

Vanguardia y kitsch

Clement Greenberg

(Extraído de “Arte y Cultura”: Ensayos Críticos. Ed. Paidós España, 2002)

La misma civilización produce simultáneamente dos cosas tan diferentes como un poema de T.S. Eliot y una canción de Tin Pan Alley, o una pintura de Braque y una cubierta del Saturday Evening Post. Las cuatro se sitúan en el campo de la cultura, forman ostensiblemente parte de la misma cultura y son productos de la misma sociedad. Sin embargo, todos sus puntos comunes parecen terminar ahí. Un poema de Eliot y un poema de Edie Guest (cantante popular de la época. N. del traductor): ¿qué perspectiva cultural es suficientemente amplia para permitirnos establecer entre ellos una relación iluminadora? El hecho de que tal disparidad exista exista en el marco de una sola tradición cultural, que se ha dado y se da por supuesta, ¿indica que la disparidad forma parte del orden natural de las cosas? ¿O es algo enteramente nuevo, algo específico de nuestra época?

La respuesta exige algo más que una investigación estética. En mi opinión, es necesario examinar más atentamente y con más originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética —tal como se enfrenta a ella el individuo concreto, y no el generalizado— y los contextos históricos y sociales en los que esa experiencia tiene lugar. Lo que saquemos a la luz nos responderá, además de la pregunta que acabamos de plantear, a otras cuestiones, quizá más importantes.

I

Una sociedad que en el transcurso de su desarrollo es cada vez más incapaz de justificar la inevitabilidad de sus formas particulares rompe las ideas aceptadas de las que necesariamente dependen artistas y escritores para comunicarse con sus públicos. Y se hace difícil asumir algo. Se cuestionan todas las verdades de la religión, la autoridad, la tradición, el estilo, y el escritor o el artista ya no es capaz de calcular la respuesta de su público a los símbolos y referencias con que trabaja. En el pasado, una situación de este tipo solía resolverse en un alejandrino inmóvil, en un academicismo en el que nunca se abordaban las cuestiones realmente importantes porque implicaban controversia, y en el que la actividad creativa mermaba hasta reducirse a un virtuosismo en los pequeños detalles de la forma, decidiéndose todos los problemas importantes por el precedente de los Viejos Maestros. Los mismos temas se varían mecánicamente en cien obras distintas, sin por ello producir nada nuevo: Estacio, versos en mandarín, escultura romana, pintura Beaux-Arts, arquitectura neorrepública.

En medio de la decadencia de nuestra sociedad, algunos nos hemos negado a aceptar esta última fase de nuestra propia cultura y hemos sabido ver signos de esperanza. A esforzarse por superar el alejandrino, una parte de la sociedad burguesa occidental ha producido algo desconocido anteriormente: la cultura de vanguardia. Una superior conciencia de la historia —o más exactamente, la aparición de una nueva clase de crítica de la sociedad, de una crítica histórica— la ha hecho posible. Esta crítica no ha abordado a la sociedad presente con utopías atemporales, sino que ha examinado serenamente, y desde el punto de vista de la historia, de la causa y el efecto, los antecedentes, las justificaciones y las funciones de las formas que radican en el corazón de toda sociedad. Y así, el actual orden social burgués ya no se presenta como una condición “natural” y eterna de la vida, sino sencillamente como el último término de una sucesión de órdenes sociales. Artistas y poetas pronto asumieron, aunque inconscientemente en la mayoría de los casos, nuevas perspectivas de este tipo, que pasaron a formar parte de la conciencia intelectual de las décadas quinta y sexta del siglo XIX. No fue casual, por tanto, que el nacimiento de la vanguardia coincidiera cronológica y geográficamente con el primer y audaz desarrollo del pensamiento científico revolucionario en Europa.

Cierto que los primeros pobladores de la bohemia —entonces idéntica a la vanguardia— adoptaron pronto una actitud manifiestamente desinteresada hacia la política. Con todo, sin esa circulación de ideas revolucionarias en el aire que ellos también respiraban, nunca habrían podido aislar su concepto de “burgués” para proclamar que ellos no lo eran. Y sin el apoyo moral de las actitudes políticas revolucionarias tampoco habrían tenido el coraje de afirmarse tan agresivamente como lo hicieron contra los valores prevalecientes en la sociedad. Y realmente hacía falta coraje para ello, pues la emigración de la vanguardia desde la sociedad burguesa a la bohemia significaba también una emigración desde los mercados del capitalismo, de los que artistas y escritores habían sido arrojados por el hundimiento del mecenazgo aristocrático. (Ostensiblemente, al menos, esto implicaba pasar hambre en una buhardilla, aunque más tarde se demostraría que la vanguardia permanecía atada a la sociedad burguesa precisamente porque necesitaba su dinero.)

Pero es cierto que la vanguardia, en cuanto consiguió “distanciarse” de la sociedad, viró y procedió a repudiar la política, fuese revolucionaria o burguesa. La revolución quedó relegada al interior de la sociedad, a una parte de ese cenagal de luchas ideológicas que el arte y la poesía encuentran tan poco propicio en cuanto comienza a involucrar esas “preciosas” creencias axiomáticas sobre las cuales ha tenido que basarse la cultura hasta ahora. Y de ahí se dedujo que la verdadera y más importante función de la vanguardia no era “experimentar” sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener en movimiento la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia. Retirándose totalmente de lo público, el poeta o el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte escuchándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones. Aparecen el “arte por el arte” y la “poesía pura”, y tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como la peste.

Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al arte “abstracto” o “no-objetivo” y también a la poesía. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales. El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma.

Pero lo absoluto es lo absoluto, y el poeta o el artista, por el mero hecho de serlo, estima algunos valores relativos más que otros. Los mismos valores en cuyo nombre invoca lo absoluto son valores relativos, valores estéticos. Y por eso resulta que acaba imitando, no a Dios —y aquí empleo “imitar” en su sentido aristotélico— sino a las disciplinas y los procesos del arte y la literatura. He aquí la génesis de lo “abstracto”. Al desviar la atención del tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio. Lo “abstracto” o no representacional, si ha de tener una validez estética, no puede ser arbitrario ni accidental, sino que debe brotar de la obediencia a alguna restricción valiosa o a algún original. Y una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común y extrovertida, sólo es posible encontrar esa restricción en las disciplinas o procesos mismos por los que el arte y la literatura han imitado ya lo anterior. Y ellos se convierten en el tema del arte y la literatura. Continuando con Aristóteles, si todo arte y toda literatura son imitación, lo único que tenemos a la postre es imitación del imitar. Según (el poeta William Butler) Yeats:

Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi y hasta Klee, Matisse y Cézanne tienen como fuente principal de inspiración el medio en que trabajan. El interés de su arte parece radicar ante todo en su preocupación pura por la invención y disposición de espacios, superficies, contornos, colores, etc., hasta llegar a la exclusión de todo lo que no esté necesariamente involucrado en esos factores. La atención de poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Hart Crane, Stevens, e incluso Rilke y Yeats, parece centrarse en el esfuerzo por crear poesía y en los “momentos” mismos de la conversión poética, y no en la experiencia a convertir en poesía. Por supuesto, esto no excluye otras preocupaciones en su obra, pues la poesía ha de manejar palabras, y las palabras tienen que comunicar algo. Algunos poetas, como Mallarmé y Valéry, son en este aspecto más radicales que otros, dejando a un lado a aquellos poetas que han intentado componer poesía exclusivamente como puros sonidos. No obstante, si fuese más fácil definir la poesía, la poesía moderna fuera mucho más “pura” y “abstracta”. La definición de estética de vanguardia formulada aquí no es un lecho de Procusto para los restantes campos de la literatura. Pero, aparte de que la mayoría de los mejores novelistas contemporáneos han ido a la escuela de la vanguardia, es significativo que el libro más ambicioso de (Andre) Gide sea una novela sobre la escritura de una novela, y que *Ulises* y *Finnegans Wake* de (James) Joyce aparezcan por encima de todo — como ha dicho un crítico francés — la reducción de la experiencia a la expresión por la expresión, una expresión que importa mucho más que lo expresado.

Que la cultura de vanguardia sea la imitación del imitar —el hecho mismo— no reclama nuestra aprobación ni nuestra desaprobación. Es cierto que esta cultura contiene en sí misma algo de ese mismo alejandrismo que quiere superar. Los versos de Yeats que hemos citado se refieren a Bizancio, que está bastante próximo a Alejandría; y en cierto sentido esta imitación del imitar constituye una clase superior del alejandrismo. Pero hay una diferencia muy importante: la vanguardia se mueve, mientras que el alejandrismo permanece quieto. Y eso es precisamente lo que justifica los métodos de la vanguardia y los hace necesarios. La necesidad estriba en que hoy no existe otro medio posible para crear arte y literatura de orden superior. Combatir esta necesidad esgrimiendo calificativos como “formalismo”,

“purismo”, “torre de marfil”, etc., es tan aburrido como deshonesto. Sin embargo, con esto no quiero decir que el hecho de que la vanguardia sea lo que es suponga una ventaja social. Todo lo contrario.

La especialización de la vanguardia en sí misma, el hecho de que sus mejores artistas sean artistas de artistas, sus mejores poetas, poetas de poetas, la ha malquistado con muchas personas que otrora eran capaces de gozar y apreciar un arte y una literatura ambiciosos, pero que ahora no pueden o no quieren iniciarse en sus secretos de oficio. Las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la cultura. Pero hoy tal cultura está siendo abandonada también por aquellos a quienes realmente pertenece: la clase dirigente. Y es que la vanguardia pertenece a esta clase. Ninguna cultura puede desarrollarse sin una base social, sin una fuente de ingresos estable. Y en el caso de la vanguardia, esos ingresos los proporcionaba una élite dentro de la clase dirigente de esa sociedad de la que se suponía apartada, pero a la que siempre permaneció unida por un cordón umbilical de oro. La paradoja es real. Y ahora esa élite se está retirando rápidamente. Y como la vanguardia constituye la única cultura viva de que disponemos hoy, la supervivencia de esa cultura en general está amenazada a corto plazo.

No debemos dejarnos engañar por fenómenos superficiales y éxitos locales. Los shows de Picasso todavía arrastran a las multitudes y T.S. Eliot se enseña en las universidades; los marchantes del arte modernista aún hacen buenos negocios, y los editores todavía publican alguna poesía “difícil”. Pero la vanguardia, que ventea ya el peligro, se muestra más tímida cada día que pasa. El academicismo y el comercialismo están apareciendo en los lugares más extraños. Esto sólo puede significar una cosa: la vanguardia empieza a sentirse insegura del público del que depende: los ricos y los cultos.

¿Está en la naturaleza misma de la cultura de vanguardia ser la única responsable del peligro que halla en sí? ¿O se trata solamente de una contingencia peligrosa? ¿Intervienen otros factores, quizá más importantes?

II

Donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de kitsch, un arte y una literatura populares con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc. Por alguna razón, esta gigantesca aparición se ha dado siempre por supuesta. Ya es hora de que pensemos en sus causas y motivos.

El kitsch es un producto de la revolución industrial que urbanizó a las masas de Europa occidental y Norteamérica y estableció lo que se denomina alfabetismo universal.

Con anterioridad, el único mercado de la cultura formal —a distinguir de la cultura popular— había estado formado por aquellos que, además de saber leer y escribir, podían permitirse el ocio y el confort que siempre han ido de la mano con cualquier clase de adquisición de la cultura. Hasta entonces esto había ido indisolublemente unido al alfabetismo. Pero con la introducción del alfabetismo universal, la capacidad de leer y escribir se convirtió casi en una habilidad menor, como conducir un coche, y dejó de servir para distinguir las inclinaciones culturales de un individuo, pues ya no era el concomitante exclusivo de los gustos refinados.

Los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletarios y los pequeños burgueses aprendieron a leer y escribir en pro de una mayor eficiencia, pero no accedieron al ocio y al confort necesarios para disfrutar de la tradicional cultura de la ciudad. Sin embargo, perdieron el gusto por la cultura popular, cuyo contexto era el campo, y al mismo tiempo descubrieron una nueva capacidad de aburrirse. Por ello, las nuevas masas urbanas presionaron sobre la sociedad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la demanda del nuevo mercado: la cultura sucedánea, kitsch, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que sólo algún tipo de cultura puede proporcionar.

El kitsch, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epitome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo.

La condición previa del kitsch, condición sin la cual sería imposible, es la accesibilidad a una tradición cultural plenamente madura, de cuyos descubrimientos, adquisiciones y autoconciencia perfeccionada se

aprovecha el kitsch para sus propios fines. Toma sus artificios, sus trucos, sus estratagemas, sus reglillas y temas, los convierte en sistema y descarta el resto. Extrae su sangre vital, por decirlo así, de esta reserva de experiencia acumulada. Esto es lo que realmente se quiere decir cuando se afirma que el arte y la literatura populares de hoy fueron ayer arte y literatura audaces y esotéricos. Por supuesto, tal cosa es falsa. La verdad es que, transcurrido el tiempo necesario, lo nuevo es robado para nuevas “vueltas” y servido como kitsch, después de aguarlo. Obviamente, todo kitsch es academicista; y a la inversa, todo academicismo es kitsch. Pues lo que se llama academicista deja de tener, como tal, una existencia independiente para transformarse en pretenciosa “fachada” del kitsch. Los métodos del industrialismo desplazan a las artesanías.

Como es posible producirlo mecánicamente, el kitsch ha pasado a formar parte integrante de nuestro sistema productivo de una manera velada para la auténtica cultura, salvo accidentalmente. Ha sido capitalizado con enormes inversiones que deben ofrecer los correspondientes beneficios; está condenado a conservar y ampliar sus mercados. Aunque en esencia él es su propio vendedor, se ha creado para él un gran aparato de ventas, que presiona sobre todos los miembros de la sociedad. Se montan sus trampas incluso en aquellos campos que constituyen la reserva de la verdadera cultura. En un país como el nuestro, no basta ya con sentirse inclinado hacia ésta última; hay que sentir una auténtica pasión por ella, pues sólo esa pasión nos dará la fuerza necesaria para resistir la presión del artículo falseado que nos rodea y atrae desde el momento que es lo bastante viejo para tener aspecto de interesante. El kitsch es engañoso. Presenta niveles muy diferentes, algunos lo suficientemente elevados para suponer un peligro ante el buscador ingenuo de la verdadera luz. Una revista como *The New Yorker*, que es fundamentalmente kitsch de clase alta para un tráfico de lujo, transforma y diluye para su propio uso gran cantidad de material de vanguardia. Tampoco hay que pensar que todo artículo kitsch carece individualmente de valor. De cuando en cuando produce algo meritorio, algo que tiene un auténtico regusto popular; y estos ejemplos accidentales y aislados han embotado a personas que deberían conocerlo mejor.

Las enormes ganancias del kitsch son una fuente de tentaciones para la propia vanguardia, cuyos miembros no siempre saben resistirse. Escritores y artistas ambiciosos modificarán sus obras bajo la presión del kitsch, cuando no sucumben a ella por completo. Y es entonces cuando se producen esos casos fronterizos que nos llenan de perplejidad, como el del popular novelista Simenon en Francia, o el de Steinbeck en nuestro país. En cualquier caso, el resultado neto va siempre en detrimento de la verdadera cultura.

El kitsch no se ha limitado a las ciudades en que nació, sino que se ha desamparado por el campo, fustigando a la cultura popular. Tampoco muestra consideración alguna hacia fronteras geográficas o nacional-culturales. Es un producto en serie más del industrialismo occidental, y como tal ha dado triunfalmente la vuelta al mundo, vaciando y desnaturalizando culturas autóctonas en un país colonial tras otro, hasta el punto de que está en camino de convertirse en una cultura universal, la primera de la Historia. En la actualidad, los nativos de China, al igual que los indios sudamericanos, los hindúes, o los polinesios, prefieren ya las cubiertas de las revistas, las secciones en huecograbado y las muchachas de los calendarios a los productos de su arte nativo. ¿Cómo explicar esta virulencia del kitsch, este atractivo irresistible? Naturalmente, el kitsch, fabricado a máquina, puede venderse más barato que los artículos manuales de los nativos, y el prestigio de Occidente también ayuda; pero ¿por qué es el kitsch un artículo de exportación mucho más rentable que Rembrandt? Al fin y al cabo, las reproducciones resultan igualmente baratas en ambos casos.

En su último artículo sobre cine soviético, publicado en *Partisan Review*, Dwight Macdonald señala que el kitsch ha pasado a ser en los últimos diez años la cultura dominante en la Rusia soviética. Culpa al régimen político no sólo de que el kitsch sea la cultura oficial, sino de que sea hoy la cultura realmente dominante, la más popular, y cita el siguiente pasaje de *The Seven Soviet Arts* de Kurt London “(...) la actitud de las masas ante los estilos artísticos, sean nuevos o viejos, sigue dependiendo esencialmente de la naturaleza de la educación que reciben de sus respectivos Estados.” Y continúa Macdonald: “Después de todo, ¿por qué unos campesinos ignorantes habrían de preferir Repin (un destacado exponente del kitsch academicista ruso en pintura) a Picasso, cuya técnica abstracta es al menos tan relevante para su primitivo arte popular como el estilo realista del primero? No, si las masas acuden en tropel al Tretiakov (museo moscovita de arte ruso contemporáneo: kitsch) es en gran medida porque han sido condicionadas para huir del ‘formalismo’ y admirar el ‘realismo socialista’”.

En primer lugar, no se trata de elegir entre lo simplemente viejo y lo simplemente nuevo, como London parece pensar, sino de elegir entre lo viejo que es además malo y anticuado, y lo genuinamente nuevo. La alternativa a Picasso no es Miguel Ángel, sino el kitsch. En segundo lugar, ni en la atrasada Rusia ni en el avanzado Occidente prefieren las masas el kitsch simplemente porque sus gobiernos los empujen a ello.

Cuando los sistemas educativos estatales se toman la molestia de hablar de arte, mencionan a los viejos maestros, no al kitsch, y, sin embargo, nosotros colgamos de nuestras paredes un Maxfield Parrish o su equivalente, en lugar de un Rembrandt o un Miguel Ángel. Además, como señala el mismo Macdonald, hacia 1925, cuando el régimen soviético alentaba un cine de vanguardia, las masas rusas seguían prefiriendo las películas de Hollywood. Ningún “condicionamiento” explica la potencia del kitsch.

Todos los valores son valores humanos, valores relativos, en arte y en todo lo demás. Pero al parecer ha habido siempre, a lo largo de los siglos, un consenso más o menos general entre las personas cultas de la humanidad sobre lo que es arte bueno y arte malo. El gusto ha variado, pero no más allá de ciertos límites; los conaisseurs contemporáneos concuerdan con los japoneses del siglo XVIII en que Hokusai fue uno de los más grandes artistas de su tiempo; incluso nosotros estamos de acuerdo con los egipcios antiguos en que el arte de las Dinastías III y IV era el más digno de ser arquetípico para los que vinieron después. Hemos llegado a colocar a Giotto por encima de Rafael, pero no por ello negamos que Rafael fuese uno de los mejores pintores de su tiempo. Ha habido, pues, acuerdo, y en mi opinión ese acuerdo se basa en la distinción permanente entre aquellos valores que sólo se encuentran en el arte y aquellos otros que se dan en otra parte. El kitsch, merced a una técnica racionalizada que se alimenta de la ciencia y la industria, ha borrado en la práctica esa distinción.

Veamos, por ejemplo, lo que ocurre cuando uno de esos ignorantes campesinos rusos de que habla Macdonald se encuentra ante una hipotética libertad de elección entre dos pinturas, una de Picasso y otra de Repin. Supongamos que en la primera ve un juego de líneas, colores y espacios que representa a una mujer. La técnica abstracta le recuerda –si aceptamos la suposición de Macdonald para mí discutible— algo de los iconos que ha dejado atrás en la aldea, y siempre la atracción de lo familiar. Supongamos incluso que percibe vagamente algunos de esos valores del gran arte que el culto ve en Picasso. A continuación vuelve su mirada hacia un cuadro de Repin y ve una escena de batalla. La técnica no le resulta tan familiar. . . en cuanto técnica. Pero eso pesa muy poco ante el campesino, pues súbitamente descubre en el cuadro de Repin valores que le parecen muy superiores a los que estaba acostumbrado a encontrar en el arte de los iconos; y lo extraño constituye en sí mismo una de las fuentes de esos valores: los valores de lo vívidamente reconocible, lo milagroso y lo simpático. El campesino ve y reconoce en el cuadro de Repin las cosas de la misma manera que las ve y reconoce fuera de los cuadros; no hay discontinuidad entre arte y la vida, no necesita aceptar una convención y decirse a sí mismo que el icono representa a Jesús porque pretende representar a Jesús, incluso aunque no le recuerde mucho a un hombre. Resulta milagroso que Repin pueda pintar de un modo tan realista que las identificaciones son inmediatamente evidentes y no exigen esfuerzo alguno por parte del espectador. Al campesino le agrada también la riqueza de significados autoevidentes que encuentra en el cuadro: “narra una historia”. Picasso y los iconos son, en comparación, tan austeros y áridos. . . Y es más, Repin enaltece la realidad y la dramatiza: puestas de sol, obuses que explotan, hombres que corren y caen. No hay ni que hablar de Picasso o los iconos. Repin es lo que quiere el campesino, lo único que quiere. Sin embargo, es una suerte para Repin que el campesino esté a salvo de los productos del capitalismo americano, pues tendría muy pocas posibilidades de salir triunfalmente frente a una portada del Saturday Evening Post hecha por Norman Rockwell.

En último término podemos decir que el espectador culto deriva de Picasso los mismos valores que el campesino de Repin, pues lo que este último disfruta en Repin también es arte en cierto modo, aunque a escala inferior, y va a mirar los cuadros impelido por los mismos instintos que empujan al espectador culto. Pero los valores últimos que el espectador culto obtiene de Picasso llegan en segunda instancia, como resultado de una reflexión sobre la impresión inmediata que le dejaron los valores plásticos. Sólo entonces entran en escena lo reconocible, lo milagroso y lo simpático, que no está inmediata o externamente presentes en la pintura de Picasso y por ello deben ser inyectados por un espectador lo bastante sensitivo para reaccionar suficientemente ante las cualidades plásticas. Pertenecen al efecto “reflejado”. En cambio, en Repin el efecto “reflejado” ya ha sido incluido en el cuadro, ya está listo para que el espectador lo goce irreflexivamente. Allí donde Picasso pinta causa, Repin pinta efecto. Repin predigiere el arte para el espectador y le ahorra esfuerzos, ofreciéndole un atajo al placer artístico que desvía todo lo necesariamente difícil en el arte genuino. Repin, o el kitsch, es arte sintético.

Lo mismo puede decirse respecto a la literatura kitsch: proporciona una experiencia vicaria al insensible, con una inmediatez mucho mayor de la que es capaz la ficción seria. Por ello Eddie Guest y la Indian Love Lyrics son más poéticos que T.S. Eliot y Shakespeare.

III

Ahora vemos que, si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch imita sus efectos. La nitidez de esta antítesis no es artificiosa; corresponde y define el enorme trecho que separa entre sí dos fenómenos

culturales tan simultáneos como la vanguardia y el kitsch. Este intervalo, demasiado grande para que puedan abarcarlo las infinitas gradaciones de la modernidad popularizada y el kitsch “moderno”, se corresponde a su vez con un intervalo social, intervalo que siempre ha existido en la cultura formal y en la sociedad civilizada, y cuyos dos extremos convergen y divergen manteniendo una relación fija con la estabilidad creciente o decreciente de una sociedad determinada. Siempre ha habido, de un lado, la minoría de los poderosos —y, por tanto, la de los cultos— y de otro, la gran masa de los pobres y explotados y, por tanto, de los ignorantes. La cultura formal ha pertenecido siempre a los primeros, y los segundos han tenido siempre que contentarse con una cultura popular rudimentaria, o con el kitsch.

En una sociedad estable que funciona lo bastante bien como para resolver las contradicciones entre sus clases, la dicotomía cultural se difumina un tanto. Los axiomas de los menos son compartidos por los más; estos últimos creen supersticiosamente en aquello que los primeros creen serenamente. En tales momentos de la historia, las masas son capaces de sentir pasmo y admiración por la cultura de sus amos, por muy alto que sea el plano en que se sitúe. Esto es cierto al menos para la cultura plástica, accesible a todos.

En la Edad Media, el artista plástico prestaba servicio, al menos de boquilla, a los mínimos comunes denominadores de la experiencia. Esto siguió ocurriendo, en cierto grado, hasta el siglo XVII. Se disponía para la imitación de una realidad conceptual universalmente válida, cuyo orden no podía alterar el artista. La temática del arte venía prescrita por aquellos que encargaban las obras, obras que no se creaban, como en la sociedad burguesa, para especular con ellas. Y precisamente porque su contenido estaba predeterminado, el artista tenía libertad para concentrarse en su medio artístico. No necesitaba ser filósofo ni visionario, sino simplemente artífice. Mientras hubo acuerdo general sobre los temas artísticos más valiosos, el artista se vio liberado de la obligación de ser original e inventivo en su “materia” y pudo dedicar todas sus energías a los problemas formales. El medio se convirtió para él, privada y profesionalmente, en el contenido de su arte, al igual que su medio es hoy el contenido público del arte del pintor abstracto, con la diferencia, sin embargo, de que el artista medieval tenía que suprimir su preocupación profesional en público, tenía que suprimir y subordinar siempre lo personal y profesional a la obra de arte acabada y oficial. Si sentía, como miembro ordinario de la comunidad cristiana, alguna emoción personal hacia su modelo, esto solamente contribuía al enriquecimiento del significado público de la obra. Las inflexiones de lo personal no se hicieron legítimas hasta el Renacimiento, y aun así manteniéndose dentro de los límites de lo reconocible de una manera sencilla y universal. Hasta Rembrandt no empezaron a aparecer los artistas “solitarios”, solitarios en su arte.

Pero incluso durante el Renacimiento, y mientras el arte occidental se esforzó en perfeccionar su técnica, las victorias en este campo sólo podían señalizarse mediante el éxito en la imitación de la realidad, pues no existía a mano otro criterio objetivo. Con ello, las masas podían encontrar todavía en el arte de sus maestros un motivo de admiración y pasmo. Se aplaudía hasta el pájaro que picoteaba la fruta en la pintura de Zeuxis.

Aunque parezca una perogrullada, recordemos que el arte se convierte en algo demasiado bueno para que lo aprecie cualquiera, en cuanto la realidad que imita deja de corresponder, ni siquiera aproximadamente, a la realidad que cualquiera puede reconocer. Sin embargo, incluso en ese caso, el resentimiento que puede sentir el hombre común queda silenciado por la admiración que le inspiran los patrones de ese arte. Únicamente cuando se siente insatisfecho con el orden social que administran comienza a criticar su cultura. Entonces el plebeyo, por primera vez, hace acopio de valor para expresar abiertamente sus opiniones. Todo hombre, desde el concejal de Tammany hasta el pintor austriaco de brocha gorda, se considera calificado para opinar. En la mayor parte de los casos, este resentimiento hacia la cultura se manifiesta siempre que la insatisfacción hacia la sociedad tiene un carácter reaccionario que se expresa en un rivalismo y puritanismo y, en último término, en un fascismo. Revólveres y antorchas empiezan a confundirse con la cultura. La caza iconoclasta comienza en nombre de la devoción o la pureza de la sangre, de las costumbres sencillas y las virtudes sólidas.

IV

Volviendo de momento a nuestro campesino ruso, supongamos que, después de preferir Repin a Picasso, el aparato educativo del Estado avanza algo y le dice que está equivocado, que debe preferir a Picasso, y le demuestra porqué. Es muy posible que el Estado soviético llegue a hacer tal cosa. Pero en Rusia las cosas son como son (y en cualquier otro país también), por lo que el campesino pronto descubre que la necesidad de trabajar duro durante todo el día para vivir y las circunstancias rudas e incómodas en que vive no le permiten un ocio, unas energías y unas comodidades suficientes para aprender a disfrutar de Picasso. Al fin y al cabo, eso exige una considerable cantidad de “condicionamientos”. La cultura superior es una de las creaciones humanas más artificiales, y el campesino no siente ninguna necesidad

“natural” dentro de sí que le empuje hacia Picasso a pesar de todas las dificultades. Al final, el campesino volverá al kitsch, pues puede disfrutar del kitsch sin esfuerzo. El Estado está indefenso en esta cuestión y así sigue mientras los problemas de la producción no se hayan resuelto en un sentido socialista. Por supuesto, esto también es aplicable a los países capitalistas y hace que todo lo que se dice sobre arte de las masas no sea sino pura demagogia.

Allí donde un régimen político establece hoy una política cultural oficial, lo hace en bien de la demagogia. Si el kitsch es la tendencia oficial de la cultura en Alemania, Italia y Rusia, ello no se debe a que sus respectivos gobiernos estén controlados por filisteos, sino a que el kitsch es la cultura de masas en esos países, como en todos los demás. El estímulo del kitsch no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos. Como estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas —ni aunque lo quisieran— mediante cualquier tipo de entrega al socialismo internacional, adulan a las masas haciendo descender la cultura hasta su nivel. Por esa razón se proscribió la vanguardia, y no porque una cultura superior sea intrínsecamente una cultura más crítica (El que la vanguardia pueda o no florecer bajo un régimen totalitario no es una cuestión pertinente en este contexto.) En realidad, el principal problema del arte y la literatura de vanguardia, desde el punto de vista de fascistas y stalinistas, no es que resulten demasiado críticos, sino que son demasiado “inocentes”, es decir, demasiado resistentes a las inyecciones de una propaganda eficaz, cosa a la que se presta mucho mejor el kitsch. El kitsch mantiene al dictador en contacto más íntimo con el “alma” del pueblo. Si la cultura oficial se mantuviera en un nivel superior al general de las masas, se correría el riesgo del aislamiento.

Sin embargo, si fuese imaginable que las masas pidieran arte y literatura de vanguardia, ni Hitler ni Mussolini ni Stalin vacilarían un momento en intentar satisfacer tal demanda. Hitler es un feroz enemigo de la vanguardia por razones doctrinales y personales, pero eso no impidió que Goebbels cortejase ostentosamente en 1932-1933 a artistas y escritores de vanguardia. Cuando Gottfried Benn, un poeta expresionista, se acercó a los nazis, fue recibido con grandes alardes, aunque en aquel mismo instante Hitler estaba denunciando al expresionismo como Kulturbolschewismus. Era un momento en que los nazis consideraban que el prestigio que tenía el arte de vanguardia entre el público culto alemán podría ser ventajoso para ellos, y consideraciones prácticas de esta naturaleza han tenido siempre prioridad sobre las inclinaciones personales de Hitler, pues los nazis son políticos muy hábiles. Posteriormente, los nazis comprendieron que era más práctico acceder a los deseos de las masas en cuestión de cultura que a los de sus paganos; estos últimos, cuando se trataba de conservar el poder, se mostraban dispuestos siempre a sacrificar tanto su cultura como sus principios morales; en cambio, aquellas, precisamente porque se las estaba privando del poder, habían de ser mimadas todo lo posible en otros terrenos. Era necesario crear, con un estilo mucho más grandilocuente que en las democracias, la ilusión de que las masas gobernaban realmente. Había que proclamar a los cuatro vientos que la literatura y el arte que les gustaba y entendían eran el único arte y la única literatura auténticos y que se debía suprimir cualquier otro. En estas circunstancias, las personas como Gottfried Benn se convertían en un estorbo, por muy ardientemente que apoyasen a Hitler; y no se oyó hablar más de ellas en la Alemania nazi.

Como podemos ver, aunque desde un punto de vista el filisteísmo personal de Hitler y Stalin no es algo accidental en relación con los papeles políticos que desempeñan, desde otro punto de vista constituye sólo un factor que contribuye de una manera simplemente incidental a la determinación de las políticas culturales de sus regímenes respectivos. Su filisteísmo personal se limita a aumentar la brutalidad y oscurantismo de las políticas que se vieron obligados a propugnar condicionados por el conjunto de sus sistemas, aunque personalmente hubieran sido defensores de la cultura de vanguardia. Lo que la aceptación del aislamiento de la Revolución rusa obligó a hacer a Stalin, Hitler se vio impulsado a hacerlo por su aceptación de las contradicciones del capitalismo y sus esfuerzos para congelarlas. En cuanto a Mussolini, su caso es un perfecto ejemplo de la disponibilidad de un realista en estas cuestiones. Durante años adoptó una actitud benevolente ante los futuristas y construyó estaciones y viviendas gubernamentales de estilo moderno. En los suburbios de Roma se ven más viviendas modernas que en casi cualquier otro lugar del mundo. Quizás el fascismo deseaba demostrar que estaba al día, ocultar que era retrógrado; quizá quería ajustarse a los gustos de la rica élite a la que le servía. En cualquier caso, Mussolini parece haber comprendido al final que le sería más útil satisfacer los gustos culturales de las masas italianas que los de sus dueños. Era preciso ofrecer a las masas objetos de admiración y maravilla; en cambio, los otros podían pasar sin ellos. Y así vemos a Mussolini anunciando un “nuevo estilo imperial”. Marinetti, De Chirico y los demás son enviados a la oscuridad exterior, y la nueva estación ferroviaria de Roma ya no es moderna. El hecho de que Mussolini tardara tanto en hacer esto ilustra una vez más las relativas vacilaciones del fascismo italiano a la hora de sacar las inevitables conclusiones de su papel.

El capitalismo decadente piensa que cualquier cosa de calidad que todavía es capaz de producir se convierte casi invariablemente en una amenaza a su propia existencia. Los avances en la cultura, como los progresos en la ciencia y la industria, corroen la sociedad que los hizo posibles. En esto, como en casi todas las demás cuestiones actuales, es necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no seguimos mirando hacia el socialismo en busca de una nueva cultura, pues aparecerá inevitablemente en cuanto tengamos socialismo. Hoy miramos hacia el socialismo simplemente en busca de la preservación de toda cultura viva de hoy.

1939

(fecha de publicación original. La presente transcripción no contiene los pies de página)

P.D. Para mi consternación, años después de publicarse esto, me enteré de que Repin nunca pintó una escena de batalla; no era esa clase de pintor. Yo le había atribuido el cuadro de algún otro autor. Esto demuestra mi provincianismo con respecto al arte ruso del siglo XIX.