁵ Somos conscientes de que el supuesto “fracaso” de las vanguardias (tanto si se habla de fracaso artístico como político) es un tema debatido que no es posible matizar en el espacio de estas conclusiones. Para ello, remitimos al capítulo 3.3. de este trabajo, titulado «Miseria y esplendor de la época de vanguardias».

reformulación y re-selección continua del material cultural o de aspectos de él. Asimismo, estas selecciones conllevan, como es obvio, el rechazo y el descarte de ámbitos enteros de la sensibilidad o la experiencia vivida. Ambos procesos, tanto la asimilación como la remoción, pueden dar lugar a un material cultural siempre disponible para ejercer efectos no deseados por el nivel dominante, a los que este tiene que intentar responder en un sinnúmero de operaciones de reajuste. Desde cierto punto de vista, lo descartado en el proceso de selección dirigido a la asimilación, como hemos visto, puede representar el mismo peligro que la psicología moderna le asignó a lo reprimido. Uno de los ejemplos que se pueden aportar para ilustrar someramente los mecanismos de estos procesos es el de las subculturas juveniles. Pasadas por alto y ninguneadas, las sensibilidades propias de cierta generación suelen expresarse en términos de rebeldía, especialmente a través de la objetivación del vestido. A esto le suelen prestar la mayor atención los publicitarios, siempre en busca de novedades y de intentar transformar estas objetivaciones en *tendencias* de moda, es decir, asimilar lo que en sus orígenes e intenciones era un contenido alternativo cuando no abiertamente de oposición. Esta asimilación, sin embargo, suele producir en las subculturas juveniles un sentimiento de fraude o estafa, con lo que se ven impulsadas a buscar otras formas para objetivar su disconformidad o diferencia, lo que los publicitarios tendrán que ser los suficientemente rápidos en captar nuevamente, reproduciendo así, de manera tendencialmente infinita, dicho proceso¹⁰¹⁶.

La tercera parte de este estudio ha sido dedicada al análisis de las nuevas relaciones entre arte y mundo que se establecen en la época en que florecen –acaparando todas las energías producidas en ámbito artístico, así como las atenciones de los críticos– las llamadas artes de vanguardia. Una vez más, esto nos ha obligado a confrontarnos con la pareja dialéctica modernismo/modernización. En este sentido, nos hemos visto impulsados a afirmar que el arte de vanguardias fue a la vez, según las dinámicas íntimamente contradictorias que caracterizan la modernidad capitalista, hijo de la creciente tecnificación del sistema productivo e incansable enemigo del sistema social que había originado precisamente esas tecnologías. Inmerso en una batalla a brazo partido con los conceptos tradicionales del arte, en nombre de un arte nuevo, o más adecuado a expresar los tiempos, se vio enredado en una serie de contradicciones que acabarían sofocándolo. En nombre del anti-elitismo y de la revolución, se vio impulsado a adoptar lenguajes

¹⁰¹⁶ Lo que aquí debe capturar nuestra atención, sin embargo, es que el proceso de producción cultural no se realiza solamente de arriba abajo, como sugeriría el concepto de ideología, sino que también sigue la dirección contraria, a saber, de abajo arriba. La adopción del concepto dinámico de hegemonía consideramos que es más adecuado para dar cuenta de este proceso más amplio, en que reservas de creatividad y talento que surgen de los estratos minoritarios o subordinados se intentan asimilar y aprovechar para las finalidades de la hegemonía del nivel dominante. Sin embargo, no se agotan en esta asimilación y representan, siempre, una potencial reserva para visiones y procesos alternativos a esa hegemonía.

que las masas rechazaban y no entendían. En nombre de la confusión entre arte y vida, produjo un arte que, en sus rasgos más generales, iba distanciándose progresivamente de toda forma viviente.

Su relación con las nuevas técnicas de reproducción de masas se inscribe de lleno dentro de estas contradicciones. La conciencia de que los nuevos medios de reproducción y los grandes avances tecnológicos estaban modificando profundamente las condiciones de la existencia y las formas de la sensibilidad de la época condujo a las vanguardias a una frenética y a la par infructuosa persecución de efectos capaces de “expresar sus tiempos”. Se trataba, sin embargo, de los mismos efectos que la técnica ya producía en sus aplicaciones comerciales dentro del sistema de consumo de masas. Hasta que el arte de vanguardias quiso mantenerse dentro del recinto del arte autónomo (que mientras tanto había conseguido despejar de contendientes) fue obligada a emprender el único camino que podía dejarle una ventaja ante la mayor eficacia de la tecnología: la provocación intelectual renovada hasta la saciedad¹⁰¹⁷. El resultado fue que no quedó casi ni la propia obra como objeto al que dirigir la atención.

La vanguardia acabó, así, dentro de aquellos museos que quería derrocar en cuanto templos laicos de la sociedad burguesa que pretendía barrer. Sus intentos de revolucionar la realidad por medio del arte se dieron de bruces contra el fracaso: fue un Edipo frustrado.

La gran revolución vino, en cambio, precisamente de la producción de imágenes y entretenimiento para las masas, es decir, de los sectores utilitarios. Esta confusión entre arte y vida que las vanguardias anhelaban la produjeron con eficacia y rapidez enormemente mayores la gran fábrica de producción de sueños en serie de Hollywood, el sistema publicitario y el comercio de objetos. Allí fue incluso donde fructificaron más fácilmente algunas de las ideas de los talentos vanguardistas. Fueron, por lo tanto, las instancias productivas de la sociedad burguesa las que dieron lugar a la gran democratización estética.

Este fenómeno, que ya no puede ignorarse, ha impulsado la propia reflexión estética a replantearse la tradicional coincidencia entre estética y teoría del arte. Los viejos conceptos que la vertebraban parecían inadecuados tanto para dar cuenta de lo que ocurría en el seno de las artes como de lo que acontecía fuera de ellas. De este modo, tal vez los esfuerzos más productivos han sido los que iban en la dirección de ampliar el concepto de experiencia estética para que pudiese

¹⁰¹⁷ El masivo empleo de recursos tecnológicos tales como proyecciones video y demás, que caracterizan las “obras” de arte contemporáneo hasta la actualidad, no contradice, sino que refuerza la observación que acabamos de formular. Lo único a lo que puede imputársele una intención artística es la idea o el concepto para los que estos medios sirven de soporte. Las realizaciones video, en cuanto tales, son indistinguibles –y, en ocasiones, inferiores– respecto al flujo de imágenes que cualquier realizador que trabaje en la normal producción utilitaria pueda realizar. De hecho, en muchísimos casos, se trata precisamente de esas mismas imágenes que ya han aparecido en la publicidad o en los noticieros.

dar razón tanto de lo que ocurre en relación con el arte como del flujo continuo de estimulaciones estéticas que caracteriza la vida contemporánea. Así, Dewey intentó liberar la experiencia estética de su estado de segregación, asociándola nuevamente con la experiencia general, de la que representaría una forma especialmente satisfactoria que podía producirse tanto en el contacto con las artes como en distintos momentos de la vida cotidiana. Schusterman, muchas décadas más tarde, volverá a una estética pragmatista y procurará analizar formas “artísticas” propias de las subculturas como el *rap* con el intento de ennoblecerlas, además de anticipar una estética de la vida buena, la *somaestética*. Por otro lado, algunos autores han intentado volver al significado etimológico de la palabra “estética”, eso es, sensación, conduciendo sus investigaciones hacia la llamada estética de la percepción e incluso la *atmosferología*.

Una vez aceptado el dato factual de que nos encontramos en una situación de estética difusa, o de *estetización del mundo*, como reza el título de una de las obras que hemos analizado a lo largo de este estudio¹⁰¹⁸, queda el problema de cómo conceptualizar la experiencia estética específica que esta fantasmagoría de imágenes y estímulos estéticos produce. Una manera tradicional de encuadrar la cuestión ha sido la de subrayar la pasividad esencial de la experiencia propia que se realiza en el consumo de masas. Autores como Noël Carroll se han encargado de contrastar estas posiciones reconociendo un valor cognoscitivo que, si bien en formas debilitadas para compatibilizarse con la necesidad de garantizar el acceso a las mismas al mayor número posible de personas, caracteriza las producciones de la cultura de masas. Del mismo modo, Calinescu señala que incluso en el *kitsch* hay elementos aprovechables para un lento pero progresivo refinamiento del gusto. La democratización estética, en estos planteamientos, es aceptada y saludada como una suerte de *alfabetización* estética a gran escala que constituye un primer peldaño hacia un posible disfrute de las más intensas, y significativas, promesas del arte.

Sin embargo, consideramos que tanto las formas artísticas como los objetos estéticos que pueblan nuestra vida cotidiana son concretos y están sometidos a variabilidad histórica. El análisis, por ello, debería desplazarse desde las propiedades del objeto (sea una obra de arte reconocida o una teleserie) a la función estética que este objeto puede llegar a desempeñar, es decir algo que nosotros proyectamos en el objeto o experimentamos en el trato con él. A través de este desplazamiento se pueda tal vez dar cuenta de que objetos indistinguibles de la producción industrial en serie más trivial puedan dar lugar a una experiencia estética y, por la misma razón, de que objetos de uso común, es decir mercancías, ejerzan sobre nosotros una fascinación que

¹⁰¹⁸ Véase G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit.

rebasa su valor de uso, eso es, que, sin dejar de ser mercancías, motiven la compra en cuanto portadoras de una *promesa estética*.

Esta cuestión se enlaza también con la función ideológica del arte que hemos analizado en la parte central de esta tesis. A saber, por un lado, lo que se sigue reconociendo como arte elevado, pese a no gozar de real predicamento entre desbordadas masas de personas, ha conseguido mantenerse en vida hasta hoy gracias al hecho de que el ámbito artístico, como también el concepto de cultura, ejercen todavía una función ideológica. Es decir, representan abstractamente (o sea, “prescindiendo” del valor de cada obra o del placer que pueda deparar) una dimensión de encumbrado valor.

Por otro lado, también el fenómeno del consumo ha sido enfocado desde el punto de vista de la manipulación y de la “pasivización”, como algo que de arriba a abajo se impone induciendo necesidades irreales que redundan en beneficio del sistema. También en este caso, nos vino en ayuda el concepto dinámico de hegemonía, con su advertencia de que ninguna idea puede ser impuesta desde fuera y ganarse así el consentimiento de los subordinados si no responde, por lo menos en cierta medida, a exigencias y anhelos reales. La pregunta que quedaba por formular, entonces, era a qué exigencias reales da respuesta lo estético.

Para responderla acudimos a dos fuentes: las aportaciones de la llamada estética darwinista y el concepto de juego.

La primera ha avanzado la hipótesis, de manera a nuestro parecer convincente, de que ciertas preferencias de carácter estético se han configurado en la fase del desarrollo de nuestra especie y siguen, por lo tanto, caracterizando nuestra percepción e influyendo nuestras predilecciones y valoraciones. De ahí deriva, por ejemplo, la admiración que nos causa la exhibición de determinadas habilidades, lo que da razón de por qué siempre estamos fascinados por las muestras de talento allí donde estas se manifiesten. Además, tales estudios han puesto de relieve la función evolutiva de ciertas actividades autotélicas, por lo que siguen representando para nosotros tal vez el modelo de actividad que asociamos a consideraciones placenteras. La actividad autotélica por excelencia es el juego que, lejos de consistir en un catálogo definido de actividades específicas, puede ser descrito, de manera general, como la organización de una excedencia según reglas propias en una actividad que se desarrolla por el placer de realizarla. El psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi ha descrito la experiencia que se produce en las actividades que realizamos para nuestro propio placer (sean el arte, los juegos o el trabajo mismo) con el término de “flujo”, es decir un sentido de “involucración total con la vida” que experimentamos todas las veces que acometemos alguna actividad con espíritu “lúdico”, es decir, intentando satisfacer las reglas y

superar las dificultades que nosotros mismos hemos fijado, y que sería lo más próximo a lo que, en lenguaje llano, definimos los hombres corrientes con el término de «felicidad».

Lo que nuestra tesis ha querido añadir a estas consideraciones relativas al valor del juego, y de las actividades autotélicas en general, ha consistido en hacer especial hincapié en la específica experiencia del tiempo que acompaña a dichas actividades. Eso es, nuestro intento fue el de poner de relieve un posible fundamento antropológico para aquel concepto de plenitud que se asoció tradicionalmente con el arte y que, hablando en referencia a las actividades que definió como “felicitarias”, Ortega y Gasset dijo depararnos “un regusto, como estelar, de eternidad”. Desde luego, no nos hemos referido al tiempo desde el punto de vista de ninguna abstracción metafísica que se pueda hacer de su concepto, sino a su dimensión vivida y experimentada. Dicho con otras palabras, nos hemos referido a la experiencia subjetiva del tiempo que se realiza cuando nos sentimos involucrados plenamente con una actividad que estamos realizando. Es lo que ocurre con el juego y con la fiesta, que son actividades que se suelen realizar con la mayor seriedad y que consisten precisamente en una suspensión del entorno utilitario que nos rodea, de las normas y reglas de nuestro quehacer cotidiano, que quedan suplantadas por las normas y reglas propias del juego y de la fiesta, en el tiempo y ritmo que estos marcan y que suspenden, por lo menos a efectos de nuestra experiencia subjetiva, la eficacia de las agujas del reloj.

Esa promesa de felicidad y de plenitud era, por cierto, uno de los elementos de la segregación del arte en la torre de marfil de su autonomía; sin embargo, consideramos que tal identificación ha podido ejercer un papel ideológico tan eficaz precisamente porque, de alguna manera, se ganó el consentimiento de los hombres de la época al aludir a necesidades reales que esta pudo así moldear, transfigurar o plegar para sus fines.

Lo mismo, huelga decir, ocurre con el sistema del consumo. No habría manera de inducir necesidades completamente ajenas a los individuos si estas necesidades no entroncaran con unas exigencias realmente presentes. De ahí el gran partido que la industria monopolista del consumo consigue sacar de la promesa estética que la mercancía formula.

Estas necesidades son las que afloran de una dimensión antropológica inextirpable, la que está caracterizada por la pulsión de jugar y experimentar momentos de plenitud. El propio Marx había dicho que el único límite no superable por las fuerzas sociales era el fijado por la naturaleza humana. Con ésta debían hacer finalmente cuentas todas las construcciones ideológicas y todos los poderes.

Pues bien, las actividades que emprendemos sin otra finalidad que realizarlas (aunque puedan producir resultados útiles), así como las relaciones que mantenemos con objetos producidos o naturales por el mero disfrute estético o la promesa estética que encierran (aunque puedan tener una utilidad práctica), nos deparan placer precisamente por la finalidad sin fin que en un preciso momento les atribuimos. Desde esta óptica, el concepto de actividad autotélica, placentera de por sí, no está reñida con el concepto de esfuerzo o de dificultad intrínseca de la acción misma. Como vimos, el concepto de juego se funda sobre la auto-imposición de reglas de la más estricta observancia (la seriedad de estas reglas es comprobable con la simple observación de la manera de jugar de los niños). Csikszentmihalyi ha puesto de relieve cómo, para depararnos placer, las actividades que emprendemos por el puro gusto de realizarlas deben siempre conllevar un reto para nosotros. Este no debe ser demasiado fácil de conseguir, so pena de convertir la actividad en algo deslucido y aburrido, ni tampoco debe estar demasiado por encima de nuestras posibilidades para que la actividad no nos depare, en lugar de placer, frustración.

Es por esta razón que consideramos que el concepto de juego, junto a la experiencia específica de plenitud temporal, o de tiempo cualitativo que la actividad lúdica conlleva, puede servir de clave heurística para analizar algunos controvertidos fenómenos estéticos contemporáneos. Desde este punto de vista, por lo tanto, consideramos que se puede dar explicación del origen del disfrute de aquel arte contemporáneo que, según las descripciones que hemos ofrecido de él, parece prestarse a todo menos que al disfrute de propiedades estéticas. Sin embargo, como hemos visto a través de Yves Michaud, para el arte en general (y el contemporáneo con aún más razón) hay que introducir el concepto de “saber experto”. Esto significa que el arte contemporáneo, que rechaza la exhibición de cualidades estéticas hasta el punto de hacer desaparecer la misma obra (o de convertirla en chatarra, deshecho, deyecciones, etc.), requiere, para que nos adentremos en su disfrute, que adquiramos el dominio de su propio código. Este muro levantado entre tales obras de arte y la estética es, al mismo tiempo, el reto lúdico que los aficionados del arte contemporáneo aceptan. De este juego eminentemente intelectual (en que la relación estética requeriría, en palabras de Ortega y Gasset, realizar un esfuerzo intelectual para penetrar el “subsuelo de convenciones secretas”¹⁰¹⁹ de las cuales la obra brota —o convocar esa suerte de “historiología del arte” que Pardo plantea para resumir los argumentos del propio Ortega—) puede derivar el placer que se puede experimentar ante las más atrevidas provocaciones vanguardistas. Con ello, podemos afirmar que, si nuestro planteamiento es aceptable, sí puede hablarse de experiencia “estética” incluso ante este género de arte. Asimismo, este mecanismo

¹⁰¹⁹ J. Ortega y Gasset, «La verdad no es sencilla», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 221.

funciona en nuestro trato con estímulos estéticos mucho menos elaborados, como los procedentes de la inundación de productos de la cultura de masas a la que estamos sometidos. Incluso en ese caso, hay siempre una atención que podamos dedicar a ellos y un reto que podamos libremente establecer en el juego que con los mismos entablamos. De ahí que también las tan denostadas experiencias procedentes de la “estetización difusa” puedan redundar en experiencias placenteras (lo que se confirma *–a contrario sensu–* mediante la existencia de casos que, al constituir un estímulo para nuestra atención demasiado burdo o plano, o barato, nos llenan de aburrimiento o de hastío). Por supuesto, nos referimos aquí a la experiencia estética, y no al juicio estético. El hecho de que pueda recabarse placer de la disposición con que nos acercamos al disfrute de una obra del arte elevado como a un producto de diseño que pertenece al sistema de la producción orientada al consumo, que tiene que ver con el nivel de exigencia que nosotros establecemos en nuestras propias “reglas del juego”, no significa que no puedan establecerse distinciones de calidad referidas al objeto mismo de nuestra atención (más que propiamente a nuestra relación con él). En esto, consideramos que son actuales las advertencias formuladas por Eric Hobsbawm en su análisis de la “explosión de la estética” que se realiza a partir de los sesenta:

[...] En las artes todavía era posible y necesario aplicar la distinción entre lo serio y lo trivial, entre lo bueno y lo malo, la obra profesional y la del aficionado. Tanto más necesario por cuanto había partes interesadas que negaban tales distinciones, aduciendo que el mérito sólo podía medirse en virtud de las cifras de venta, o que eran elitistas, o bien sosteniendo, como los posmodernos, que no podían hacerse distinciones objetivas de ningún tipo¹⁰²⁰.

Nuestro interés principal ha sido el de intentar defender la tesis de la existencia de una dimensión estética que tiene una profunda raigambre antropológica y que este fondo antropológico es la base “natural” sobre la que se determinan las más variadas posibilidades propias del desarrollo histórico y cultural en el ámbito de los valores estéticos, los comportamientos y los gustos. Dicha variabilidad no impide que, tanto dentro como fuera de lo que cada época ha establecido o ensalzado como legítimo o prestigioso, haya un caudal de posibilidades de experiencias placenteras y significativas siempre expuesto a la posibilidad del desarrollo o la mutilación.

Desde luego, precisamente por su libertad intrínseca, estas experiencias deberían ser potenciadas a la vez que democratizadas. La pobreza de la mayoría de las experiencias estéticas que nuestro entorno nos brinda es puesta de relieve por la propia insatisfacción que provoca, y que

¹⁰²⁰ E. J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, cit., p. 514.

es uno de los mecanismos que la industria explota para evitar el estancamiento y la saturación del sistema de consumo: la insatisfacción, lejos de desanimar, azuza el deseo.

Es en la dimensión autotélica del juego, y del arte, donde surgen cada día la creatividad y el talento; es allí donde se generan sin cesar los anhelos de una experiencia plena y distinta, que apunta, por tanto, a la alternativa o a la utopía. Sin embargo, según el discurso que hemos venido desarrollando, es *una* de las dimensiones de lo humano. Aunque allí puedan verse destellos de utopía, la exigencia de edificar una realidad social que permita el pleno despliegue de las potencialidades humanas no pasa por encomendarle a la creatividad funciones que no tiene, o en todo caso, no puede desempeñar por sí sola, sino que es un cometido que tiene que implicar más que al *homo aestheticus* o al *homo ludens*, al hombre en su totalidad, en su dimensión, para simplificar, política y económica.

Queda ahí, no obstante, la dimensión estética en tanto dimensión *felicitaria*, como un posible simulacro de la plenitud que buscamos. En la búsqueda es importante, sin embargo, no confundir el fin con los medios. Si la generalización de experiencias significativas para el mayor número de seres humanos se plantea como un objetivo al que tender, las herramientas con que conseguirlo habrán, necesariamente, de ser otras.

Ahí queda, insoslayable, la necesidad humana de ir en busca de experiencias que tengan una cualidad autotélica, ya que lo que esta dimensión imita, como sugirió Eagleton, “no es otra cosa que la existencia humana, la cual (para escándalo de los racionalistas y de los utilitaristas) no precisa de otro argumento racional que el de su propio disfrute”¹⁰²¹.

¹⁰²¹ Véase *supra*, p. 125.

Conclusioni [Italiano]

Nel corso di questo lavoro abbiamo tentato di sostenere l'ipotesi dell'esistenza di una dimensione estetica irriducibile all'esperienza dell'arte. Tuttavia, dato che l'Estetica è nata come disciplina proprio nella fase storica in cui l'arte acquisisce uno specifico ruolo nella strutturazione della cultura borghese, quasi fin dai suoi primi passi si è realizzata un'identificazione fra estetica e teoria dell'arte. Il fondamento teorico di tale unione è stato il concetto di autonomia dell'arte.

Per dimostrare il nostro obiettivo è stato necessario, pertanto, dedicare la prima parte di questo lavoro all'analisi delle radici storiche e delle modalità nelle quali si era determinata quest'identificazione fra estetica e arte, territori coincidenti e sovrapponibili. Il risultato è la constatazione che tale identificazione è stata il prodotto di un processo di rigida selezione che ha riguardato entrambi gli ambiti; ampi settori di quella che potremmo definire "esperienza estetica" vennero frettolosamente sacrificati e relegati all'insignificanza (sebbene per un certo tempo sia rimasta in vigore l'idea che la natura potesse ancora fornirci un'esperienza esteticamente rilevante): l'esperienza estetica "legittima" divenne quella che corrispondeva all'esperienza dell'arte. Quest'ultima aveva, a sua volta, subito un analogo processo rigidamente selettivo, che prevedeva l'espulsione dal dominio della legittimità culturale di tutte quelle pratiche creative legate alle abitudini fruibili e alla produzione immaginativa "plebee" o dotate di risvolti utilitari. Enormi riserve di creatività che potevano propiziare godimento estetico furono sacrificate per configurare la dimensione artistica sulla base del modello del disinteresse aristocratico di cui la borghesia in ascesa si appropriò per legittimare il proprio ruolo sociale.

Analogamente, una grande e ricca tradizione artistica proveniente da un passato in cui i concetti di disinteresse, contemplazione e autonomia dell'arte erano sconosciuti e inoperanti – dato che l'arte dei più rilevanti talenti era sempre stata subordinata alle finalità del potere politico o del culto – venne "riconvertita" e posta sotto il prisma dei nuovi concetti di genio e di gusto. Naturalmente questo processo non ebbe unicamente il volto della mutilazione: significò anche, di contro, un'esaltazione delle arti e quindi, visto il legame che si era stretto fra le prime e l'estetica, anche di quest'ultima. Essa iniziò a configurarsi come dominio di oggetti scelti, fino ad ergersi a dimensione esemplare dell'esistenza, erede dei più elevati valori spirituali che

la modernità progressivamente secolarizzata non poteva ormai più affidare al culto e, dunque, assegnataria di funzioni di orientamento dell'esistenza, almeno a livello simbolico.

Vi sono pochi dubbi sul fatto che la posizione così eminente in cui l'arte fu collocata nella modernità non ha paragoni con le epoche precedenti. Rispetto a queste, inoltre, il fatto che la modernità abbia fatto dell'arte il cuore della formazione borghese le assicurò anche una diffusione senza precedenti; un aspetto, questo, che dovrebbe sempre essere tenuto a mente quando se ne sottolinea, come pure abbiamo fatto nel corso di questo studio, il carattere decisamente elitario. Contrariamente a quelle delle società fondate sui privilegi di nascita, le élite borghesi tendevano, infatti, ad espandersi e la loro cultura a raggiungere progressivamente gli strati intermedi della società. Parallelamente, i limiti della cosiddetta universalità nella diffusione e nella generalizzazione della cultura erano, oggettivamente, gli stessi limiti dell'universalizzazione teorica dei diritti nella società borghese: ecco emergere uno degli aspetti della funzione ideologica della cultura che abbiamo analizzato nella parte centrale di questa tesi. Tuttavia, è stato necessario sviluppare questa analisi a partire da un interrogativo fondamentale: perché questa rilevante funzione ideologica fu affidata proprio all'arte e non a qualche altro aspetto dell'esistenza e dell'attività umana? In effetti, dovendo fornire una dimensione universale per dare coesione alla società e consolidare e legittimare le nuove istituzioni non teocratiche che stavano sorgendo, sarebbe stato possibile fare appello all'universalità dei diritti. Inoltre, non furono solo il parlamentarismo né l'arte gli incaricati di svolgere un ruolo ideologico di tali caratteristiche. Anche l'ambito della scienza fu progressivamente circondato da un'aura che ha dotato questo ramo del sapere di funzioni quasi salvifiche, come si è notato con crescente evidenza. Che i tre secoli che ci hanno preceduto – e in particolare l'Ottocento – siano stati segnati dall'impronta del primato dell'arte si deve al fatto che essa custodiva il segreto dell'adesione spontanea alla legge. Il modello dell'artefatto estetico offriva proprio quella misteriosa congiunzione di soggettività e universalità che Rousseau aveva voluto riconoscere nell'autodeterminazione nei confronti della legge. Kant formulò questa norma per il giudizio estetico: così il concetto di autonomia dell'arte, come suggerisce Eagleton, riesce a dotare delle idee di autoregolamentazione e autodeterminazione l'universo di valori che la borghesia voleva configurare; proprio tali idee diverranno il modello ideologico della soggettività che la classe media non riusciva ad estrarre dal coacervo delle proprie operazioni materiali.

Questa seconda parte del nostro lavoro si è addentrata in considerazioni di carattere metodologico – principalmente avvalendosi di una lettura “minuziosa” dei testi di Terry Eagleton e Raymond Williams – per approdare a un concetto di ideologia che scongiurasse il

tipo di conclusioni riduzioniste che assai spesso hanno caratterizzato le analisi sull'ideologia. Procedendo così, confidiamo di essere riusciti a "restituire" in maniera accettabile la complessità reale cui gli elementi ideologici danno luogo all'interno delle esperienze vissute a livello sociale. Ricordiamo solo alcuni esempi: abbiamo insistito sul fatto che, se l'arte offriva alla borghesia il modello di soggettività di cui essa era in cerca, ciò non impediva, tuttavia, che valori come l'autonomia, la mancanza di finalità e la "gratuità" si ergessero, al contempo, come un universo in grado di contraddire i principi imperanti nell'attività economica dell'epoca. Pertanto, in un processo di concatenazione di paradossi, tale funzione "alternativa" dell'estetico poteva essere identificata anche con una prospettiva che individuava proprio in tale alterità una modalità indiretta (o implicita) di sostegno al potere che pur sembrava contraddire: mitigando i rigori del sistema economico o fornendo un'alternativa alla povertà assiologica dello stesso sarebbe riuscita a renderlo più tollerabile.

La funzione ideologica dell'estetica, pertanto, è stata descritta, nello sviluppo del nostro studio, come un'arma a doppio taglio per il potere: efficace, ma nello stesso tempo di assai rischioso utilizzo. Tale ambivalenza è stata l'argomento principale di ciò che conosciamo come dialettica fra modernità e modernismo (oppure, a seconda delle formule utilizzate, modernismo e modernizzazione): due polarità allo stesso tempo in perenne conflitto, ma figlie di un medesimo processo, un ossimoro apparentemente insolubile, due *nemiche intime*.

Tuttavia, se si vuole intendere correttamente il concetto di ideologia, esso non può essere separato da quello del dominio. Per riuscire a cogliere i diversi livelli in cui tale dominazione diviene efficace e come la dominazione deve scontrarsi con le resistenze che emergono in ogni momento all'interno delle stesse classi dominanti, così come nel rapporto fra queste e gli strati subordinati della società, abbiamo ritenuto più fecondo rivolgerci al concetto di egemonia. Questo, pur non contrapponendosi al concetto di ideologia, lo amplia accogliendo in sé la complessità del rapporto dominazione-subordinazione. L'egemonia, in quest'ottica, rappresenta l'aspetto attivo e dinamico dell'ideologia, oltre a comprendere aspetti essenziali per il sostegno al potere che vanno oltre il livello della mera produzione di idee (per esempio, determinate misure economiche), ma non trovano spazio nel concetto di ideologia.

Se si vede l'egemonia come il processo generale con cui il potere si guadagna il consenso dei propri sudditi, ovvero la loro adesione "spontanea", potremmo essere tentati dal riconoscere qualche affinità fra tale concetto e il ruolo ideologico fondamentale che Eagleton aveva assegnato all'estetica, cioè rappresentare il "libero" consenso ad una legge esterna che, tuttavia, viene sentita come propria e soggettiva.

C'è del vero in questo, ma riteniamo che gli effetti più rilevanti dell'adozione del concetto di egemonia per l'impostazione analitica che abbiamo sviluppato nel corso di questa tesi siano due: il primo è che il concetto di egemonia ci consente di relativizzare il ruolo della dimensione "culturale" nei più generali processi di consolidamento e conservazione del potere. In altre parole, è necessario sottrarre al dominio della "coscienza" il monopolio sulla totalità delle azioni umane, senza tuttavia disconoscerne la funzione. Trascurare questa esigenza porterebbe, di fatto, a cadere nuovamente in quella trappola per cui si era assegnata all'arte, come sostenne Ortega, "sulla rovina delle religioni e sul relativismo inevitabile della scienza si sperava da loro [poesia e musica; si legga: le arti] poco meno che la salvezza della specie umana"¹⁰²², anche se ben potremmo sentirci tentati dall'abbandonare la "prudenza" di Ortega ed eliminare il "*poco meno*", specie se pensiamo all'eco che, ben oltre il suo contesto originario, ha ottenuto la celebre frase de *L'idiota*: "la bellezza salverà il mondo". Nella medesima trappola sono probabilmente caduti quanti hanno visto nella produzione artistica una sorta di fucina di un'utopia che sembrava impossibile da realizzare all'interno dei processi reali di trasformazione dell'esistente, o una riserva negativa di significato nei confronti dell'industria culturale di massa. Il "fallimento" delle avanguardie nei loro programmi "politici"¹⁰²³ testimonia che tali posizioni erano deboli in quanto sovraccaricavano l'ambito della produzione artistica di funzioni sotto il peso delle quali questa era destinata a collassare. Si trattava di una prospettiva che, pur riconoscendo l'origine storicamente determinata di quella che sarebbe stata denominata "religione dell'arte", non riusciva, tuttavia, a disfarsene realmente. La nostra posizione su questo primo contributo dell'impiego del concetto di egemonia per la comprensione della dimensione estetica e culturale può riassumersi mediante la seguente equazione: se l'arte e la cultura sono solo un elemento del campo egemonico, ossia se svolgono un ruolo importante –ma, probabilmente, non quello principale né tantomeno esclusivo– nel processo di consolidamento di un potere che dovrà guadagnarsi il consenso da parte dei suoi sudditi anche attraverso altri mezzi, allora sarà necessario evitare di sovradimensionare il ruolo dell'arte e della cultura quando si vogliano prefigurare processi di smantellamento di un'egemonia –ricordando, tuttavia, che il ruolo dell'arte e della cultura rimane importante–.

Il secondo contributo del concetto di egemonia consiste nel fatto di consentire la spiegazione del cambiamento in ambito culturale. A questo scopo, i concetti di *dominante*,

¹⁰²² J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, SE, Milano, 2016, p. 63.

¹⁰²³ Siamo consapevoli del fatto che il presunto "fallimento" delle avanguardie (sia che si parli di fallimento artistico che di fallimento politico) è un argomento di dibattito che non è possibile tentare di affrontare e chiarire nello spazio di queste conclusioni. Su questo aspetto, rimandiamo al capitolo 3.3 di questa tesi, intitolato «Miseria y esplendor de la época de vanguardias».

residuale ed *emergente* conati da Williams risultano utili per descrivere la complessità dei processi che il livello dominante deve mettere in atto nel tentativo di assimilare, per i propri scopi, tanto il passato quanto le novità che potrebbero emergere in seno alla società sia a livello di sensibilità che di comportamenti. Questi processi si realizzano all'interno di tensioni costantemente attive che implicano, da parte del livello dominante, un'attività di selezione, riformulazione e rifelezione continua del materiale culturale o di alcuni aspetti dello stesso. Parallelamente, queste selezioni implicano, com'è ovvio, che si respingano o scartino interi ambiti della sensibilità e dell'esperienza vissuta. Entrambi questi processi, tanto l'assimilazione quanto la rimozione, possono dare luogo a un materiale culturale sempre pronto a produrre effetti non desiderati dal livello dominante, ai quali quest'ultimo deve tentare di rispondere in una catena infinita di operazioni di riorganizzazione. Da un certo punto di vista, ciò che viene scartato nel processo di selezione finalizzato all'assimilazione, come abbiamo visto, può rappresentare lo stesso rischio che la psicologia moderna ha assegnato al rimosso. Uno degli esempi possibili per illustrare sommariamente i meccanismi di questi processi è quello delle sottoculture giovanili. Non prese in considerazione e trattate con sufficienza, le sensibilità proprie di determinate generazioni sono solite esprimersi in termini di ribellione, specialmente attraverso l'oggettivazione del vestire. A ciò prestano solitamente grande attenzione i pubblicitari, sempre alla ricerca di novità e di riuscire a trasformare tali obiettivazioni in *tendenze* della moda, di assimilare, cioè, qualcosa che, nelle sue intenzioni originarie, era un contenuto alternativo, se non di aperta opposizione. Tale assimilazione, tuttavia, provoca normalmente nelle sottoculture giovanili un senso di frode ed inganno, per cui esse si sentono spinte a ricercare nuove modalità per oggettivare il loro scontento o la loro diversità, fenomeno che i pubblicitari dovranno essere sufficientemente veloci a captare nuovamente, in un ciclo che tende, quindi, a riprodursi all'infinito¹⁰²⁴.

La terza parte di questo studio è stata dedicata all'analisi delle nuove relazioni fra arte e mondo che si istituiscono nel periodo in cui fioriscono –accaparrando tutte le energie prodotte in ambito artistico nonché l'attenzione dei critici– le cosiddette avanguardie. Ancora una volta, ciò ci ha obbligati a confrontarci con la coppia dialettica modernismo/modernizzazione. In tal senso, ci siamo spinti ad affermare che l'arte d'avanguardia fu, nello stesso tempo, seguendo le dinamiche intimamente contraddittorie che caratterizzano la modernità capitalista, figlia della

¹⁰²⁴ Deve richiamare la nostra attenzione il fatto che il processo di produzione culturale non si realizza unicamente dall'alto verso il basso, come parrebbe suggerire il concetto di ideologia, ma segue anche la direzione contraria – dal basso verso l'alto–. L'adozione del concetto dinamico di egemonia è dunque più adeguato a comprendere questo processo più ampio, nel quale si tenta di assimilare e sfruttare per le finalità proprie dell'egemonia del livello dominante riserve di creatività e talento che sorgono dalle fasce minoritarie o subordinate. Tuttavia, tali prodotti non si esauriscono nel processo di assimilazione e possono sempre rappresentare una riserva potenziale per l'emergere di visioni e processi alternativi a quell'egemonia.

crescente trasformazione tecnica del sistema produttivo e irriducibile avversaria del sistema sociale che aveva prodotto quelle stesse tecnologie. Impegnate in una lotta con tutte le proprie forze contro i concetti tradizionali dell'arte in nome di un'arte nuova o più adatta a rappresentare i tempi, le avanguardie finirono per avvilupparsi in una serie di contraddizioni che le avrebbero soffocate. In nome dell'anti-elitismo e della rivoluzione, furono spinte ad adottare linguaggi che le masse rifiutavano ed erano incapaci di comprendere. In nome della confusione fra arte e vita, produssero un'arte che, nei suoi tratti generali, si allontanava progressivamente da ogni forma vivente.

Il loro rapporto con le nuove tecniche di riproduzione di massa si iscrive pienamente in queste contraddizioni. La consapevolezza che i nuovi mezzi di riproduzione e i grandi progressi tecnologici stavano modificando profondamente le condizioni di esistenza e le forme della sensibilità dell'epoca condusse le avanguardie a una frenetica quanto infruttuosa rincorsa di effetti in grado di "rappresentare i tempi". Si trattava, tuttavia, degli stessi effetti che la tecnica produceva già nelle sue applicazioni commerciali all'interno del sistema del consumo di massa. Fino a quando le avanguardie vollero rimanere all'interno del recinto dell'arte autonoma (dal quale nel frattempo erano riuscite a espellere, sbaragliandoli, tutti i contendenti) furono obbligate a intraprendere l'unica strada che poteva assicurare loro un vantaggio rispetto alla maggiore efficacia della tecnologia: la provocazione intellettuale ripetuta fino alla nausea¹⁰²⁵. Il risultato fu che non rimase quasi neppure l'opera stessa come oggetto cui l'attenzione dello spettatore poteva rivolgersi.

L'avanguardia finì, così, all'interno di quegli stessi musei che voleva abbattere in quanto templi laici della società borghese da spazzare via. I suoi tentativi di rivoluzionare il reale attraverso l'arte si scontrarono con il fallimento: si trattò di un Edipo mancato.

La grande rivoluzione arrivò, invece, proprio dalla produzione di immagini e intrattenimento per le masse, cioè, dai settori utilitari. La confusione fra arte e vita agognata dalle avanguardie fu prodotta con efficacia e velocità enormemente maggiori dalla gran fabbrica dei sogni di Hollywood, dal sistema pubblicitario e dal commercio di oggetti. Fu proprio lì che diedero più facilmente i propri frutti persino alcune delle idee dei talenti delle avanguardie.

¹⁰²⁵ Il massiccio impiego di strumenti tecnologici come proiezioni video e simili, che caratterizzano le "opere" d'arte contemporanea fino ai giorni nostri, non contraddice, ma corrobora l'osservazione appena formulata. L'unica cosa cui possa imputarsi un'intenzione artistica è l'idea o il concetto per i quali questi mezzi tecnologici fungono da supporto. Le realizzazioni video, in quanto tali, sono indistinguibili –e a volte di qualità inferiore– rispetto al flusso di immagini che qualsiasi realizzatore che lavora nella normale produzione "utilitaria" è in grado di realizzare. Infatti, in moltissimi casi, vengono utilizzate proprio le stesse immagini che sono già state trasmesse dalla pubblicità o dai mezzi informativi.

Furono dunque le istanze produttive della società borghese a dar luogo alla grande democratizzazione estetica.

Questo fenomeno, che non è ormai possibile ignorare, ha spinto la riflessione estetica stessa a rivedere la tradizionale coincidenza fra estetica e teoria dell'arte. I vecchi concetti che strutturavano questa identità sembravano inadeguati a descrivere e comprendere tanto ciò che accadeva in seno alle arti quanto ciò che succedeva al di fuori di esse. Così, gli sforzi più proficui sono stati probabilmente quelli orientati all'ampliamento del concetto di esperienza estetica per far sì che potesse applicarsi a quanto accade sia in rapporto con l'arte sia nel continuo flusso di stimoli estetici che contraddistingue la vita contemporanea. In questo senso, Dewey tentò di liberare l'esperienza estetica dalla sua condizione di separatezza, riconnettendola all'esperienza generale, della quale sarebbe una modalità particolarmente soddisfacente che può realizzarsi sia nel rapporto con l'arte sia in diversi momenti della vita quotidiana. Diversi decenni dopo Dewey, Schusterman è tornato a un'estetica pragmatista impegnandosi nell'analisi di modalità "artistiche" proprie delle sottoculture come il *rap*, allo scopo di nobilitarle, oltre ad anticipare un'estetica della buona vita: la *somaestetica*. D'altro canto, alcuni autori hanno tentato di tornare al significato etimologico della parola "estetica", ovvero sensazione, orientando le loro ricerche verso la cosiddetta estetica della percezione e persino l'*atmosferaologia*.

Una volta ammesso il dato di fatto che ci troviamo in una situazione di estetica diffusa, o di *estetizzazione del mondo*, come recita il titolo di una delle opere analizzate nel corso di questo studio¹⁰²⁶, rimane da affrontare il problema di come concepire la specifica esperienza estetica prodotta dalla fantasmagoria di immagini e stimoli estetici cui siamo esposti. Un modo tradizionale di inquadrare la questione consiste nel sottolineare il carattere essenzialmente passivo dell'esperienza che si produce con il consumo di massa. Autori come Noël Carroll hanno contrastato tali posizioni riconoscendo un valore conoscitivo che, pur in forme meno forti –vista l'esigenza di renderle compatibili con la necessità di garantire l'accesso alle stesse al più ampio numero di persone possibile– i prodotti della cultura di massa comunque possiederebbero. Analogamente, Calinescu segnala che persino nel *kitsch* vi sono elementi utilizzabili in vista di un lento, ma progressivo raffinamento del gusto. La democratizzazione estetica, secondo tali impostazioni, è accettata e salutata come una sorta di *alfabetizzazione*

¹⁰²⁶ G. Lipovetsky – J. Serroy, *La estetización del mundo...*, cit. [Recentemente, è stata pubblicata anche un'edizione italiana dell'opera: G. Lipovetsky – J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'epoca del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo, 2017].

estetica su vasta scala che rappresenta un primo gradino verso un potenziale godimento delle più intense e significative promesse dell'arte.

Tuttavia, riteniamo che debba ricordarsi che sia le forme artistiche sia gli oggetti estetici che popolano la nostra vita quotidiana sono concreti e sottoposti a variabilità storica: pertanto, l'analisi dovrebbe spostarsi dalle proprietà dell'oggetto (sia esso un'opera d'arte riconosciuta o una serie televisiva) alla funzione estetica che tale oggetto può svolgere, ossia qualcosa che noi proiettiamo sull'oggetto o sperimentiamo nel rapporto con esso. Mediante questo spostamento dell'attenzione è forse possibile spiegare il fatto che oggetti indistinguibili dalla produzione in serie più comune possano dare luogo a un'esperienza estetica e, per gli stessi motivi, che oggetti di uso comune, cioè merci, esercitino su di noi un'attrazione che va al di là della rappresentazione del valore d'uso, ovvero che, pur come merci, determinino l'atto d'acquisto in quanto latrici di una *promessa estetica*.

Tale questione si lega anche alla funzione ideologica dell'arte che abbiamo analizzato nella parte centrale di questa tesi: da una parte, ciò che continuiamo a riconoscere come forme d'arte elevata, pur non godendo di una reale influenza presso masse straripanti di persone, è riuscito a rimanere vivo fino ad oggi grazie al fatto che l'ambito artistico, come anche il concetto di cultura, esercita ancora una funzione ideologica. Arte e cultura, cioè, rappresentano in astratto (ossia "a prescindere" dal valore di ogni singola opera o dal piacere che essa possa fornirci) una dimensione di elevatissimo valore.

D'altra parte, anche il fenomeno del consumo è stato inquadrato, dal punto di vista della manipolazione e della "passivizzazione", come qualcosa di imposto dall'alto e che induce bisogni non reali che producono profitti per il sistema. Anche in questo caso, ci è venuto in soccorso il concetto dinamico di egemonia, con la sua avvertenza che nessuna idea può essere imposta da fuori e ottenere così il consenso dei suoi subordinati se non soddisfa, almeno in certa misura, esigenze e aneliti reali. L'interrogativo da formulare a questo punto era, quindi, a quali esigenze reali risponde l'estetica.

Per risponderci ci siamo rivolti a due fonti: i contributi della cosiddetta estetica darwinista e il concetto di gioco.

La prima ha avanzato l'ipotesi, a nostro avviso convincente, che certe preferenze di carattere estetico si siano configurate nella fase dello sviluppo della nostra specie e che continuino, pertanto, a caratterizzare la nostra percezione influenzando sulle nostre predilezioni e i nostri giudizi di valore. Da ciò deriva, ad esempio, l'ammirazione che suscita in noi

l'esibizione di determinate abilità, il che spiega perché siamo sempre affascinati dalle dimostrazioni di talento in qualsiasi forma esse si manifestino. Inoltre, tali studi hanno messo in evidenza la funzione evolutiva di alcune attività autoteliche, che pertanto continuano a rappresentare per noi probabilmente il modello di attività che siamo soliti associare a considerazioni legate al piacere. L'attività autotelica per eccellenza è il gioco. L'attività ludica, lungi dal consistere in un catalogo definito di attività specifiche, può essere descritta, per tratti generali, come l'organizzazione di un'eccedenza secondo regole proprie, in un'attività che si sviluppa per il piacere stesso di realizzarla. Lo psicologo Mihaly Csikszentmihalyi ha descritto l'esperienza che si realizza nel corso delle attività che intraprendiamo per piacere (si tratti dell'arte, di giochi o persino del lavoro stesso) utilizzando il termine "flusso", ossia, una sensazione di "coinvolgimento totale nella vita" che sperimentiamo ogniqualvolta intraprendiamo un'attività animati da spirito "ludico", ovvero, tentando di rispettare le regole e superare le difficoltà che noi stessi abbiamo stabilito, e che sarebbe quanto di più simile a quella sensazione che, in termini comuni, definiamo con il termine "felicità".

Ciò che questa tesi ha voluto aggiungere a simili considerazioni sul valore del gioco e delle attività autoteliche in generale è consistito nel porre particolarmente l'accento sulla specifica esperienza del tempo che accompagna tali attività. Abbiamo tentato, quindi, di mettere in evidenza un possibile fondamento antropologico per quel concetto di "pienezza" esperienziale tradizionalmente associato all'arte e che, riferendosi a quelle attività che aveva denominato «*felicitarias*»¹⁰²⁷, Ortega y Gasset affermò che ci dispensano "un sapore profondo, quasi stellare, di eternità"¹⁰²⁸. Naturalmente, non abbiamo fatto riferimento al tempo dal punto di vista di qualsivoglia astrazione metafisica che possa accompagnarne il concetto, ma alla sua dimensione vissuta e sperimentata. In altre parole, ci siamo riferiti all'esperienza soggettiva del tempo che facciamo quando ci sentiamo coinvolti e pienamente assorti in un'attività che abbiamo intrapreso. È quanto accade nel caso del gioco e della festa, attività che si sogliono realizzare con la massima serietà e che consistono, per l'appunto, in una sospensione della dimensione utilitaria che ci circonda, delle norme e delle regole delle nostre occupazioni quotidiane, che vengono soppiantate dalle norme e regole proprie del gioco e della festa, secondo il tempo e il ritmo marcato da esse, che sospende, analogamente –almeno agli effetti della nostra esperienza soggettiva–, l'efficacia delle lancette dell'orologio.

¹⁰²⁷ Per le ragioni per cui manteniamo il termine in lingua spagnola, pur essendovi traduzioni italiane, vedi *supra*, p. 36, nota 12.

¹⁰²⁸ J. Ortega y Gasset, *Discorso sulla caccia*, cit., p. 20.

Questa promessa di felicità e di pienezza era, in effetti, uno degli ingredienti della segregazione dell'arte nella torre d'avorio della sua autonomia; tuttavia, riteniamo che tale identificazione abbia potuto esercitare un ruolo ideologico così efficace proprio perché, in un certo qual modo, riuscì a guadagnarsi il consenso degli uomini dell'epoca alludendo a necessità reali che tale epoca poté dunque modellare, trasfigurare o piegare per i suoi scopi.

La stessa cosa accade, evidentemente, all'interno del sistema dei consumi. Non sarebbe possibile indurre necessità completamente estranee agli individui se queste non si innestassero su esigenze realmente presenti. Da ciò derivano i grandi vantaggi che l'industria monopolista del consumo riesce a trarre dalla promessa estetica pronunciata dalla merce.

Queste necessità sono le stesse che affiorano da una dimensione antropologica inestirpabile, quella caratterizzata dalla pulsione al gioco e a sperimentare momenti di pienezza. Fu proprio Marx ad affermare che l'unico limite non valicabile dalle forze sociali era quello tracciato dalla natura umana. Con essa avrebbero dovuto fare i conti, in ultima istanza, tutti i costrutti ideologici e qualsivoglia potere.

Ebbene, le attività che intraprendiamo senza alcuna altra finalità che non sia la loro stessa realizzazione (sebbene possano anche produrre risultati utili), così come i rapporti che intratteniamo con oggetti prodotti dall'attività dell'uomo o appartenenti alla natura per il mero godimento estetico o la promessa estetica che racchiudono (sebbene possano rivestire un'utilità pratica), ci riservano piacere proprio grazie alla finalità senza scopi che attribuiamo loro in un determinato momento. Da questa prospettiva, il concetto di attività autotelica, piacevole di per sé, non è in conflitto con il concetto di sforzo o di difficoltà intrinseca all'attività stessa. Come abbiamo avuto modo di osservare, il concetto di gioco si fonda sull'auto-imposizione di regole da rispettare rigorosamente (per avere prova della serietà di tali regole è sufficiente osservare il modo in cui giocano i bambini).

Csikszentmihalyi ha messo in rilievo come, per dispensarci piacere, le attività intraprese per il puro gusto di realizzarle devono sempre rappresentare una sfida per noi. Questa non deve essere troppo semplice da affrontare, altrimenti l'attività diventerebbe un impegno mediocre e noioso, né tantomeno deve essere troppo al di sopra delle nostre possibilità, il che tradurrebbe l'attività stessa in un motivo di frustrazione invece che di piacere.

È per tali motivi che riteniamo che il concetto di gioco, assieme all'esperienza specifica di pienezza temporale, o di tempo qualitativo che l'attività ludica racchiude, possa servire da chiave euristica per analizzare alcuni controversi fenomeni estetici contemporanei. Da questo

punto di vista, pertanto, è possibile spiegare da dove scaturisca la fruizione di quell'arte contemporanea che, secondo le descrizioni che ne abbiamo offerto, sembra prestarsi a tutto meno che al godimento suscitato da proprietà estetiche. Tuttavia, come abbiamo potuto vedere grazie a Yves Michaud, per l'arte in generale (e per quella contemporanea a maggior ragione), è necessario introdurre il concetto di "conoscenza da esperti". Ciò significa che l'arte contemporanea, che rifiuta l'esibizione di qualità estetiche fino all'estremo di fare sparire l'opera stessa (o di trasformarla in rottame, scarto, deiezione, etc.), esige che venga acquisito il dominio dei suoi codici per poterci addentrare nel godimento della stessa. Questo muro che si frappone fra tali opere d'arte e l'estetica costituisce, nello stesso tempo, la sfida ludica che gli appassionati di arte contemporanea accettano. Da tale gioco essenzialmente intellettuale (all'interno del quale la relazione estetica richiederebbe, per usare le parole di Ortega y Gasset, di realizzare uno sforzo intellettuale per penetrare il "sottosuolo di segrete convenzioni"¹⁰²⁹ da cui scaturisce l'opera d'arte –o di fare appello a quella sorta di "storiologia dell'arte" che Pardo propone per sintetizzare le argomentazioni di Ortega–) può trarre origine il piacere che possiamo sperimentare di fronte alle più audaci provocazioni avanguardiste. Pertanto, possiamo affermare che, se la nostra ipotesi è ammissibile, è lecito parlare di esperienza "estetica" anche nei riguardi di questo tipo d'arte. Nello stesso tempo, questo meccanismo è attivo nelle nostre relazioni con stimoli estetici assai meno elaborati, come quelli provenienti dall'alluvione di prodotti della cultura di massa cui siamo sottoposti. Anche in questo caso, vi è pur sempre un'attenzione da rivolgere ad essi e una sfida che possiamo liberamente porci nel gioco che avviamo con gli stessi. Da ciò deriva che anche le tanto vituperate esperienze propiziate dall'"estetizzazione diffusa" possano tradursi in fonte di piacere (come confermano *a contrario* quei casi in cui, quando determinati oggetti o esperienze non riescono a rappresentare per la nostra attenzione altro che uno stimolo eccessivamente scialbo o insignificante, essi ci riempiono di noia e insoddisfazione). Naturalmente, stiamo facendo riferimento all'esperienza e non al giudizio estetico. Il fatto che possa ricavarsi piacere dalla disposizione con la quale ci approssimiamo alla fruizione di un'opera d'arte elevata come ad un prodotto di *design* appartenente al sistema della produzione orientata al consumo, dato che ha a che fare con il livello di esigenza che noi stessi fissiamo assieme alle "regole del gioco", non implica che non possano effettuarsi distinzioni qualitative riguardo all'oggetto della nostra attenzione, più che alla nostra relazione con esso. A questo riguardo, riteniamo siano attuali gli ammonimenti di

¹⁰²⁹ J. Ortega y Gasset, «La verdad no es sencilla», in J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos...*, cit., p. 221 (*traduzione nostra*).

Eric Hobsbawm nella sua analisi dell'“esplosione dell'estetica” che si verifica a partire dagli anni sessanta:

è ancora possibile e necessario applicare in campo artistico la distinzione tra ciò che è serio e ciò che è insulso, tra il buono e il cattivo, tra ciò che è professionale e ciò che è dilettantesco; e questo compito è tanto più necessario perché da varie parti non certo disinteressate si negano queste distinzioni, in base all'assunto che la sola misura di merito sono le cifre delle vendite o che queste distinzioni sono elitarie o che, come argomentano i postmodernisti, nessuna distinzione obiettiva è in generale possibile¹⁰³⁰.

Il nostro principale interesse è stato quello di tentare di sostenere la tesi dell'esistenza di una dimensione estetica con profonde radici antropologiche e che questo sostrato antropologico è la base “naturale” sulla quale si determinano le più svariate possibilità proprie dello sviluppo storico e culturale nel campo dei valori, dei comportamenti e dei gusti. Questa variabilità non impedisce che, sia dentro che fuori da ciò che ogni epoca ha stabilito o elevato come legittimo o prestigioso, vi sia un patrimonio di potenziali esperienze fonte di piacere e significato sempre esposto alla possibilità di svilupparsi o essere mutilato.

Certamente, proprio per via della loro libertà intrinseca, queste esperienze meriterebbero di essere intensificate e allo stesso tempo democratizzate. La povertà della maggior parte delle esperienze estetiche offerte dal contesto in cui viviamo è evidenziata dall'insoddisfazione che le stesse provocano e che è proprio uno dei meccanismi che l'industria sfrutta per evitare la stagnazione e la saturazione del sistema dei consumi: l'insoddisfazione, lungi dallo scoraggiarlo, infiamma il desiderio.

È nella dimensione autotelica del gioco (e dell'arte) che sorgono ogni giorno la creatività e il talento; è lì che si generano senza posa gli aneliti di una esperienza piena e diversa, che guarda, pertanto, in direzione dell'alternativa o dell'utopia. Tuttavia, se ci atteniamo alle argomentazioni che abbiamo sviluppato, si tratta di *una* delle dimensioni dell'umano. Per quanto lì si possano intravedere bagliori di utopia, il compito di edificare una realtà sociale che consenta il pieno sviluppo delle potenzialità umane non può essere realizzato delegando alla creatività “artistica” o “estetica” funzioni che essa non ha o, in ogni caso, non può esplicare da sola: si tratta di un compito che deve coinvolgere più che l'*homo aestheticus* o l'*homo ludens*, l'uomo nella sua complessità, ovvero nella sua dimensione –per semplificare– politica ed economica.

¹⁰³⁰ E. J. Hobsbawm, *Il Secolo breve. 1914/1991*, BUR, Milano, 7ª ed., 2003, pp. 604-605.

Rimane, tuttavia, la dimensione estetica come dimensione *della felicità*, come un potenziale simulacro della pienezza che cerchiamo. In questa ricerca è importante, però, non confondere i mezzi con i fini. Se l'estensione generalizzata di esperienze significative al maggior numero di esseri umani si pone come un obiettivo cui tendere, gli strumenti con cui raggiungerlo dovranno essere, necessariamente, altri.

Rimane anche, ineludibile, la necessità umana di andare alla ricerca di esperienze dotate di qualità autotelica, dato che ciò che questa dimensione imita, come suggerisce Eagleton, “non è altro che l'esistenza umana, la quale (per lo sconcerto dei razionalisti e degli utilitaristi) non ha bisogno d'altro argomento razionale che quello del suo stesso godimento”¹⁰³¹.

¹⁰³¹ Vedi *supra*, p. 125 (*traduzione nostra*).

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1999.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, traducción de José Sazbón y Alberto J. Pla, 1ª ed. –3ª reimpresión–, Nueva Visión, Buenos Aires, 2003 [edición original: L. Althusser, «Ideologie et appareils ideologiques d'Etat», *La Pensee*, n° 151, París, junio de 1970. –«Freud et Lacan», *La Nouvelle Critique*, n° 161-162, París, diciembre de 1994].
- AMBRIZ-ARÉVALO, Gerardo, «La ideología en Marx. Más allá de la falsa conciencia», *Pensamiento y Cultura*, vol. 18-1, junio de 2015, pp. 107-131.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 2003 [edición original: M. Bajtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Editorial Literatura, Moscú, 1965].
- BATAILLE, Georges, *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*, traducción de Francisco Muñoz de Escalona, Icaria, Barcelona, 1987 [edición original: G. Bataille, *La part maudite* (1949), *précédé de La notion de dépense* (1933), Les Éditions de Minuit, París, 1967].
- BATTEUX, Charles, *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746), traducción de Josep Monter Pérez y Benedicta Chilet, PUV Universitat de València, Valencia, 2016 [edición original: C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746].
- BAUDELAIRE, Charles, «Una Carroña», traducción de Ángel Lázaro en *Las flores del mal*, EDAF, Madrid, 1963 [edición original: C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, París, 1857].
- BAUDELAIRE, Charles, «El pintor de la vida moderna», en C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre el arte*, traducción de Carmen Santos, introducción, notas y biografías de Guillermo Solana, Visor, Madrid, segunda edición, 1999, pp. 347-392 [edición francesa: C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1868), en *Œuvres Complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», París, Gallimard, 1976; primera edición: C. Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Figaro*, 26 y 29 de noviembre, 3 de diciembre de 1863].
- BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2009. [edición original: J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, París, 1972].

- BAUER, Bruno, «La capacidad de ser libres de los judíos y los cristianos de hoy», en B. Bauer – K. Marx, *La Cuestión Judía*, traducción y notas de Rubén Jaramillo, estudio introductorio de Reyes Mate, Anthropos, Barcelona, 2009, pp.109-126 [edición original: B. Bauer, *Die Fähigkeit der heutigen Juden und Christen frei zu werden*. Veintiún pliegos desde Suiza. Editados por Georg Herwegh, Zurich y Winterthur, 1843, pp. 56-71].
- BAUMGARTEN, Alexander Goettlieb, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), traducción al alemán de H. Paetzold, Felix Meiner, Hamburg, 1983. [Hay edición castellana: A. G. Baumgarten, «Reflexiones filosóficas en torno al poema», en A. G. Baumgarten – J. J. Winckelmann – M. Mendelsshon – H. G. Hamann, *Belleza y verdad. Sobre la estética de la Ilustración y el Romanticismo*, traducción de Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner, Alba, Barcelona, 1999, (pp. 23-78)].
- BELL, Clive, *Art*, Frederick A. Stokes Company, New York (impreso en Inglaterra), 1914.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, traducción de Néstor A. Míguez, Editorial Patria/Alianza Editorial, México, 1989 [edición original: D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Books, New York, 1976].
- BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducción de Cristina Díaz Pampliega y Jesús Espino Nuño, Akal, Madrid, 2009 [edición original: H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, C. H. Beck, Múnich, 1990].
- BENCIVEGNA, Ermanno, (1995) *Giocare per forza. Critica della società del divertimento*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1939), traducción de Wolfgang Erger, Casimiro, Madrid, 2013 [edición alemana: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Fráncfort, 1955].
- BENJAMIN, Walter, *Breve historia de la fotografía* (1931), traducción de Wolfgang Erger, Casimiro, Madrid, 2011 [edición original: W. Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», *Die Literarische Welt*, año 7º, núm. 38, 18 de septiembre de 1931, pp. 3-4; núm. 39, 25 de septiembre de 1931, pp. 3-4; núm. 40, 2 de octubre de 1931, pp. 7-8].
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Siglo XII, Buenos Aires, 2000 [edición original: M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, Nueva York, 1982].
- BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain, *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, traducción de Jordi Terré, Paidós, Barcelona, 2003 [edición original: Bourdieu, P. y Darbel, A., *L' amour de l'art: les musées et leur public*, Les Éditions de Minuit, París, 1966].

- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, Barcelona, 2017 [edición original: Bourdieu, P., *La distinction: critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, París, 1979].
- BOZAL, Valeriano, «Prólogo», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, pp. 9-41.
- BÖHME, Gernot, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, edición y traducción de Tonino Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010 [edición original: G. Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink, Múnich, 2001].
- BÖHME, Gernot, «Sobre la crítica de la economía estética», *Adef. Revista de Filosofía*, Vol. XVI, nº 1, mayo 2001, pp. 79-91 [consultado en versión electrónica, s.p., en la dirección internet: https://www.academia.edu/12870728/Gernot_Bohme_Sobre_la_critica_de_la_economia_estetica –último acceso: 02.04.2019–. Edición alemana: G. Böhme, «Zur Kritik der Ästhetischen Ökonomie», *Zeitschrift für kritische Theorie*, n. 12, 2001, pp. 69-82].
- BUENO, Gustavo, (1996) *El Mito de la Cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, 7ª edición, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 2004.
- CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, traducción de Jorge Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [edición francesa: G. Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (1958), Gallimard, París, 1967].
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2ª ed.), traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos/Alianza, Madrid, 2003 [edición original: M. Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987].
- CARMAGNOLA, Fulvio, «Arte ed esperienza. Dopo Dewey», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey* (actas del congreso: *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 23-27 noviembre de 2007), “Aesthetica Preprint: Supplementa”, 21, 2007, pp. 175-190.
- CARMAGNOLA, Fulvio, *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*. Bruno Mondadori, Milán, 2006.
- CARROLL, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, traducción de Javier Alcorza Vento, A. Machado Libros, 2002 Madrid [edición original: N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, Londres, 1998].
- CASTRO, Sixto J., *La trama del tiempo. Una exposición filosófica*, Editorial San Esteban, Salamanca, 2002.
- CASTRO, Sixto J., «La temporalidad de la obra de arte», *Anuario Filosófico*, XXXVI/3, 2003, pp. 587-599.

- CASTRO, Sixto J., «La trama temporal del arte», *Diánoia*, volumen XLIX, 52, mayo 2004, pp. 75-98.
- CASTRO, Sixto J., «Reivindicación estética del arte popular», *Revista de Filosofía*, Madrid, vol. 27, núm. 2, 2002, pp. 431-451.
- COLLINGWOOD, Robin G., *Los principios del arte*, traducción de Horacio Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 [edición original: R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Londres, 1938].
- CRARY, Jonathan, *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Ariel, Barcelona, 2015 [edición original: J. Crary, *24/7. Late Capitalism and the end of sleep*, Verso, Londres y Nueva York, 2013].
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Fluir. Una psicología de la felicidad.*, traducción de Núria López. Editorial Kairós, Barcelona, 2014 [edición original: M. Csikszentmihalyi, *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, Harper & Row, Nueva York, 1990].
- D'ANGELO, Paolo, *Ars es celare artem. Da Aristotele a Duchamp*. Quodlibet, Macerata, 2005.
- D'ANGELO, Paolo, *Estetica*, Laterza, Bari, 2011.
- D'ANGELO, Paolo, *Estetismo*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- D'ANGELO, Paolo, «La critica dell'esperienza estetica nella filosofia analitica angloamericana», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey* (actas del congreso: *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 23-27 noviembre de 2007), "Aesthetica Preprint: Supplementa", 21, 2007, pp. 111-122.
- DARWIN, Charles, *El origen del hombre*, traducción y edición de Joandomènec Ros, Crítica, Barcelona, 2016 [edición original: C. Darwin, *The Descent of Man, and selection in Relation to Sex* (1871), Folio, Londres, 1877].
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo, Pre-Textos, Madrid, 2015 [edición original: G. Debord, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, París, 1996].
- DELGADO RUIZ, Manuel, «Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos», *Zainak*, 26, 2004, pp. 77-98.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, traducción de O. Del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971 [edición original: J. Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, París, 1967].
- DERRIDA, Jacques, *Posiciones*, traducción de M. Arranz, Pre-Textos, Valencia, 1977 [edición original: J. Derrida, *Positions. Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Minuit, París, 1972].
- DESIDERI, Fabrizio, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*. Laterza, Bari, 2004.

- DEWEY, John, *El arte como experiencia*, traducción y prólogo de Jordi Claramonte, Paidós, Barcelona, 2008 [edición inglesa: J. Dewey, *Art as experience* [1934], Perigee Books, The Berkley Publishing Group, Nueva York, 1980].
- DUQUE, Félix, «El arte y el cuerpo», en J. L. Pardo [et al.] y J. L. Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 53-87.
- DUTTON, Denis, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, traducción de Carme Font Paz, Paidós, Barcelona, 2015 [edición original: D. Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York, 2009].
- EAGLETON, Terry, *Ideología. Una introducción*. Traducción de Jorge Vigil Rubio, Paidós, Barcelona, 1997 [edición original, T. Eagleton, *Ideology: An Introduction*, Verso, Londres, 1991].
- EAGLETON, Terry *La estética como ideología*, presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca, Editorial Trotta, Madrid 2006 [ed original: T. Eagleton, *The ideology of the Aesthetic*, Blackwell Publishing Limited, Oxford, 1990].
- EAGLETON, Terry *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, traducción de Ramón José del Castillo, Paidós, Barcelona, 2001 [edición original: T. Eagleton, *The Idea of Culture*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001].
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, traducción de Guillermo Hirata, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [edición original: N. Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Hermann Luchterhand, Darmstadt, 1969].
- FERRARI, Daniela, «Il "ruffiano" del quadro. Appunti per una storia della cornice», en *Le parole della Filosofia III, 2000, Seminario di Filosofia dell'Immagine* http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/dfcorn.htm, s.p. (consultado el día 9.6.2016).
- FERRARI, Daniela – PINOTTI, Andrea, (eds.), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Milán, 2018.
- FERRARIS, Maurizio, *Estetica Razionale. Nuova edizione*. Raffaello Cortina Editore, Milán, 2015 [primera edición: 1997].
- FINK, Eugen, *Oasis de la felicidad. Pensamientos para una ontología del juego*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Cuaderno 23, Centro de Estudios Filosóficos Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966 [edición original: E. Fink, *Oase des Glücks. Gedanken zur einer Ontologie des Spiels*, Karl Alber, Friburgo/Múnich, 1957].
- FOUCAULT, Michel, «Espacios diferentes», en M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, introducción, traducción y edición de ángel Gabilondo, vol. III, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 431-441 [edición original: M. Foucault, «Des espaces autres» (conferencia pronunciada en el «Cercle d'études architecturales» de París, el 14 de marzo de 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984, pp. 46-49].

- FLUSSER, Vilém, *Filosofía del design*, trad. it del original alemán de Silvia Artoni, Bruno Mondadori, Milán, 2003 [edición original: V. Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*, Steidl, Gotinga, 1993 y, para los ensayos «Das Unding I», «Das Unding II», «Teppiche», «Töpfler», «Räder», V. Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Hanser, Múnich, 1993].
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, introducción de Rafael Argullol, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991 [edición original: H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Philipp Reclam, jun., Stuttgart, 1977].
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2003 [edición original: H.-G. Gadamer, *Warheit un Methode*, J. C. B. Mohr, Tubinga, 1960].
- GORZ, André, *L'immatériale. Conoscenza, valore e capitale*, traducción de Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, Torino, 2003 [edición original: Gorz, André, *L'immatériel. Coinnaissance, valeur et capital*, Éditions Galilée, París, 2003].
- GRAMSCI, Antonio *Cuaderno 4 (XIII)* en Gramsci, A. *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2, edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, traducción de Ana María Palos, revisada por José Luis González, Ediciones Era, México, 1981, p. 164 [título original: *Quaderni del carcere*, Einaudi, Turín, 1975].
- GRAMSCI, Antonio, *Cuaderno 11 (XVIII)* en Gramsci, A. *Cuadernos de la cárcel*, tomo 4, edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, traducción de Ana María Palos, revisada por José Luis González, Ediciones Era, México, 1986, pp. 346-347 [título original: *Quaderni del carcere*, Einaudi, Turín, 1975].
- GRANÉS, Pablo, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Taurus, Madrid, 2011.
- GRIFFERO, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Bari, 2010.
- GRIFFERO, Tonino, «Dal bello all'atmosferico: un'estetica "dal punto di vista pragmatico"», introducción a G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Christian Mariotti, Milán, 2010, pp. 5-33.
- GRIFFERO, Tonino, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini e Associati, Milán, 2016.
- HAN, Byung-Chul, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, traducción de Paula Kuffer, Herder, Barcelona, 2015 [edición original: Byung-Chul Han, *Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Transcript, Bielefeld, 2009].
- HAUG, Wolfgang Fritz, «Estética de la mercancía, subcultura y cultura de masas. Un croquis teórico», contribución al Simposio Internacional "Industria de la cultura y modelos de sociedad", patrocinado por UNESCO y Consejo de Europa, Burgos, 3-7 de julio 1979, en <http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de/documents/WAE-culturademasas79xx.pdf> (último acceso el 21.02.2019).

- HAUG, Wolfgang Fritz, *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*, traducción de Guillermo Hirata, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 [edición original: W. F. Haug, *Warenästhetik un Kapitalistische Massekultur (I). "Werbung" und "Konsum", Systematische Einführung in die Warenästhetik*, Argument, Berlín, 1980].
- HAUG, Wolfgang Fritz, «Sobre la actualidad filosófica de Karl Marx», traducción de Gustau Muñoz, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, número 29, 2009, pp.7-13.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, vol. 1, traducción de Raúl Gabás, Península, Barcelona, 1989. [título original: *Vorlesungen über die Ästhetik* (1834)].
- HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte* [1935/1936] en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2010, pp. 11-62 [edición original: M. Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Fráncfort, 1950].
- HEMINGWAY, Ernest, *Fiesta*, traducción de Joaquín Adsuar, Penguin Random House, Barcelona, 2003 [edición original: E., Hemingway, *The Sun Also Rises*, 1926].
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 2 (1), Editorial Complutense, Madrid, 1992, pp. 85-97.
- HOBBSAWM, Eric J., «¿Adónde van las artes?», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 23-32 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «Arte y poder», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 221-229 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «Arte y revolución», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 215-219 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «Cultura y "género" en la sociedad burguesa europea, 1870-1914», en Hobsbawm, E., *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 99-115 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 231-244 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].

- HOBBSAWM, Eric J., *Historia del siglo XX*, traducción de Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells, Crítica, Buenos Aires, 1994 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph, Londres, 1994 –edición italiana citada: E. J. Hobsbawm, *Il Secolo breve. 1914/1991*, traducción de Brunello Lotti, BUR, Milano, 7ª ed., 2003–].
- HOBBSAWM, Eric J., «La invención en serie de las tradiciones: Europa, 1870-1914», en E. J. Hobsbawm y T. Renger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 273-318 [edición original: E. J. Hobsbawm- T. Ranger, *The Invention of Tradition*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, 1983].
- HOBBSAWM, Eric J., «Patrimonio», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 143-153 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «Política y cultura en el nuevo siglo», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 53-65 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «¿Por qué celebrar festivales en el siglo XXI?», en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 45-52 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «¡Pop! El estallido del artista y de nuestra cultura», en E. J. Hobsbawm *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 247-255 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J., «Prefacio» en E. J. Hobsbawm, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, traducción Cecilia Belza y Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 10-19 [edición original: E. J. Hobsbawm, *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*, Little Brown Book Group, Londres, 2013].
- HOBBSAWM, Eric J. y RENGGER, Terence, (eds.), *La invención de la tradición*, traducción de O. Rodríguez, Crítica, Barcelona, 2002 [edición original: E. J. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of Tradition*, The Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge, 1983].
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, THEODOR. W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez, 3ª edición, Trotta, Madrid, 1998 [edición original: M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. Fischer, Fráncfort, 1969].
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, traducción de Eugenio Imaz, Alianza Editorial, Madrid, 2004 [título original: *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der Cultuur*, H. D. Tjeenk Willink, Haarlem, 1938].

- HUME, David, *La norma del gusto y otros ensayos*, traducción de María Teresa Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989 [edición original: D. Hume, *Of The Standard of Taste*, 1757].
- KANT, Immanuel, *Crítica del Juicio* (1790), edición de Juan José García Norro y Rogelio Rovira, traducción de Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2015 [título original: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde y Friedrich, Berlín y Libau, 1790].
- KRISTELLER, Paul Oskar, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)». *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, no. 1, 1952, pp. 17–46 (Consultado el 01.6.2015 en www.jstor.org/stable/2707724).
- JAMESON, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, traducción de Horacio Pons, Gedisa, Barcelona, 2004 [edición original: F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. Verso, Londres, 2002].
- JAMESON, Fredric, «La ciudad futura», *New Left Review*, n. 21, mayo-junio 2003, pp. 91-106.
- JIMÉNEZ, José, «El entramado estético de la modernidad», nota de presentación, en Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2ª ed.), traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos/Alianza, Madrid, 2003, pp. 11-13.
- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte* [2002] Tecnos, Madrid, 2010.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, traducción de Amalia Raggio, introducción de Justino Fernández UNAM, México, 1960 [título alemán: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766].
- LIPOVETSKY, Gilles y ROUX, Elyette, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, traducción de Rosa Alapont, Anagrama, Barcelona, 2014 [edición original: G. Lipovetsky – E. Roux, *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*, Gallimard, París, 2003].
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2010 [edición original: G. Lipovetsky – J. Serroy, *La culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Odile Jacob, París, 2008].
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2015 [edición original: J. Lipovetsky – J. Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, París, 2013. Edición italiana: G. Lipovetsky – J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'epoca del capitalismo artistico*, traducción del francés de Andrea Inzerillo, prefacio de Gianni Puglisi, Sellerio, Palermo, 2017].
- LIPOVETSKY, Gilles, *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, sexta ed., 2017 [edición original: G. Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, París, 2006].

- MAISO, Jordi, «¿Qué significa hoy teoría crítica de la industria cultural? Entrevista a Roger Behrens», *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, núm. 3, diciembre de 2011. pp. 292-314.
- MALVALDI, Marco, *Buchi nella Sabbia*, Sellerio, Palermo, 2015.
- MANDEVILLE, Bernard, *La fábula de las abejas o Los vicios privados hacen la prosperidad pública*, traducción de José Ferrater Mora, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [edición original: B. Mandeville, *The Fable of the Bees: or Private Vices, Public Benefits*, sexta edición –definitiva–, 1729].
- MANDOKI, Katya, *El indispensable exceso de la estética*, Siglo XXI, México, 2013.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización. Una investigación filosófica acerca de Freud*, prólogo de Álvaro Pombo, traducción de Juan García Ponce, Ariel, Barcelona, 2016 [edición original: H. Marcuse, *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston, 1953].
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1909), en M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Feltrinelli, Milán, 2003 (1ª edición: 1959) [la edición española correspondiente es: M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de A. Sánchez Gijón, Alianza, Madrid, 1979].
- MARTINES, Ruggero, *Vademecum di Museografia*, Gregorian & Biblican Press, Roma, 2014.
- MARX, Karl, *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, traducción de Analía Melgar, ed. Del Signo, Buenos Aires, 2005 [título original: K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, 1844].
- MARX, Karl, «Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del “People’s Paper”» el 14 de abril de 1856, en K. Marx – F. Engels, *Obras Escogidas* (en tres tomos), Editorial Progreso, Moscú, 1973, tomo I, pp. 513-15 [publicado originalmente bajo el título «Fourth Anniversary Banquet of The People’s Paper», *The People’s Paper*, núm. 207, 19 de abril de 1856].
- MARX, Karl, *El Capital. Crítica de la economía política* libro I, traducción de Manuel Sacristán, en K. Marx – F. Engels, *Obras*, colección dirigida por Manuel Sacristán, volumen 40, Grijalbo, Barcelona, 1976 [título original: K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1867].
- MARX, Karl, «Sobre la Cuestión Judía», en B. Bauer – K. Marx, *La Cuestión Judía*, traducción y notas de Rubén Jaramillo, estudio introductorio de Reyes Mate, Anthropos, Barcelona, 2009 [edición original: K. Marx, «Zur Judenfrage», en K. Marx y A. Ruge (eds.), *Deutsch-Französische Jahrbücher*, París, febrero 1844].
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en la de sus diferentes profetas*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, Barcelona, 1970 [título original: K. Marx – F. Engels, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten Philosophie*, 1846 – publicada póstumamente en 1932–].

- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Manifiesto comunista*, prólogo de Francisco Fernández Buey, El Viejo Topo, Barcelona, 1997 [edición original: K. Marx – F. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Londres, 1948].
- MARQUARD, Odo, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, traducción y edición de Gianni Carchia, Il Mulino, Boloña, 1994 [edición original: O. Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn, 1989].
- MATTEUCCI, Giovanni, «L'antropologia dell'esperienza estetica in Dewey», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey* (actas del congreso: *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 23-27 noviembre de 2007), "Aesthetica Preprint: Supplementa", 21, 2007, pp. 7-18.
- MAUSS, Marcel, «Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas» [edición original.: M. Marcel, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques.», *l'Année Sociologique*, segunda serie, 1923-1924, t. I] en M. Mauss, *Sociología y antropología*, introducción de Claude Lévi-Strauss, Tecnos, Madrid, 1979, segunda parte, pp. 155-263 [edición original: M. Mauss, *Sociologie ed antropologie*, Presses Universitaires de France, París, 1950].
- MENKE, Christoph, *La fuerza del arte*, traducción de Niklas Bornhauser Neuber, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2017 [edición original: C. Menke, *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp, Berlín, 2013].
- MENNINGHAUS, Winfried, *A cosa serve l'arte? L'estetica dopo Darwin*, traducción italiana de Massimo Salgaro, Fiorini, Verona, 2014 [edición original: W. Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp, Berlín, 2011].
- MENNINGHAUS, Winfried, *La promessa della bellezza*, edición de Salvatore Tedesco, traducción de Davide Di Maio, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2013 [edición original: W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Suhrkamp, Fráncfort, 2003].
- MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, traducción de Laurence Le Bouhellec Guyomar, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 [edición original: Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, París, 2003].
- MICHAUD, Yves, *El juicio estético*, traducción de Gerard Vilar, Idea Books, Barcelona, 2002 [edición original: Y. Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Éditions Jacqueline Chambon, Nimes, 1998].
- MICHAUD, Yves, *El nuevo lujo. Experiencias, arrogancia, autenticidad*, traducción de Núria Petit Fontserè, Taurus, Madrid, 2015 [edición original: Y. Michaud, *Le nouveaux luxe. Expériences, arrogance, authenticité*, Éditions Stock, París, 2014].
- MOLINUEVO, José Luis, «Estudio introductorio», en J. Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida. Antología*, edición de J. L. Molinuevo, Tecnos, Madrid, 1995, pp. 9-65.

- MOLINUEVO, José Luis, «Paisaje vacío de hombres», en J. L. Pardo [et al.] y J. L. Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 177- 205.
- MONTANI, Pietro, «Esperienza estetica e anestesie dell'esperienza», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey* (actas del congreso: *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 23-27 noviembre de 2007), “Aesthetica Preprint: Supplementa”, 21, 2007, pp. 163-174.
- MORAWSKI, Stefan, *Fundamentos de estética*, prólogo de J. F. Ivars, traducción de José Luis Álvarez, Península, Barcelona, 1977 [edición original: S. Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1974].
- ORTEGA Y GASSET, José, «Apéndice» a «Sobre el punto de vista en las artes», en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, nota preliminar de Paulino Garagorri, Alianza Editorial, Madrid [primera edición: 1981] decimoquinta edición, 2004, pp. 206-207.
- ORTEGA Y GASSET, José, «La deshumanización del arte» (1925), en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Espasa Calpe, Madrid, 1997 [edición italiana citada: J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, traducción y edición de Otello Lottini, SE, Milano, 2016].
- ORTEGA Y GASSET, José, «La verdad no es sencilla», en Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Meditación del Marco», en J. Ortega y Gasset, *El Espectador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1966, cuarta edición [edición original, 1921], pp. 481-492.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Nada “Moderno” y “Muy Siglo XX”», en J. Ortega y Gasset, *El Espectador* (1921), Biblioteca Nueva, Madrid, cuarta edición, 1966.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Prólogo a *Veinte años de caza mayor*, del Conde de Yebes», en J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo VI (1941-1946) y *Brindis y Prólogos*, sexta edición, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 419-491 [edición italiana citada: J. Ortega y Gasset, *Discorso sulla caccia*, traducción de Aladino Vitali, Editoriale Olimpia, Firenze, 2007].
- PARDO, José Luis, «Espectros del 68», prólogo a G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2015, pp. 9-31.
- PARDO, José Luis, *Estética de lo peor*, Pasos Perdidos/Barataria, Madrid, 2011.
- PARDO, José Luis, *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*, Anagrama, Barcelona, 2016.
- PARDO, José Luis, «La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)», en J. L. Pardo [et al.] y J. L. Luis Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte?, Arte y Escritura II*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.

- PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Prólogo de Jacques Derrida, Anthropos, Barcelona, 1989.
- PÉREZ, Pelayo, «Terry Eagleton: *La estética como Ideología*» [reseña], *Eikasia. Revista de Filosofía*, Año II, 7 (noviembre 2006), pp. 13-17 (consultado en www.revistadefilosofia.org/egleton.pdf).
- PERNIOLA, Mario, *L'arte espansa*, Einaudi, Turín, 2015.
- POMMIER, Édouard, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, traducción italiana de Chiara Bongiovanni, Einaudi, Turín, 2007 [edición original: E. Pommier, *Comment l'art devint l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, París, 2007].
- POULANTZAS, Nicos, *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, traducción de Florentino M. Torner, Siglo XII, México, 2007 [edición original: N. Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales de l'État capitaliste*, Librairie François Maspero, París, 1968].
- RANCIÈRE, Jacques, *El malestar en la estética*, traducción de Migel Petrecca, Lucía Wogelfang y Marcelo G. Burello, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011 [edición original: J Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, París, 2004].
- RANCIÈRE, Jacques, «La revolución estética y sus resultados», *New Left Review*, n. 14, mayo-junio 2002, pp. 118-134 [edición original: J. Rancière, «The aesthetic revolution and its outcomes», *New Left Review*, n. 14, march-april 2002, pp. 133-151].
- RITZER, George, *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, traducción al italiano de Nicola Rainò, Il Mulino, Boloña, 2000 [edición original: G. Ritzer, *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*, Pine Forge Press, Thousand Oaks/Londres/Nueva Delhi, 1999 (edición castellana: G. Ritzer, *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*, Ariel, Barcelona, 2000)].
- ROSA, Hartmut, *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, traducido por: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), Universidad Autónoma de México (UNAM), Katz, Madrid, 2016 [edición original: H. Rosa, *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, NSU Press, Malmö/Aarhus, 2010].
- SALTALAMACCHIA, Homero, «La sociedad cortesana» [reseña], *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 46, n. 2, abril-junio 1984, pp. 405-411.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Ensayos marxistas sobre filosofía e ideología*, Océano, Barcelona, 1983.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx* [1965], Siglo XXI, México, 2005.
- SARLO, Beatriz, «Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad», *Punto de Vista*. Año 2, n. 6, Julio 1979, pp. 9-18.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adiós a la estética*, traducción de Javier Hernández, A. Machado Libros, Madrid, 2005 [edición original: J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, París, 2000].

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La experiencia estética*, traducción de Silvio Mattoni, La marca editora, Buenos Aires, 2018 [edición original: J.-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, París, 2004].
- SCHILLER, Friedrich, *La educación estética del hombre*, traducción de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1968 [edición alemana: F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1795].
- SCHUSTERMAN, Richard, *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Traducción de Fernando González del Campo Román, Idea Books, Barcelona, 2002 [edición original: R. Schusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford, 1992].
- SCRUTON, Roger, *La belleza. Una breve introducción*, traducción de Jordi Ainaud i Escudero, Elba, Barcelona, 2017 [edición original; R. Scruton, *Beauty. A Very Short Introduction*, Oxford University Press – Horsell's Farm, Nueva York, 2011].
- SEEL, Martin, *Estética del aparecer*, traducción de Sebastián Pereira Restrepo, Katz, Madrid, 2010 [edición original: M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Carl Hanser, Múnich-Viena, 2000].
- SENALDI, Marco, «Art as Experience e l'arte contemporanea», en L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey* (actas del congreso: *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, 23-27 noviembre de 2007), "Aesthetica Preprint: Supplementa", 21, 2007, pp. 49-60.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert Paidós, Barcelona 2004 [edición original: L. Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001. Edición italiana: L. Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, traducción y edición de Nicola Prinetti, Einaudi, Torino, 2010].
- SOMAINI, Antonio, «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione», *Materiali di Estetica* n. 5, 2011, pp. 19-40.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, forma, mimesis, experiencia estética*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, reimpresión de la sexta edición, Tecnos, Madrid, 2001 [edición polaca: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojec*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsovia, 1975].
- THERBORN, Göran, *La ideología del poder y el poder de la ideología*, traducción de Eduardo Terrén, Siglo XXI, Madrid, 2015 (reimpresión de la primera edición castellana de 1987) [edición original: G. Therborn, *The Ideology of Power and The Power of Ideology*, Verso, Londres, 1980].
- TODOROV, Tzvetan, *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941*, traducción de Noemí Sobregués, Galaxia Gutemberg, 2017 [edición original: T. Todorov, *Le Triomphe de l'artiste: la révolution et les artistes – Russie: 1917-1941*, Flammarion/Versilio, París, 2017].
- VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, traducción y prólogo de Carlos Mellizo, Alianza Editorial, Madrid, 2014 [edición original: T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, McMillian Company, Londres, 1899].

- WARBURTON, Nigel, *La questione dell'arte*, traducción italiana de Guido Bonino, Einaudi, Turín, 2004 [edición original: N. Warburton, *The Art Question*, Routledge, Londres – Nueva York, 2003].
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y Literatura*, prólogo de J. M. Castellet, traducción de Pablo di Masso, Ediciones Península, Barcelona, 2000 [edición original: R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977].
- ŽIŽEK, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, traducción de Francisco López Martín, Akal, Madrid, 2011 [edición original: S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso Books, London, 1997].
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Cátedra, Madrid, 2003.