

## EL ARTE, LAS ÉLITES Y LA MASA. RÉPLICA A ALBERTO CIRIA

Jacinto Choza, Universidad de Sevilla

Alberto Ciria, en sus reflexiones sobre la popularización del arte (*Aristocracia y misantropía*, en «Claves de la razón práctica» y *Contra la democratización del arte*, en «Thémata», 30), sigue las tesis de Benjamin y Adorno de que en la era de la reproductibilidad técnica el arte ha perdido el «aura» que tenía antes, de que se ha convertido en una mercancía objeto de posesión y tráfico económico más que de goce estético, y de que su función es la de producir reconocimiento social más que fruición íntima.

Así, mientras que en la modernidad ser sí mismo consistía en ser autoconsciente y ser reconocido por sí mismo (recuérdense las definiciones cartesiana y lockeana de persona como el ser que es consciente de sí mismo), en la posmodernidad (continua Alberto Ciria) ser sí mismo consiste en ser reconocido por los demás.

Mientras en la modernidad el arte podía ser vivido por el arte mismo y para uno mismo, en la posmodernidad el arte es vivido por el consumo y para la muchedumbre. Mientras que antes el arte era patrimonio de las élites, actualmente es producido en serie para la masa y consumido por ella.

En una situación histórica en que la obra de arte y el goce estético han perdido algunas de sus características esenciales, la única manera de salvar esas dimensiones suyas es la actitud aristocrática y misántropa del espectador genuino, y de la misma obra de arte auténtica ante el gran público. En qué consiste dicha actitud queda magistralmente ilustrado por el insuperable análisis del cuadro de Brueghel, «el misántropo», con el que se cierra uno de sus estudios.

No se hace justicia al trabajo de Ciria con este resumen y quizá con ningún otro, porque es en sí mismo una obra de arte irreproducible, de modo que sólo puede percibirse el timbre y la hondura de lo que dice leyéndolo al completo, y no silbando en líneas generales la melodía de su tema principal.

Pero me gustaría hacer unas observaciones a ese argumento general, para poner más en claro algunos puntos que no se suelen tener muy en cuenta en los diálogos sobre modernidad y posmodernidad a propósito del arte.

La argumentación de Alberto Ciria se encuadra dentro de un modo moderno en general, y frankfurtiano en particular, de enfocar los problemas de la historia, la ética, la política, la religión, el arte y, en general, el humanismo.

El paradigma moderno, viene determinado por el supuesto de que el modo en que la modernidad ha ejercido la razón es el único modo de ejercerla, que la universalidad postulada por esa razón es la única garantía de la verdad y la moralidad, que las aspiraciones de esa razón son la única forma de entender la política y la justicia, que el trayecto desde la alienación hasta el reconocimiento y realización de los ideales revolucionarios (los derechos

humanos) es la única forma posible de la historia y de la biografía, que la universalización de las expresiones artísticas es su única legitimación, y que el sentido de la existencia y de la esencia humana viene dado por la atención y la entrega a esos puntos cardinales.

Por eso, cuando ese modo de ejercer y concebir la racionalidad quebró, cosa que aconteció a lo largo del siglo y que fue pregonada con la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno en 1947, y tantas otras obras, empezó el sentimiento de que se había acabado la historia, la universalidad, la verdadera racionalidad, la auténtica y genuina moralidad, la amplitud de miras y la generosidad éticas y políticas, el destino histórico de occidente, el arte, y el verdadero sentido de la vida humana. Es decir, la muerte del hombre.

La crítica posmoderna más chata y más estéril a esa modernidad es que no hay ningún modo legítimo de ejercer la razón, ni, consiguientemente, ningún modo legítimo de universalidad, de ética, de política o de arte.

La crítica más equilibrada y razonable a ambas posiciones, es que los modos legítimos de ejercer la razón y, por tanto, los modos legítimos de las propuestas éticas, políticas y artísticas, son plurales.

El marxismo añadió al paradigma moderno la demonización del dinero, el comercio y, en general, el capital. Por lo cual la señal más cierta de que unos valores están completamente destruidos es su tematización desde el punto de vista económico y, más en concreto, mercantil. Decir de algo que es 'mero' objeto de comercio equivale a certificar inapelablemente que su valor anterior, cualquiera que fuese, ha quedado completamente destruido y que la cosa que lo portaba es ahora un anti-valor. Esa es la herencia marxista que la escuela de Frankfurt añade al paradigma de la modernidad, haciéndolo precipitar en eso que Gramsci había llamado un «sentido común marxista», y que llegó a fraguar más allá de lo que él mismo había entrevisto y deseado, en términos de lo que Kuhn llamó un «paradigma», es decir, un conjunto general de supuestos que quedan fuera del alcance de la reflexión consciente y que orientan el modo de plantear y resolver las cuestiones tanto teóricas como prácticas.

Esa catástrofe, ese desolado paisaje de la historia humana, es lo que Alberto Ciria describe apoyándose en Benjamin y en Adorno. Ante todo ello propone un replegamiento sobre sí mismo como modo de mantener la dignidad propia y la de la obra de arte, replegamiento que recuerda, en el plano teórico, la descripción hegeliana de la conciencia estoica, y en el plano práctico, el *contemptus saeculi*, el desprecio y la retirada del mundo de los iniciadores y continuadores del monacato. Y eso, a pesar de las palabras que Dostoievski pone en boca del stáret Zósima en *Los hermanos Karamazov* y que Alberto Ciria cita: «La gente mundana nos reprocha a los eremitas que nos retiremos de la sociedad y queramos buscar nuestra salvación en el aislamiento; ahora bien, quienes viven en el aislamiento son ellos».

Quienes viven en el aislamiento son ellos porque viven de y para las apariencias, alienados de sí mismos. En ellos todo es ficticio y simulado, el honor, la amistad y la virtud, como señaló Rousseau en el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, al que también alude Ciria. Ellos solicitan siempre de los demás lo que no son capaces de buscar y encontrar en y por sí mismos, y por eso no tienen más que «un exterior engañoso y frívolo: honor sin virtud, razón sin sabiduría y placer sin dicha» (J.J. Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Alianza, Madrid, 1985, p.286 ).

Me parece que una clave de interpretación de estos fenómenos se encuentra en el análisis de «ellos». ¿Quiénes son «ellos»? Evidentemente «ellos» son «la gente mundana», como dice Zósima, o simplemente, «la gente». Si analizamos cómo vive la gente, Rousseau dirá que en el afán de figurar, en la vanidad y en la ficción, y todo eso a resultas de la propiedad privada y del desarrollo y difusión de las artes y las letras.

En relación con el arte, que es el asunto del que aquí se trata, «ellos», es decir, «la gente», son los que lo han convertido en un artículo de consumo y han cambiado el genuino gozo estético por un proceso de deglución de las obras artísticas en los televisores y cadenas de música de los domicilios privados durante los fines de semana.

Esta descripción del desgraciado sino del arte en la posmodernidad, contrasta con lo que era el gozo y disfrute de la obra de arte en otras épocas del pasado. Pero cuando se indaga qué hacía antes la gente en los fines de semana, se encuentra uno sorprendentemente con el hecho de que antes no había «gente» ni había «fines de semana», se encuentra con que «la gente» y «los fines de semana», como el *lunch*, son un invento de la última fase de la revolución industrial en el XIX.

Entonces se cuestiona uno más ampliamente los supuestos o la posición intelectual desde la que se está analizando el arte contemporáneo, y considera hasta qué punto tiene motivos Foucault para decir, como hace en *La arqueología del saber*, que la historia no tiene objeto sino solamente métodos, y que según como se dividan y periodicen los procesos culturales, aparece un objeto u otro. Y entonces recuerda uno lo atinado de la advertencia que dirigió Merleau-Ponty a quienes criticaban a los iconoclastas de la posguerra y los tachaban de nihilistas: seguramente ellos van a tomar los puntos de referencias a otra parte, y no plantean los problemas que nosotros planteamos sino otros diferentes. Ejercer el pensamiento en el período que hace de bisagra entre dos paradigmas o dos épocas lleva implícito el riesgo de que los pensadores situados en cada lado pueden estimar que los otros no son racionales.

Antes no había «gente» y no había «fines de semana». La música se gozaba en las misas y ceremonias litúrgicas; la pintura y la escultura, en los templos, palacios y fiestas populares; la poesía y el teatro en los libros y en los corrales y patios de vecinos, como dice Alberto Ciria. Cuando el arte se emancipa de las actividades extra-artísticas y empieza a ser gozado por sí mismo es cuando se crean los museos, las academias y las óperas. Quiénes empiezan a gozarlo y a apreciarlo como correspondía a su esencia son ciertamente las élites. Pero esas élites constituyen la burguesía creciente de las ciudades, esos grupos de personas que tienen «honor sin virtud, razón sin sabiduría y placer sin dicha» y de los cuales Zósima dice que «quienes viven en el aislamiento son ellos». Es decir, las élites están formadas precisamente por «ellos».

La gente todavía no existía. En tiempos de Rousseau lo que existían eran campesinos y un número pequeño de asalariados y mendigos en las ciudades. Cuando se despliega la revolución industrial empieza a haber obreros, proletariado. Algo que en tiempos de Dostoiévski y Marx todavía podía ser concebido casi como un estamento, de manera que la historia podía entenderse como un despliegue o un juego de unos pocos estamentos: campesinos, nobles, militares, clérigos, burgueses capitalistas y proletariado. Pero la aparición de «la gente» dio al traste con todo eso.

La gente surge, en primer lugar, por un fenómeno de crecimiento físico. Surge porque cuando empieza el siglo XX la población mundial es de mil seiscientos millones, y cuando

termina pasa de los seis mil. Y en segundo lugar, la gente surge porque los estamentos se hacen añicos y de los doscientos oficios gremiales que conviven en la ciudad desde el siglo XIII hasta finales del XVIII, surgen las más de veinte mil clases de ocupación, o si se quiere modos de producción, registradas en las sociedades desarrolladas del siglo XX. Las *Páginas amarillas* de la *Guta telefónica* de la provincia de Sevilla del año 2000, recogen unas 4.000 actividades, que comprenden sólo una parte de las que se desarrollan en el sector privado, a saber, las registradas como actividades comerciales (Cfr. al respecto Nicholas Eberstadt, *The population implosion*, en «Foreign Police», 123, Mar-Apr 2001 p. 43).

Este crecimiento demográfico y esta diversificación ocupacional generan millares de grupos humanos heterogéneos, con intereses, actividades y culturas heterogéneas. Y es con este crecimiento cuando desaparecen las élites y se eclipsa la función social de la nobleza. Si los modos de producción determinan los modos de pensamiento y de valoración, como en efecto ocurre, cuando una sociedad está integrada por seis estamentos puede haber seis modos de pensamiento y valoración, o uno sólo. Basta uno sólo para enjuiciar y valorar por todos los demás, que pueden quedar jerarquizados en función del estamento privilegiado, el cual constituye justamente lo que puede llamarse la élite. Pero, ¿cómo se estructura y jerarquiza una sociedad en la que los modos de pensamiento y valoración son más de veinte mil?, ¿cuáles de esos modos corresponden a los grupos 'más elevados?', ¿cómo se ubican y localizan en esa sociedad las élites?, ¿cuántas clases de élites hay?

Hay nobles, aristócratas y élites en una sociedad estamental, y son los grupos de cabeza que marcan a los restantes estamentos la excelencia para todos en el plano moral, intelectual, religioso, político y artístico. Pero en una sociedad postindustrial y multicultural aquel orden queda completamente superado. No se trata de que la sociedad contemporánea compleja resulte desformalizada desde el punto de vista del orden del antiguo régimen porque las élites no cumplan su papel, porque la aristocracia haya hecho dejación de sus funciones, o porque, como escribió en cierta ocasión Alvaro d'Ors, haya «huelga de Archiduques». Se trata de que en las sociedades contemporáneas complejas no hay función social alguna para los archiduques, como no las hay para el proletariado. Como Jorge Semprún escribió en su *Autobiografía de Federico Sánchez*, el proletariado se disolvió en un número creciente de grupos sociales heterogéneos.

¿Y cómo afecta todo eso al arte? El arte está al alcance de todo el mundo porque, de entrada, todo el mundo tiene dinero. En la España de comienzos del siglo XXI más de la mitad de los españoles ahorran. La universalización del ahorro y de la inversión hace que todo el mundo pueda comprar arte, y a medida que el sentido común marxista de Gramsci se disuelve, se extingue también la demonización del dinero, con un efecto social parecido al que tuvo la rehabilitación del sexo, después de haber estado demonizado durante la modernidad.

Todo eso se puede interpretar como fin del arte, como pérdida del sentido de lo estético y como caos. Pero también el caos se dice de varias maneras. Hay un 'caos subjetivo, o lógico' que es la imposibilidad de orden mediante unos determinados parámetros de la razón, es decir, la imposibilidad de orden según los presupuestos del paradigma ilustrado, y un 'caos trascendente, u ontológico' que es la ausencia de cualquier formalización, de cualquier rasgo inteligible. Y se puede suponer que el caos del arte del que hablaba Hegel, del que habla Adorno y al que se refiere Ciria es es del primer tipo.

La fragmentación y dispersión de los criterios y modos del quehacer artístico se puede entender también como el momento a partir del cual el arte ha dejado de ser uno y ha pasado a quedar constituido por un número indefinible de lenguajes privados, como apunta Manuel Fontán (*El fin de la entropía*, «Revista de Occidente», 243,21).

En esa situación resulta imposible discernir entre arte absolutamente emancipado, arte sustantivo, y arte servil y decorativo, arte adjetivo o adverbial. Porque lo sustantivo y absoluto da igual que esté como pieza única en una sala de museo o que esté incrustado en los ceniceros de un hotel (si es suficientemente absoluto). Es decir, esa situación se puede interpretar como equivalente a la desaparición del arte.

Pero en esa situación cabe hablar también de casi todos los rasgos que se consideraban esenciales al arte en épocas pasadas.

Se puede decir que el arte, en la era de la reproducibilidad técnica, mantiene su 'aura' y en cierto modo la aumenta. No sólo la tienen las esculturas de Chillida y Botero colocadas en los sitios céntricos de Madrid, y los edificios de Calatrava y Moneo en sitios no menos céntricos de diferentes ciudades del mundo, que van a contemplarse y fotografiarse con unción, como la torre Eiffel o el Coliseo, a pesar de que todo el mundo puede tener una reproducción en su casa. También se hacen colas interminables para ver una exposición de Velazquez o de Rouault, a pesar de que los catálogos están disponibles para que todo el mundo se los lleve a su casa. Y no pierden su aura esas obras de arte por el hecho de que los organizadores de las exposiciones embolsen unos cuantos millones de euros. Lo mismo sigue ocurriendo con los conciertos, ballets, óperas, festivales de danza, etc., a pesar de que suelen estar disponibles en discos, en soporte digital, en videos o en DVD.

A pesar del consumo privado que 'la gente' puede hacer del arte en sus casa los fines de semana, y a pesar de que la oferta pública de arte es abrumadora y altamente competitiva, como saben los empresarios del ramo, el aura de la obra de arte provoca enormes colas ante los espectáculos artísticos y, frecuentemente, que sólo una minoría pueda acceder a ellos. Y aquí 'minoría' se dice por relación a la cantidad de gente que no encontró localidades siendo así que las deseaban. A pesar de los discos y fotografías a la venta, Elton John y Naomí Campbell tienen su aura, como la tienen los Volks Wagen de los años 50, los Seat 600 de los años 60, las fotografías de ambas décadas y el cine de todas ellas.

La fotografía y el cine, que son estrictamente las artes que nacen en la época de la reproducibilidad técnica de la obra artística, también tienen su aura. El tiempo se las da, aunque se puedan reproducir indefinidamente. Blade Runner es 'una película de culto', junto a tantas otras, lo que quiere decir que tiene su 'aura', aunque mucha gente la tenga en su filmoteca particular que puede disfrutar los fines de semana, o quizá precisamete por eso.

Hay aura en el cine, la hay en la escultura infinitamente reproducible, por supuesto en la pintura, en los conciertos y recitales, en la fotografía y en el cine, y esa aura la constituyen y la disfrutan grupos de personas que pueden considerarse a sí mismas élites, mientras consideran a los demás como masa, pero que también pueden considerarse a sí mismas como gente normal y a los demás como gente normal, o, sencillamente, como gente. En una sociedad así, todo el mundo es, a la vez, élite y masa, y lo quiere ser, como desde diferentes enfoques aparece una y otra vez en la obra sociológica de Peter L. Berger.

El arte no tiene ya la amplitud del logos que tenía antes, ni constituye un gran relato en el que 'toda la gente' se encuentra y se reconoce, como dice Adorno. Pero eso no quiere decir que la verdadera música sea solamente la de un determinado periodo de la vida de Schöenberg, excluyendo los otros, o excluyendo a Sibelius, Stravinski o Berg, como él sostiene. Aunque Adorno se considere a sí mismo la élite del gusto musical, y aunque, como Ciria, pueda tomar como modelo de su actitud al misántropo de Brueghel el viejo o al Stáret Zósima, también podrían adoptar esa actitud los aficionados a Sibelius y a Berg, los devotos de Blade Runner, de los Seat 600, o de la nueva cocina francesa. Pero, por el mismo motivo, también podrían considerarse asimilados sin amargura y sin resentimiento a todos los demás, mediante ese fraterno vínculo de homologación de lo heterogéneo que hace a los seres humanos convertirse en eso que ahora llamamos la gente.

\* \* \*

Jacinto Choza  
Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla  
c./ Camilo José Cela s/n  
41018 Sevilla  
jchoza@us.es