

The place where the Total Work of Art comes true
La conexión entre Richard Wagner y los parques Disney

ROSA JIMÉNEZ

Escuela Universitaria TAI (Centro adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos)

jimenezm.rosa@gmail.com

Recibido: 16-12-2014

Aprobado: 2-2-2015

RESUMEN

En la actualidad términos como hibridación, narrativas transmedia, intertextualidad, etc. dominan el panorama de las artes visuales como consecuencia de una época convulsa, contraria a las verdades absolutas, como es la época posmoderna. En este artículo, pretendo poner de relevancia la relación entre dos formas de concebir la hibridación en ámbitos completamente alejados tanto en el tiempo como en su lugar dentro del mundo del arte. Se trata del concepto de Arte Total de Richard Wagner y la concepción de los parques temáticos que Walt Disney concibió para su compañía. Analizaremos las semejanzas entre ambos artistas y tenderemos un puente entre el arte de élite y el arte de masas.

PALABRAS CLAVE: Arte Total, Parques Disney, Richard Wagner, estética eudemonológica.

ABSTRACT

Today certain terms such as hybridization, transmedia storytelling, intertextuality, etc. dominate the visual arts due to the convulsive nature of the postmodern era and its opposition to absolute truths. The purpose of this article, based on previous PhD thesis research, is to highlight the relationship between two ways of understanding hybridization in spheres which are widely separated in time as well as in terms of their place within the art world: Richard Wagner's Total Art concept and the ideas behind Walt Disney's theme parks. We shall analyze the similarities between both artists and build a bridge between the art of the elite and the art of the masses.

KEY WORDS: Total Work of Art, Disney theme parks, Richard Wagner, eudemonological aesthetics.

* * *

La hibridación en las artes o el Neorromanticismo

El panorama artístico actual se caracteriza por la superación de los límites tradicionalmente asociados a las distintas artes. Instalaciones, performances, net art, etc. los soportes se multiplican difuminando las barreras artísticas y originando híbridos intermediales y una expansión en las artes que desafía el concepto clásico de arte. La proliferación de las nuevas tecnologías y la incorporación de nuevos medios durante el siglo XX, principalmente el cine y la fotografía, contribuyeron a crear un siglo XXI multidisciplinar, heterogéneo.

Los valores ilustrados en el siglo XVIII durante el Clasicismo establecieron una separación radical entre las distintas artes, negando la posibilidad que éstas tenían de compartir plano y espacio y de provocar un mismo sentimiento estético (el célebre *ut pictura poesis* de Horacio y toda la tradición posterior quedaban en el olvido). Descartes proclamaba la inferioridad de las manifestaciones artísticas con respecto a las cualidades del intelecto y el autor era considerado un mero artesano.

Habría que esperar al espíritu subversivo del Romanticismo que a la vez que dotaba al artista de autonomía revitalizaba la colaboración entre las distintas artes. Es en esa atmósfera de hibridación en la que surgió la Obra de Arte Total, cuyo concepto se ha desarrollado en los siglos posteriores hasta llegar a la actualidad.

La posmodernidad, con el fin de los grandes relatos, la superación de la metafísica filosófica y la introducción del *pensiero debole*, constituye el marco ideal de desarrollo de nuevas propuestas que se erigen como herederas del pensamiento wagneriano. Las formas del siglo XIX se han recuperado en una especie de neorromanticismo, fragmentativo, deudor del gusto por la mezcla y que adolece, sin embargo, de la ausencia de proyección al infinito.

Al mismo tiempo, las disciplinas se multiplican en un diálogo permanente que se retroalimenta con un *feedback* constante. Sociología del Arte, Estética Sociológica, Estudios Culturales... Todas intentan abarcar la diversidad, la multiplicidad surgida a partir de la disolución del discurso mayoritario. Nada es estable en la *sociedad líquida*,

y del mismo modo que la propia identidad es múltiple, casi esquizofrénica, los géneros mantienen un diálogo permanente, se vuelven inclasificables en las formas clásicas amparadas en la teoría idealista.

En esta diversidad surgen las nuevas formas de Arte Total, mucho más desacralizadas que las concebidas durante el Romanticismo. Una de estas formas es el arte temático Disneyland, anclado en valores propios de la Modernidad (como la visión finalista de la historia universal) o la nostalgia del pasado, pero con una concepción de la intermedialidad en las artes por entero posmoderna.

Walt Disney plasmó los valores de su época, muy apegados al *american way of life*, mediante una estética basada en la totalidad, tanto a nivel de medios como de perfección de su proyecto. Otorgarle volumen a la visión plana de la realidad que suele ser dominante en los estudios académicos sobre toda producción Disney es uno de los objetivos de este artículo. Unir a Richard Wagner y a Walt Disney en un artículo académico requiere de una actitud determinada. Añadir el concepto de lo Total al binomio no lo hace más fácil. Las siguientes palabras de Robert Feild resumen perfectamente la actitud que pretende tomar este artículo al realizar una aproximación a Disneyland:

“Si vamos a comprender el arte de Walt Disney, debemos abandonar de una vez por todas la opinión de que las bellas artes, la música, la pintura, la escultura, y la arquitectura fueron la última palabra en los esfuerzos del hombre por expresarse a sí mismo con dignidad; que ellas y sólo ellas son arte. Debemos abrirnos a la posibilidad de formas completamente nuevas de actividad creativa más acorde con nuestras necesidades inmediatas, abrirnos a expresiones de un significado cultural más profundo para nosotros que los antiguos prototipos. Debemos ser libres para disfrutar sin preocuparnos por si lo que estamos contemplando es Arte o estamos participando en alguna forma de entretenimiento que de alguna forma ha escapado de las categorías generalmente aceptadas como arte y que, por lo tanto, se encuentra bajo sospecha. Si vamos a aventurarnos con Mickey en lo desconocido, debemos imbuirnos de su entusiasmo para averiguar de qué trata”.¹

1 R. FEILD, *The Art of Walt Disney*, Nueva York, MacMillan, 1942, p. 85

El Arte Total: el legado de Richard Wagner

La tendencia romántica a la hibridación artística tuvo su paradigma más importante en la Obra de Arte Total de Richard Wagner, quien en su *Obra de Arte del Futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850) sentó las bases para la creación de una obra de arte que aunara al resto. Desde los simbolistas hasta el teatro político de Piscator, los espectáculos interdisciplinarios de La Fura dels Baus, o los del canadiense Robert Lepage en la actualidad han recibido influencias, de forma directa o indirecta, del pensamiento wagneriano.²

Sus dos obras fundamentales a este respecto, *Ópera y Drama* (*Ópera und Drama*) y la ya citada *La obra de arte del futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), son manifiestos de un espíritu crítico que le llevó a clamar contra su coetánea realidad operística y el arte en general. Se alzó contra la producción de su época y la rechazó abiertamente, pues para su comprensión era necesaria “una erudición artística”, ligada a una determinada condición social y, por lo tanto, económica.³ Por ello, le pidió a los artistas que se dirigieran a la masa, ya que ésta encerraba la voz del pueblo. De lo contrario estarían cayendo en un lujo vacuo e inane. Afirma Wagner: “el lujo es tan desalmado, inhumano, insaciable y egoísta como la exigencia que lo reclama”.⁴

Bajo la apariencia de reforma social en la música, la génesis de su pensamiento está ligada a criterios metafísicos. Como señala Picard la Obra de Arte Total tiene un sentido último de abrazar el mundo entero en una unidad, de producir un diálogo entre lo Único y el Todo, igualando al ser humano con Dios, con lo eterno.⁵ Esa aparente aporía, ese anhelo de universalidad en la época del surgimiento de los nacionalismos, es sólo explicable en la creencia de que en la individualidad es observable lo Absoluto.

2 La idea de Obra de Arte Total como suma de diferentes disciplinas artísticas le ha sido siempre otorgada a Richard Wagner. Sin embargo el término aparece ya en *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (*Estética o teoría de la concepción del mundo y del arte*) en la obra del olvidado filósofo y escritor Karl Friedrich Eusebius Trahdorff en 1827.

3 R. WAGNER, *La obra de arte del futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 141

4 *Ibid.* p. 36

5 T. PICARD, *L'Art Total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 10.

El reencuentro con lo divino y la materialización de la Obra de Arte Total la situó Wagner en la ópera, en la conjunción de las diversas artes bajo la forma del drama, pues “éste sólo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud”.⁶ En el drama se lograba representar la esencia humana universal. Se ampliaba la visión individual del ser humano para observar e interpretar realidades que en principio no le pertenecían. Y su enclave era el teatro, el escenario teatral. La simulación de la muerte, de las situaciones que llevaban a ella como consecuencia del *fatum*, era la más alta demostración de esa capacidad representativa.

Wagner proclamaba una asociación artística libre, que se traducían en la autodeterminación de los artistas sin la intervención de instituciones o academias. Todos estaban llamados a participar moralmente en la acción del héroe. Debía haber un compromiso comunitario moral, de sentido ético o *ethos*, en el que lo individual se disolviera. Ninguna de las artes debía imponerse sobre otra. El actor destacaba en un primer momento, actuando de guía, para integrarse inmediatamente en el conjunto. Esta exaltación momentánea podía ser ejercida por cualquiera de las artes siempre y cuando esa manifestación súbita de su individualidad estuviera al servicio del resto.

La Naturaleza y su presencia era, como en todos los artistas románticos, una constante en el compositor de Leipzig. La obra de arte debía reflejarla, hacerse mimesis de las relaciones no arbitrarias de lo natural. Así, por ejemplo, la pintura debía contribuir en la obra de arte comunitaria mediante el registro de la Naturaleza para beneficiarse ella misma de un proceso que incluía el enriquecimiento retroactivo: “Las paredes de ese escenario, que encaran frías y distantes al artista y al público, han de adornarse, para ser dignas de participar en la obra de arte humana, con los frescos colores de la naturaleza y con la cálida luz del éter. La arquitectura plástica se topa aquí con sus limitaciones y sus dependencias, y se arroja, menesterosa, a los brazos del arte de la pintura, que debe redimirla transformándola, maravillosamente, en naturaleza”⁷. La pintura se redimía así de sus limitaciones en el lienzo mediante su presencia en el escenario. Es decir, lo que hoy en día se denomina expansión en las artes.

6 R. WAGNER, *La obra de arte del futuro... o. cit.* p. 143.

7 *Ibid.* p. 150.

Consciente de la imposibilidad de la materialización de su idea en el presente, Wagner situaba su realización en un futuro indeterminado en el que el ser humano se hubiera alzado sobre la degeneración del arte desde la Antigüedad griega y aspirase a la unidad perdida. Debería retomar el modelo de síntesis artística de la Grecia clásica y, especialmente, de la tragedia donde esta síntesis se hacía más evidente.

En cuanto a la hibridación de las artes, Wagner no defendía la presencia simultánea, una especie de esquizofrenia visual, de todas las artes. No se trataba de acumulación, sino de complementación. Podían, a veces, actuar solas: “Así, complementándose en el corro siempre cambiante, las artes hermanas reunidas se manifiestan y se dan a valer, bien sea en conjunto, bien a dúo, bien en solitario, de acuerdo a lo exigido por la acción dramática, que es la única que da la medida y señala un objetivo”.⁸

Y aunque la tendencia a la sinergia es, como ya se ha visto, propia del periodo romántico, a Wagner no le faltaron disidentes entre sus coetáneos, como la crítica manifestada por Nietzsche. La admiración que el filósofo alemán sentía por Wagner era tal en un principio que *El nacimiento de la tragedia* está considerada una alabanza al compositor. Compartía con él el gusto por el mundo helénico en una época en la que, como ya se ha mencionado, los referentes remitían más a la Edad Media que a la Hélade. Les unía además el reconocimiento por la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*. Sin embargo, esa desmedida admiración se tornaría en un odio no menor años más tarde. Nietzsche le recriminó no utilizar la música como un fin, sino como un instrumento al servicio de la escena. En “El caso Wagner”, escrito en 1888, le denomina farsante incomparable y añade: “Y Wagner no era músico por instinto. Lo demostró al sacrificar toda forma de ley y, hablando con más precisión, todo estilo en la música para hacer de ella lo que necesitaba, una retórica teatral, un medio de expresión con que intensificar el gesto, al servicio de la sugestión y lo psicológicamente pintoresco”.⁹

8 *Ibid.*, p. 152

9 F. NIETZSCHE, *Contra Wagner*, Madrid, Siruela, 2002, p. 37.

Lo que Nietzsche parecía olvidar era el espíritu de su tiempo, una especie de *Zeitgeist* que llevaba a los artistas a la experimentación mediante la sinergia de distintos medios artísticos. La música era sólo uno de esos medios para lograr la Obra de Arte Total.

Disneyland a la palestra. Comparación con la idea de Wagner

Como es bien sabido, Walt Disney crea Disneyland en Anaheim (California) en 1955 y con ello inicia un mundo propio cuyas características son similares a las del universo wagneriano. Para Walt Disney, Disneyland era su creación máxima, aquella que culminaría su obra y que resumiría toda su producción. Como afirma Richard Schickel, uno de sus biógrafos, al hablar de los problemas que surgieron en la apertura del parque: “Aun así, uno puede imaginarse una satisfacción profunda subyacente bajo cualquier decepción e impaciencia menor que sintió ese día, ya que estaba abriendo algo que era mucho más que una modesta actividad suplementaria a sus otros esfuerzos. Disneyland, para él, era un monumento vivo a sí mismo y a sus ideas de lo que constituía el bien, la verdad, y la belleza en este mundo. Era una proyección, a escala gigante, de su personalidad. Si no una extensión del hombre, en el sentido McLuhanesco del término, sí seguramente una extensión del hombre en la forma en la que los jardines de Versailles eran una extensión del Rey Sol”.¹⁰

¿Cuáles son las semejanzas entre Wagner y Walt Disney?

Para resumir las semejanzas he elaborado el siguiente cuadro que explicaré a continuación:

¹⁰ R. SCHICKEL, *The Disney version: the life, times, art and commerce of Walt Disney*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1968, p. 315.

CONCEPTOS	RICHARD WAGNER	WALT DISNEY
Relación Pasado / Futuro	Tragedia clásica / Obra de Arte del Futuro	Sentimentalismo / EPCOT y Futureland
Concepto de Obra Viviente	Inacabada / Infinita	En constante construcción
Articulación	A través del drama	A través del lenguaje cinematográfico
Consecución de la totalidad	Misticismo	Imaginación / fantasía
Autoría	Colectiva	Colectiva
Recepción	Popular	Popular
Artes Contenidas en el proceso de totalidad	Literatura, música, arquitectura, pintura...	Teatro, cine, música, arquitectura...
Escenario	Bayreuth	Disneyland / Walt Disney World
Espectador	Activo	Activo

Como ya he señalado, Richard Wagner quería crear un entorno temporal que aunara el esplendor del pasado con una proyección de futuro. En Walt Disney la convivencia de diferentes temporalidades es, igualmente, una constante. En los parques Disney la nostalgia es uno de los rasgos isotópicos presentes en el imaginario. Se trata, pues, del dolor del regreso a la infancia, o más bien del dolor de la imposibilidad de ese regreso. El adulto experimenta en Disneyland una vuelta al pasado como niño, transformando así su rol social cotidiano. El mayor paradigma de

la concepción temporal del tiempo lo supuso la creación de EPCOT, Experimental Prototype Community of Tomorrow (Prototipo Experimental de Comunidad del Futuro), que “nació como un sueño utópico de Walt de una ciudad real para más de veinte mil personas, una ciudad perfecta con transporte público fiable, un centro cívico cubierto por una cúpula para capear cualquier circunstancia meteorológica y fábricas modelo escondidas en zonas verdes que fueran fácilmente accesibles a los trabajadores alojados en idílicas subdivisiones suburbanas cercanas”¹¹. La presentación de un futuro idílico en EPCOT provoca en el visitante una nostalgia de lo no vivido, de un futuro anunciado pero jamás hecho presente. Es lo que se ha denominado paleo-futurismo; campo que estudia las representaciones del porvenir realizadas en el pasado y su adecuación a la realidad. Es especialmente visible en la estética de Futureland, una de las áreas que conforman el Magic Kingdom en Disneyland. Este área está muy relacionada con el imaginario de las películas de ciencia ficción de los años 50 centradas en el proyecto espacial, la invasión alienígena (tratada en Disneyland como una colaboración entre distintas civilizaciones, como una alianza y no como agresión) y el predominio cromático de los colores plateados.

Comparten igualmente la concepción de la obra como algo orgánico, vivo, en constante construcción. Tras la muerte de Walt Disney su imperio no ha dejado de crecer. Centrándonos exclusivamente en los parques temáticos, éstos han multiplicado sus localizaciones geográficas (con un éxito desigual, habría que añadir). En todo caso, obras abiertas en la más pura fisicidad del término y no sólo en el proceso de recepción, como lo entendía Umberto Eco y toda la tradición postestructuralista. Parques que cambian, que se transforman al mismo tiempo que mantienen sus rasgos distintivos. Disneyland es una creación orgánica, viva, y, por lo tanto, en un constante devenir. El parque ha sobrevivido en una concepción posmoderna y literal de la muerte del autor anunciada por los postestructuralistas. El propio Walt Disney afirmaba en una entrevista al periódico *Hollywood Citizen-News*: “El parque significa mucho para mí. Es algo que nunca estará acabado, algo que puedo continuar desarrollando, continuar sumándole y añadiéndole cosas. Está vivo. Será algo que tenga vida, que respire y necesitará cambios. Cuando terminas una película y la vuelcas a Technicolor,

11 K. MARLING, “Imagineering the Disney Theme Parks” en K. MARLING, [ed.], *Designing Disney's Theme Parks. The Architecture of Reassurance, París y Nueva York*, Flammarion, 1997, p. 30.

has acabado. Blancanieves es un tema muerto para mí. Acabo de terminar una película. La acabé hace unas semanas. Se ha ido. No puedo tocarla. Hay cosas que no me gustan pero no puedo hacer nada al respecto. Quiero algo vivo, algo que crezca. Eso es el parque. No sólo puedo añadir cosas, sino que incluso los árboles continuarán creciendo. Se volverá más y más bonito cada año. Y mejorará cuando averigüe lo que le gusta al público. No puedo hacer eso con una película. Está acabada y es intocable antes de que averigüe si al público le gusta o no”.¹²

Tanto Wagner como Disney son los autores reconocibles de sus obras, pero la realización de las mismas es un proceso colectivo. Richard Wagner, como hemos abordado en el apartado anterior, subrayaba la importancia de esta colaboración colectiva en la Obra de Arte Total. No sólo debían colaborar las distintas disciplinas artísticas, sino que los artistas debían introducirse también en esa atmósfera común, perder su individualidad en lo social. Para Walt Disney el trabajo en grupo fue también determinante en cualquiera de sus producciones. Sus parques son un homenaje a los *imaginneers*, nombre con el que designaba a las personas que trabajaron con él en la realización de su proyecto y que aúna los términos imaginación e ingeniería. Es posible rastrear en los parques los guiños que los propios *imagineers* se hicieron a sí mismos, las alusiones autorreferenciales.

Desde el verano de 1876 el Bayreuther Festspielhaus ha sido el lugar por excelencia de la representación de las obras de Richard Wagner, un templo ideado por el propio compositor para que la Obra de Arte Total se desarrollara bajo su completo control. Y desde 1955 Disneyland y 1971 Walt Disney World lo han sido para las producciones de Walt Disney. Y no sólo en un proceso unidireccional basado en el binomio film-atracción, sino que ese proceso se ha ampliado favoreciendo el *feedback* entre ambos medios. Las obras han dado lugar a otras obras en una relación intertextual que multiplica los soportes, transmuta los códigos, pero mantiene intactas las ideas. Como Giverny para Monet, tanto Bayreuth como Disneyland son espacios propios de representación que posibilitan el control total sobre el proceso de producción, la creación desde todos los puntos de vista. Mucho antes

¹² R. DE ROOS, Robert, “The Magic Worlds of Walt Disney” en E. SMOODIN [ed]. *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*, Los Ángeles, AFI Film Readers, 1994, p. 61.

de que el Grand Palais de París o el MOMA le proporcionaran apoyo institucional organizando exposiciones sobre la importancia de su influencia, Walt Disney se había construido su propio museo saltándose todos los pasos del “círculo del arte”, por nombrarlo en los términos de George Dickie. De hecho, ambos artistas lo hicieron. Ambos controlaron, en la medida en la que sus inversores se lo permitieron, todo el proceso de producción adelantándose así al escándalo provocado por Damien Hirst hace unos años. Y ambos compartieron la danza de los artistas para conseguir apoyo económico. Wagner suplicando al Canciller Bismarck y al rey Luis II de Baviera, y Disney aceptando la oferta de la cadena de televisión ABC para emitir sus dibujos animados y para la producción de un programa especial desde Disneyland.

Wagner demandaba un espectador activo. De ahí sus diversas artimañas para no distraer la atención del público: la ocultación de la orquesta, que había permanecido visible para el espectador hasta entonces; el apagado de las luces durante la representación... Eliminando todo aquello que pudiera impedir el éxito del proceso comunicativo, la inmersión en la obra era total. Esta performatividad del discurso en Wagner se situaba de este modo más en un nivel de aprehensión de la obra que en términos participativos en sentido literal. Es decir, buscaba un espectador más activo de la misma forma en la que es entendido un lector activo en la actualidad; activo en cuanto a la construcción del significado en ese proceso de “rellenar huecos”, como dirían los teóricos de los polisistemas.

En Disneyland, sin embargo, el espectador es activo en un sentido más físico del término. El público anda, se mueve a través de la obra y elige su propio itinerario de recepción, sus propias líneas de lectura. Tiene también la posibilidad de interacción en alguno de los espacios. Respondería a ese espectador emancipado del que hablaba Rancière si lo despojamos completamente de la carga ideológica que tiene en el autor francés, a esa emancipación basada en: “el desdibujamiento de los límites entre los que actúan y los que miran: entre individuos y los miembros de un cuerpo colectivo”¹³. En Disneyland el visitante mira y es mirado. Es, al mismo tiempo, actor y público. Como el visitante era parte de la obra, Walt Disney le otorgaba una mayor importancia a los procesos de recepción de lo que lo hiciera Richard Wagner. Si bien es cierto

13 J. RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago Ediciones, 2010, p. 19.

que ambos pretendían una popularización del arte, se aproximaron a ello desde distintas perspectivas. Wagner despreciaba al público de su época y su objetivo era utilizar la ópera como un instrumento pedagógico de educación de la mirada. Disney, por el contrario, apostaba por un *feedback* con el visitante que influyera en la obra misma. Confiaba totalmente en la estética como forma de mediación conductual en el individuo. Así, cuando sus empleados cuestionaban el comportamiento que el público tendría hacia en el parque, él afirmaba: “No te preocupes por ello. Sólo hazlos bonitos y apelarás a lo mejor de las personas. Todos lo tienen, todo lo que tienes que hacer es sacarlo”¹⁴. La belleza no era, así, una forma de transformar al individuo, sino que sólo ayudaba a hacer visible lo que el ser humano ya poseía por naturaleza. Disneyland era para sus visitantes, por ello los artistas debían subordinar su ego a tal fin. Eso explica que Walt Disney rechazara el boceto de un nuevo edificio con las siguientes palabras: “Creo que ese tipo estaba intentando un monumento a sí mismo en lugar de diseñar algo que es para las personas”¹⁵. Los visitantes ayudan así a construir lo que Alain Badiou en sus “Tesis sobre teatro” denomina ideas-teatro, y que son aquellas ideas que no pueden ser construidas en ningún otro sitio ni por ningún otro medio¹⁶. Una vez han entrado en territorio Disney, cuando caminan por Main Street USA para marcar sus propias líneas de lectura de la obra y elegir qué parte será la primera en su experiencia, la función ha comenzado. El significado último del parque se aprehende a través de las distintas y pequeñas performances realizadas por el público en las diferentes partes del parque.

La mezcla de diferentes artes es quizá el rasgo más evidente de la Obra de Arte Total, en cuanto a que se sitúa en el plano de lo visible. Por supuesto, tanto Wagner como Disney lo comparten. Tanto en Disneyland como en Bayreuth las artes se aúnan por un proyecto común, sacrifican su especificidad por el bien del resultado final. Pintura, literatura, arquitectura, escultura... colaboran en una relación armónica. No hay dialéctica entre ellas, sólo diálogo.

14 B. THOMAS, *The Walt Disney Biography*, Londres, New English Library, 1977, p. 215.

15 “I think the fellow was attempting a monument to himself rather than designing something that is for people”.

16 A. BADIOU, *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

El Arte Total para las masas o el *locus amoenus* de la totalidad

Matthew Wilson Smith en su libro *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, establecía unos puntos de conexión entre las concepciones de Richard Wagner y Walt Disney que se resumen en los siguientes:

- 1) La naturaleza es en los dos mítica, real, esencial, intemporal, espontánea, *naïf*.
- 2) La cultura moderna urbana es considerada como algo corrupto, falso, sobreintelectualizado, antagonístico, sin corazón. Ambas obras comparten la crítica a la degradada condición de la cultura moderna (Disneyland surgió en parte como contraposición a los parques de atracciones de dudosa estética y ética que proliferaron con el inicio de la industrialización y la institucionalización del ocio, especialmente Coney Island).
- 3) Son proyectos de rearmonización entre la humanidad y la naturaleza, de reconciliación entre lo cultural y lo natural (consecuencia de la crítica anterior).
- 4) Existe una intencionalidad en la unificación de todas las artes, unido al comercio y la tecnología.

A pesar de las concesiones que Wilson Smith tiene con los parques Disney, hay en su artículo una crítica subyacente cuando compara la grandiosidad del proyecto de Wagner con lo ridículo de Disneyland. Smith denomina a Walt Disney “campeón descarado de la estética de clase media y un genio titánico del kitsch”.¹⁷ Y el término kitsch, como es ampliamente conocido y como fue prescrito por Adorno, Greenberg o Broch, tiene connotaciones peyorativas.

El debate entre el arte de élite y el arte de masas debería estar ya superado. El propio Walt Disney solía defender su concepción del arte como un producto de la cultura de masas. Basaba su identidad en esa defensa, en la distancia frente a lo institucionalizado. La definición de cultura que Walt Disney ofrecía también parece formar parte de esta crítica. Según sus propias palabras, la cultura “me parece no-Americana para mí - como esnob y afectada - como si se pensarán que son mejores

¹⁷ M.W. SMITH, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, Londres y Nueva York, Routledge, 2001, p. 116.

que los otros. En realidad, como yo lo entiendo, la cultura no es en absoluto ese tipo de palabra estirada... Un hombre se convierte en culto, creo, seleccionando lo bueno y lo bonito de la vida y arrojando a un lado lo que es mediocre o falso. En cierto modo es una serie de elecciones libres, muy personales...".¹⁸ Por otra parte, el rechazo de Wagner de ese arte perteneciente a la élite existió sólo de forma teórica, ya que Bayreuth se ha convertido en uno de los templos paradigmáticos de la alta cultura. De hecho, ya lo era incluso en vida del compositor.

A pesar y más allá de las posibles desavenencias con el artículo de Wilson Smith, la conclusión parece clara: es posible dicha traslación del concepto a la época actual. Se trata, pues, de una migración de los códigos a un nuevo contexto. No hay nada intrínseco a la Obra de Arte Total que impida su aplicación al parque temático. Toda crítica proviene de factores externos, en una problemática similar a la que rodea las adaptaciones cinematográficas de los clásicos universales. Es, pues, la naturaleza del soporte y no el concepto en sí el que sugiere dichas dificultades.

En cualquier caso, si se concibe al ser humano en términos de sistemas de representación, de maneras de ver el mundo, Disneyland es la representación visible de ese "mirar el mundo" de Walt Disney y, es por lo tanto, una obra de arte. Afirma Arthur Danto: "Lo que entonces es interesante y esencial en el arte es la habilidad espontánea que el artista tiene para permitirnos ver su forma de ver el mundo".¹⁹ Y los parques temáticos son la ventana a la visión de Walt Disney; ventana que funciona como una lente de aumento de su vivencia experiencial.

Existe una diferencia fundamental, más allá de lo elevado o no de su propuesta, entre la Obra de Arte Total de Walt Disney y la de Richard Wagner. Frente a la figura del artista atormentado, maldito, muy del gusto de los románticos, Disney le ofrece al visitante una especie de estética eudemonológica. Disneyland se ha convertido en tierra de promisión mediante una estética integrada que eleva el alma si no hacia lo sublime, sí hacia una felicidad momentánea, efímera pero reconfortante. El sufrimiento ha sido suprimido por una visión maniquea de la realidad, por una

¹⁸ R. SCHICKEL, *The Disney version: the life, times, art and commerce of Walt Disney, o. cit.*, p. 208

¹⁹ A. DANTO, *The transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1981, p. 207.

confrontación constante entre el bien y el mal, donde inevitablemente siempre vence el primero. Walt Disney perpetúa en el parque temático la visión del mundo que ya planteaba en sus films. Modificando los relatos en un proceso intertextual de adaptación de los cuentos originales a su propia visión del mundo, sus personajes son siempre bondadosos y moralmente perfectos.

El propio Walt Disney establecía así su estética de la felicidad:

“Hay suficiente fealdad y cinismo en el mundo para que yo añada más [...]. No me gustan las películas deprimentes, no me gustan los drama. No me gustan las películas sucias. No tengo un carácter depresivo y no quiero tenerlo. Soy feliz, muy muy feliz”²⁰.

Disney quería transmitir una felicidad irreal, un estado de ánimo basado en el optimismo. Todo en su obra está tematizado de tal manera que el visitante mantenga una experiencia onírica completa en una especie de *locus amoenus* o lugar idílico. La felicidad y no el drama. La alegría y no la tristeza. En definitiva, La Obra de Arte Total americana.

²⁰ P.J. CROCE, “A clean and separate space: Walt Disney in Person and Production” en *Journal of Popular Culture*, 25, 3, 1991, p. 94.