

# CONTRA LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE<sup>1</sup>

Alberto Ciria. Munich.

**Resumen:** Puesto que la obra de arte no establece una relación dialéctica ni dialógica con el espectador, le es más propia una naturaleza aristocrática que democrática.

**Abstract:** Since the artwork doesn't engage into a dialectic or dialogical relationship with the public, it is by nature more aristocratical than democratic.

«Esa baja distracción de los espíritus mediocres: la política.»

(Huysmans)

Una de las cuestiones más recurrentes de la filosofía del arte contemporáneo es el debate acerca de la democratización del arte, promovido por líneas de inspiración post-hegeliana y marxista, en primer término por Adorno y Benjamin, junto con temas colaterales como la estetización de la vida cotidiana o la predicabilidad universal del carácter creador, según esa idea que Beuys formuló de que todo hombre es un artista, con la que se corresponde la convicción de que todo, cualquier cosa, puede ser una obra de arte (con tal de que haya un rótulo que así lo indique y de que no se la pueda tocar). Piénsese en la «instalación» de Beuys consistente en dos escobas apoyadas en una pared, que cierto crítico pretendía identificar como arte en base a que «provocan preguntas».<sup>2</sup> Ciertamente que a estas teorías se les pueden enfrentar contra teorías sostenidas por fundamentos fácticos más o menos evidentes, como la de la universalización del mal gusto o la de la muerte del arte, esa traducción libre de una formulación con la que Hegel pretendía mantener una tesis opuesta, a saber, la de que el arte se ve reemplazado por un nuevo elemento que cumple su propia función mejor que aquél, y no la de que se disuelve porque su función se banaliza o las circunstancias objetivas vuelven imposible su cumplimiento. Seguramente que estos fenómenos en principio opuestos se coimplican desde aquello que Camón Aznar denominó «hiperestesia deformante» que «hoy es el numen del arte». Pero aquí no se trata de responder a la proclama de la democratización del arte con contra teorías ni con contraejemplos, sino de examinar sumariamente la coherencia interna

---

<sup>1</sup> Una versión previa de este artículo apareció publicada con el título de «Aristocracia y misantropía» en la revista Claves de razón práctica. He de agradecer a Jacinto Chozo la gentileza de pedirme que reelaborara el artículo para su publicación en *Thémata*. Apremiado por el tiempo, hube de concentrar las modificaciones y añadidos sobre todo en la última parte del artículo.

<sup>2</sup> Pero no del tipo: ¿quién se ha dejado eso ahí?

de dicha fórmula cuestionando el buen advenimiento recíproco, en apariencia aporético, de la democracia y del arte.

Partiremos de aquel principio según el cual la esfera artística sólo es accesible desde ella misma. Sólo el arte nos dice qué es el arte. El arte es autónomo, en el sentido de que es un dominio donde rigen sus leyes específicas, y sólo aceptándolas se franquea el camino hacia su interior. La obra de arte es un ámbito de inteligibilidad específica que no requiere ser entendido, pero que sólo puede serlo desde dentro.<sup>3</sup> Consideraremos la idea de democracia como una noción tomada de los ámbitos de la política y la sociología. Concluiremos que definir la esencia del arte en términos de democracia es la pretensión de ajustar un dominio específico a una idea intrapalada.

### 1. *Concienciados participativos que no se enteran*

Como término político, la democracia es el régimen que garantiza la posibilidad de participación activa y de beneficio pasivo de todos los individuos de una comunidad. Tal beneficio, sin embargo, sólo puede ser legítimo en la medida en que es conmesurado con la participación, que a su vez sólo puede ser activa en la medida en que es consciente. A un individuo le cabe desde luego la posibilidad de inhibirse de esta participación, bien por defecto de conciencia, o como suele decirse, de «concienciación», bien por renuncia consciente a ella. Tales elementos imparticipativos son relegados a los márgenes de la vida democrática como una excepción que, sin embargo, es tomada en consideración por la comunidad y que por tanto resulta asimismo beneficiaria de ella, bien que este beneficio, justo desde la conmesura que se pretende, y sobre todo en momentos de estrechez, tienda a considerarse inmerecido y por ende irritador. Desde luego que la vida democrática sólo seguirá funcionando de modo sano mientras tales márgenes puedan seguir considerándose, efectivamente, excepciones.

En este sentido, ¿qué significa que el arte es democrático? Desde el punto de vista del creador, que todo sujeto tiene derecho a ser artista, a producir arte activa y conscientemente, y desde el punto de vista del receptor, que todo el mundo tiene derecho a disfrutarlo y a responder activamente, ayudando a su vez a mantener las irrenunciables condiciones de posibilidad de la creación: consumiendo arte, gastando en las tiendas de museos. Es decir, el arte es democrático cuando la comunidad puede garantizar a cada individuo la posibilidad del acceso a él, sea como productor o como receptor. Reflexiones éstas más bien obvias y un tanto banales.

¿Pero realmente estas consideraciones tocan el asunto de la naturaleza democrática del arte, o más bien se ciñen meramente a la naturaleza democrática de los sujetos que tienen que ver con él? Aparte de la conducta democrática del sujeto que produce el arte y del que lo percibe, ¿qué sucede con la obra de arte misma? ¿También ésta es democrática *en sí misma*? Cuando las corrientes arriba citadas han apelado o exigido la democratización

---

<sup>3</sup> En la película de Tarkovski *Stalker*, la zona puede tomarse como un símbolo del arte, y la relación del Stalker con la zona se corresponde con la relación del artista con el arte. El arte sólo da paso dentro de sí a quien cede a su inteligibilidad propia. Por eso el arte no provoca preguntas, porque la pregunta se formula desde la inteligencia previa del espectador. Ceder a una inteligibilidad heterónoma no es preguntar: es admirar. También por eso el arte no es estético, porque lo estético es lo que pone a la percepción en armonía consigo misma según las leyes propias de ésta.

del arte, ¿se referían a una organización tal de las instituciones que garantizara ciertos derechos, con lo que estarían planteando una cuestión política y sociológica, un problema que se soluciona políticamente, o querían plantear un problema específicamente artístico cuya solución habría de ser específicamente artística? Volvemos a plantear la pregunta: el arte, la obra de arte, ¿se rige en sí mismo por principios democráticos? ¿Llama el arte a una participación general activa y consciente, o cuanto menos apela a su posibilidad? ¿Tiene que esforzarse en resultar accesible a los espectadores? ¿Considera en general la obra de arte a un posible público, o más bien es indiferente frente a la existencia de éste?

Acerca del carácter marginal de quien se excluye, voluntaria o involuntariamente, de la participación activa en los asuntos públicos, un pasaje de Dostoievski, de efecto un tanto irónico, resulta esclarecedor. Uno de los personajes principales de *Los hermanos Karamázov* es el stáret Zosima, un viejo monje asceta, maestro de Aliosha Karamázov, que lleva una vida de retiro y penitencia. Alguien por tanto que, en principio, no parece ser el modelo ejemplar de ciudadano democrático. Cuando en sus horas postremas lega a sus discípulos un compendio de sus enseñanzas en forma de una conversación que Aliosha se encargará de transcribir, al hablar del monje ruso y de su significación en el mundo viene a decir lo siguiente: «La gente mundana nos reprocha a los eremitas que nos retiremos de la sociedad y queramos buscar nuestra salvación en el aislamiento; ahora bien: en realidad, quienes viven en el aislamiento son ellos.»

A la luz de estas palabras ya no resulta tan evidente quién es el modelo de sujeto comunitario y quién es el modelo de tipo marginal. El propio Dostoievski dice en el prólogo a su novela que el marginal no es la excepción a la generalidad, sino su antecedente: no es el marginal quien se excluye del grupo, sino que es el grupo el que se va gestando a la zaga del marginal, como hojas que avanzan movidas adelante por una ráfaga de viento que ya pasó. Y sin embargo uno se resiste a admitir al viejo asceta como la figura predilecta de una concienciación democrática, así como la comunidad de individuos que, sin enterarse de ello, viven en el aislamiento, se resiste pese a todo a dejar de entenderse a sí misma como participativa. Aun admitiendo que los hombres mundanos vivan efectivamente en un aislamiento profundo inconsciente, ¿es esto relevante para una calificación de corte político? Porque tal aislamiento inconsciente, con todo lo profundo que pueda ser, o precisamente por serlo, sólo es advertido justamente desde una postura religiosa, pero es inadvertido para una perspectiva política o sociológica. Más aún, es *irrelevante* para una perspectiva política o sociológica. Al político y al sociólogo no les importa que «únicamente cuando el hombre comprenda que no sólo es peor que todos los demás en el mundo ahí afuera, sino que es culpable por todos y por todo, ante todas las personas, por todos los pecados del hombre, colectivos y personales, sólo entonces se alcanzará el fin de nuestro aislamiento y se logrará nuestra unión»<sup>4</sup>. Sólo les importa si uno va a votar y si participa aportando su opinión en las reuniones de contertulios.

## 2. Poniendo cara de que a uno lo están filmando

Es un prejuicio de la edad moderna que «ser es saber que se es», según la concisa formulación de Jacinto Choza, esto es, la supeditación del ser a la conciencia propia. Y es un prejuicio de la edad postmoderna que «saber algo es que lo sepan los demás», luego que

<sup>4</sup> Dostoievski, F.M., *Los hermanos Karamazov*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 288.

«ser es que los demás lo sepan», esto es, la supeditación del ser a la conciencia ajena. He aquí la explicación de ese fenómeno tan característicamente contemporáneo del exhibicionismo, en sus más diversos ámbitos y niveles<sup>5</sup>, así como de su correspondencia en el voyeurismo, también tan característicamente contemporáneo. Versión del voyeurismo ilimitado como tendencia contemporánea es la exigencia de información universal, el prejuicio de que todo es susceptible y aún necesario de ser informado –lo que cabría designar «accesibilidad universal», o por utilizar la expresión de Benjamin, «anulación de la lejanía»–, y versión del exhibicionismo ilimitado es eso que se da en llamar la dictadura de la opinión, la reivindicación de un saber que sólo es válido en la medida en que es compartido –y que por consiguiente no es válido en sí mismo–. La libertad de opinión es, al cabo, indiscernible de la libertad de prensa: la opinión exige ser vociferada, precisamente porque encerrada en sí misma no se satisface. Nada clama más por la adhesión ajena que la propia incertidumbre. «El cemento que lo une todo es el avergonzarse de tener opinión propia», escribió una vez Dostoievski.<sup>6</sup> Se podría decir que todos estos fenómenos son consecuencia de una difusión descontrolada de los medios de comunicación e información, pero más atinado sería decir que la propagación universal de estos medios es una mera consecuencia, inevitable por otra parte, de un espíritu que al haberse desarraigado busca asideros ajenos. El internet, esa prueba fáctica de que la universalización de la información (el conocimiento de lo verdadero) acaba siendo indiscernible de la universalización de lo virtual (es decir, de lo falso), tecnológicamente podrá ser todo lo innovativo que se quiera, pero filosóficamente, humanamente, representa una mera consecuencia más de aquel viejo proceso de pérdida progresiva de radicación conducente a una disolución de la identidad y, en consecuencia, a una indiferencia absoluta.<sup>7</sup> Sobre esta sustitución progresiva de lo real por lo ficticio, o dicho en términos actuales, sobre esta globalización de lo virtual, ya llamó la atención Fichte hace casi doscientos años, y no como un vaticinio o una profecía, sino como un «rasgo de la edad contemporánea». Pero lo inusitado de nuestra época es que esta virtualización se admite sin restricción como un índice de progreso, en vez de como la cifra de una involución, por no decir ya como una «caída en pecado». Incluso se ha visto un antecedente de esta suplantación de lo real por lo virtual, de esta imposición de lo ficticio, en el relato veterotestamentario del becerro de oro: la construcción de una imagen artificial a la que adorar en la ausencia de todo principio venerable original. Es preciso ganar una cierta perspectiva humana para relativizar el valor innovativo y evolutivo de ciertos fenómenos técnicos, pese a que en su naturaleza estrictamente tecnológica sí que resulten novedosos. Se suele considerar que los avances tecnológicos son en sí mismos moralmente asépticos y que el enjuiciamiento moral ha de hacerse en orden a su aplicación práctica posterior, y esto seguramente es atinado, pero tampoco ha de olvidarse la valoración moral del principio espiritual, forzosamente previo, del cual el avance técnico correspondiente viene a ser un mero síntoma. Ni cabe anatémizar algo que es mero síntoma y no enfermedad, ni desaprovechar la oportunidad de buenos usos tecnológicos, pero una reacción que por ceñirse a una

---

<sup>5</sup> También en el ámbito televisivo. Pero, para alarmarse, es suficiente con fijarse en las muchas personas que van por la calle poniendo cara de que les están filmando.

<sup>6</sup> *Los demonios*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, vol. 2, p. 465.

<sup>7</sup> De ahí también sus paradojas: por ejemplo, es por excelencia el medio más global para darse a conocer, y al mismo tiempo es el medio más global para obrar inadvertidamente.

mera dimensión es desafortunadamente eufórica ha de poder ser respondida sin por ello tener que caer en el escepticismo.

Lo mismo que sucede con posibilidades brindadas por avances tecnológicos, que en sí mismas son moralmente asépticas y exigen que el juicio de valor se dicte sobre sus aplicaciones o sobre sus presupuestos, sucede con ciertas posibilidades ínsitas en la naturaleza humana, y una de ellas es, con toda certeza, la de dar una imagen de sí mismo y en tal medida ser dependiente del reconocimiento ajeno. Dar una imagen, ser menesteroso de los demás, son simplemente necesidades del espíritu humano. *Representar* es sin más una posibilidad y en ciertos casos una necesidad insoslayable del hombre con arreglo a su esencia, y de hecho todas las culturas tienen sus modos de escenificar y de representar. Esto no decide moralmente nada. La cuestión moral es, por un lado, a servicio de qué intereses pone el hombre la representación que da de sí mismo, pero sobre todo, y antes que eso, de qué es síntoma la representación, si la imagen es una manifestación esplendorosa y veraz de un contenido entrañado o si es un sustituto engañoso ante la falta de todo contenido. Igual que el pueblo israelita, sintiéndose abandonado de su Dios original, construyó una imagen divina para adorarla, el sujeto postmoderno, no sabiendo dónde buscar su identidad, construyó una imagen de sí para reconocerse en ella. Pero construir una imagen de sí para sí mismo es indiscernible de construir una imagen de sí para los demás.

Esta necesidad de refrendamiento ajeno, esta exigencia de consenso universal en orden a legitimar una posición que abandonada a sí misma no se satisface, no siempre ha resultado ajena a la consideración sobre la obra de arte. Uno de los aspectos más conocidos del juicio estético como Kant lo concibió es su carácter de subjetivo en síntesis con una exigencia de adhesión universal. Pero esta exigencia es implícita, y de hecho nunca, y si lo hace resulta distorsionante, se explicita como una vindicación vinculante: es más bien el sobreentendido tácito de una unanimidad universal fáctica. Precisamente esta sustitución de la exigencia de un consenso global como criterio legitimador por el sobreentendido tácito de una unanimidad universal ya dada nos conduce rectamente al corazón de nuestro asunto. ¿Qué significa que la obra de arte dé por supuesto un consenso global consigo misma? Significa una garantía dada de antemano e ínsita en la propia obra, y por consiguiente todo lo contrario a una menesterosidad de reconocimiento ajeno en el sentido de que éste pueda faltar. ¿Pero qué consenso es ése que una obra puede garantizarse previamente a sí misma? ¿Cuál es la naturaleza de esa participación ya dada del conjunto de los individuos en una obra artística? ¿Cómo conciliar que a la obra le incumbe por esencia una concordancia con ella de todos los hombres con la afirmación, en principio contrapuesta, de que ella sólo es accesible desde sí y no ha de requerir ninguna legitimación ajena, ni aun en el modo de un reconocimiento?

He aquí el problema capital que sale al paso al intento de comprensión de la esencia de la obra: conciliar su interna exigencia de universalidad con la voluntad de que para ella no haya menester ser considerada. Esta paradoja la vamos a resolver dando un rodeo. Mostraremos primero que cuando se postula que la obra en cuanto manifestación reclama ser percibida se llega a aporías insalvables, y en segundo lugar, desde esta obturación apelaremos a la evolución de la figura del aristócrata para alumbrar con ella la posibilidad de una exigencia que se satisface a sí misma en su mera calidad de exigencia con independencia de su cumplimiento, una exigencia cuyo cumplimiento fáctico es su propia postulación en tanto que exigencia.

### 3. Cuando todo recinto prohibido ha sido pisado

En la reflexión de Benjamin, legada en la *Passagen-Werk*, la democratización del arte se plantea a partir de las posibilidades tecnológicas de su reproducción. A la base de sus reflexiones está la innovación técnica que representaron la fotografía y el cine.

Benjamin advierte que de siempre ha existido una propensión a copiar la obra de arte, una propensión que cabe considerar extraartística simplemente porque, al margen de la naturaleza de los intereses que mueven a hacer la copia, el proceso de reproducción sólo puede ser posterior, y en consecuencia extrínseco a la obra original. Mientras la copia sólo puede ser extrínseca, es incuestionable que la obra es por excelencia singular. De hecho Benjamin toma como paradigma de obra de arte del pasado la obra plástica. Sí que pueden plantearse discusiones sobre la discernibilidad entre el original y la reproducción, pero estas discusiones no se libran en el nivel de la esencia de la obra artística, sino en relación con obras concretas y seguramente movidas por intereses extraartísticos, por ejemplo económicos o relacionados con el prestigio.

La ruptura que en el terreno artístico provocan innovaciones tecnológicas tales como la televisión, la fotografía o el cine, consiste en que la reproducibilidad se instala en el plano esencial de la obra: el arte es intrínsecamente reproducible. La reproducción ya no afecta únicamente a la recepción de la obra, sino que pasa a confundirse con la producción misma: producir una obra es *eo ipso* reproducirla. Y desde que la copia es indiscernible del original, no sólo en el sentido de que es indiscernible para un profano o incluso para un experto, sino en el sentido de que es indiscernible en sí misma, la originalidad, la autenticidad, dejan de ser valores artísticos. La obra ya no es única, ya no está fijada exclusivamente a un lugar único y a un tiempo único, a «un aquí y un ahora», sino que es potencialmente omnipresente, y eso significa: es universalmente accesible.

Para designar la comparecencia de una inaccesibilidad Benjamin utiliza un término tomado del ámbito religioso y que luego ha venido a popularizarse: el «aura», «la aparición por una vez de una lejanía». «Aura» es una expresión tomada del ámbito religioso que aludía a un objeto sagrado de culto en tanto que presencia de algo inaccesible, y su transferencia al ámbito artístico es legítima porque, según Benjamin, la obra de arte tenía su fundamentación en una praxis religiosa. Cuando en base a la omnipresencia y correspondiente accesibilidad irrestricta el aura desaparece, una vez que toda lejanía se ha eliminado y todo recinto vedado ha sido pisado, el arte ya no puede fundarse en un ritual religioso y busca su fundamentación en una praxis política. El valor de culto se sustituye por el valor expositivo, lo que antes era una instancia intratable ahora no sólo ha entrado en relación dialéctica con la sociedad, sino que exige ser tenido en cuenta, ser considerado o contemplado. El paradigma de un arte tal es el cine, la película, que consiste exclusivamente por un lado en su exposición y por otro lado en sus copias. Puede haber una cinta original, pero en el tránsito de ella a sus ilimitadas copias no existe pérdida alguna en términos de autenticidad artística, y si se quiere ver en esa cinta un valor privilegiado, este valor es puramente extraartístico, como el valor que uno puede empeñarse en ver en un objeto personal de alguien famoso: un valor que no constituye el objeto en ningún sentido sino que le es extrínseco, un «fetiche», como dirá Adorno.

Con la pérdida de la singularidad del objeto se corresponde en el sujeto la sustitución de la concentración o contemplación por la «dispersión» o distracción como paradigma de la percepción, lo que a su vez conduce a la masificación del espectador: el público.

En esta sustitución de la contemplación por la distracción como paradigma de la apercepción estética Benjamin quiso ver no obstante una doble virtualidad de corte político. Por un lado vio en la dispersión una posibilidad de educación. Esto ha sido igualmente reconocido por las más actuales corrientes pedagógicas, ésas que reducen la educación a la pedagogía y la pedagogía a la psicología: adaptar la transmisión de contenidos a las capacidades perceptivas iniciales, una propuesta que en sus publicaciones (que nadie lee) será todo lo cautivadora que se quiera, pero que hubiera resultado un tanto incomprendible a esas épocas pretéritas que entendían la educación en un sentido etimológico, y por lo tanto inverso: e-ducar es ayudar a sacar de sí, ayudar a crecer, lo cual sólo es posible a base de esfuerzos, y no reducir la materia educativa a las condiciones iniciales de asimilación. Por otro lado esperaba que el acceso a la obra de arte a través de una percepción dispersada conduciría de suyo a la democratización del arte, en el sentido de la democratización de la percepción del arte.

No cabe negar la lucidez de Benjamin en el enjuiciamiento de los acontecimientos contemporáneos, también en sus derivados estéticos. Baste citar su fórmula de la «politicización de la estética» como principio comunista o de la actitud inversa de la «estetización de la política» como conducta del nazismo. Pero precisamente esta contextualización del arte en el momento histórico conduce a una reducción de la obra a las condiciones de su percepción, y en concreto a las condiciones sociales de percepción, esto es, una reducción de la filosofía del arte a una especie de sociología de la estética, o si se prefiere de «politología de la estética».<sup>8</sup> Su hallazgo estético más popular seguramente sea la noción de aura como rasgo esencial de la obra artística tradicional. Pero cabe recelar de si el aura es en efecto una propiedad interna de la obra o no más bien del acceso a ella. El aura es el signo de la comparecencia de una lejanía en tanto que lejanía, pero la obra nos es tan lejana que ni siquiera se cuida de si nos es lejana. Lejanía y cercanía son nociones de relación, y precisamente lo que se quiere designar con el aura es que, el objeto que la porta, pese a estar dado ahí delante, no entra en relación con nosotros. La propia noción de inaccesibilidad es, en sentido estricto, paradójica, pues señala no una característica del dominio inaccesible, sino del sujeto que no puede acceder. En términos escolásticos, lo inaccesible lo es *quoad nos*, mas no *quoad se*. Lo inaccesible es tan poco accesible que ni siquiera *en sí mismo* es inaccesible. No, la obra de arte no se cuida de si es contemplada. En rigor, ni el público ni sus reacciones es tema para una filosofía del arte<sup>9</sup>, al menos mientras no

<sup>8</sup> Aquí dejamos sin tratar la cuestión de si la reproducibilidad esencial de la obra de arte es, realmente, un fenómeno exclusivamente contemporáneo. Que producir una obra y reproducirla son lo mismo, en ese sentido en el que es cierto que no hay pérdida artística del original de una fotografía o una película a sus copias, rige también para todas las artes representativas y escénicas: la música, el teatro y la danza. Tampoco hay un original de *El Quijote* del cual las sucesivas reimpresiones vengan a ser algo así como copias o reproducciones: en sus indefinidos ejemplares, la novela es siempre la misma, y su propagación no afecta en modo alguno a su autenticidad. ¿No se tratará de una confusión entre las categorías de lo original y lo originario? Pues lo que se corresponde con la reproducibilidad no es la originalidad, sino la originariedad.

<sup>9</sup> Los cuadros se cuelgan porque la obra de arte, como luego veremos, es una manifestación. Ahora bien, un cuadro colgado que nadie ve, ¿es un cuadro frustrado? El logro o la frustración de un cuadro, ¿depende de que lo miren? ¿Y si lo miran pero no lo comprenden?

se haya aclarado en qué medida al arte le pertenece ser percibido, o dicho en los términos más generales, en qué medida a una exposición le es esencial ser contemplada.<sup>10</sup>

#### 4. Un fondo musical de hits y highlights

Que las consecuencias del diagnóstico de Benjamin son más relevantes para una sociología de la estética que para una filosofía de la obra de arte lo advirtió de inmediato Adorno. Ya el título de la obra donde se ocupó de la misma cuestión para extraer el mismo diagnóstico, pero con una valoración diametralmente inversa, revela que Adorno sitúa el problema en el campo de la recepción y la percepción: *Sobre el fetichismo en la música y la regresión en la audición*. En efecto, adelantos técnicos permiten por vez primera en nuestro tiempo no sólo una *accesibilidad universal a la obra de arte*, en el sentido de que a cada persona le es posible llegar a ella, sino además una *accesibilidad exhaustiva de la obra de arte*, en el sentido de que no hay ningún resquicio de la obra que se sustraiga a su apropiación perceptiva por parte del espectador. Consecuencia de esta accesibilidad universal es el fenómeno del público de masas. En el tránsito del medioevo a la edad moderna que comienza en el renacimiento se había producido la sustitución de la obra por el espectáculo como objeto artístico, del templo por el escenario como ámbito de la presentación del arte, y de la comunidad de creyentes por el público como sujeto de la percepción.<sup>11</sup> Es la sustitución de la presentación por la representación. En el siglo veinte, marcando el final de la edad moderna, este desarrollo encuentra su culminación en un segundo nivel de la sustitución: la asistencia al espectáculo por la posesión del espectáculo cosificado, el escenario por el propio hogar, y el público por la masa anónima compuesta de una multiplicidad amorfa de individuos aislados. Es la sustitución de la representación por la adquisición. La música, que antes de la edad moderna era un instrumento al servicio de la palabra revelada y que en la modernidad pasó a ser objeto de goce estético, en el mundo contemporáneo ha venido a ser objeto de posesión que ya no produce goce alguno: como mucho, el goce lo produce no el objeto poseído, sino el acto de la adquisición, y es además un goce puntual que se extingue tan pronto como el objeto ha sido adquirido. El creyente, que en épocas pretéritas cantaba a la divinidad para mejor adorarla o que se dejaba embargar en el canto para recibir más abiertamente la palabra

<sup>10</sup> Acerca de la incidencia de la irrupción de innovaciones tecnológicas en el desarrollo y en la aparición de nuevas formas artísticas, en su recopilación de escritos *El tiempo sellado* Tarkovski ofrece una interesante interpretación divergente. Según él, no se trata de que los nuevos modos artísticos, en concreto el cine, sean deudores de modo inmediato de las novedades técnicas, en el sentido de que la innovación técnica posibilita un nuevo arte: la invención de la cámara oscura hace posible el cine, luego el arte cinematográfico debe su existencia a un invento técnico. Más bien se trata de que los desarrollos tecnológicos promueven transformaciones en la vida de las personas que a su vez desatan nuevas necesidades y problemas de los que el arte debe hacerse cargo, y una eventual incapacidad para ello de las formas artísticas tradicionales plantea la exigencia de nuevas artes. No es que las tecnologías de reproducción hayan creado el cine, sino que el cine es el arte que ha de responder a las miserias de una civilización caída en la aburrida indiscernibilidad de las repeticiones infinitas de lo mismo. El cine no es un resultado de la reproducibilidad técnica, sino la respuesta del arte a ella.

<sup>11</sup> Arturo Leyte, «La voz metafísica de la cantata», en Juan Cruz (edit.) *La realidad musical*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 91-106.

revelada, y que de su experiencia musical, indiscernible de una experiencia oratoria<sup>12</sup>, salía constitutivamente renovado, en la época moderna pasa a ser el público que espera sentado en su butaca a que se le suministre un deleite estético como el huésped del parador aguarda a que se le sirva la comida, y que por tanto, y según los propios modernos lo describieron, se sirve de la obra como mero medio para lograr una armonía consigo mismo. El goce, por lo menos, duraba tanto tiempo como duraba la obra, seguramente no más, pero existía cuanto menos esa mínima distensión del deleite. El receptor contemporáneo es el individuo a un tiempo atomizado y masificado, que ni es duraderamente renovado ni experimenta el gozo distendido de un acto estético, sino que ya sólo siente el disfrute puntual de adquirir una mercancía, de la cual, pues ya es posesión suya, puede ahora desentenderse para ansiar desafortadamente un nuevo producto.<sup>13</sup> La mercancía a su vez es indiscriminadamente accesible en cada uno de sus puntos. Tras perderse como recinto vedado, la obra de arte deja de ser ese proceso orgánico que se desenvuelve por sí mismo, para constituirse, en correspondencia con los receptores, en un cúmulo de fragmentos puntuales disociados e indiscerniblemente abordables merced a ciertas posibilidades tecnológicas. Paul Konrad Liessmann ha propuesto la aparición del compact disc, con la posibilidad de acceder directamente a cualquier pasaje, y la audición selectiva de obras según los criterios de *hits* y de *highlights* como la confirmación del diagnóstico adorniano. Consecuencia de esto es una constatación de aquella vieja profecía que Rousseau formuló en su *Tratado sobre el origen y el fundamento de la desigualdad entre los hombres* según la cual el hombre, habiendo delegado en las máquinas sus funciones laborales, al cabo se volvería incapaz de desempeñarlas por sí mismo: puesto que la obra musical la *poseemos* a nuestra disposición en un objeto manejable al cual podemos recurrir en todo momento, y como además tenemos la capacidad de acceder indistintamente a cualquier pasaje, ya no es necesario hacer el esfuerzo de captar la obra en su unidad orgánica, y tan pronto nos hemos acostumbrado a ello, ya jamás volvemos a ser capaces de hacer semejante esfuerzo, y al final hasta nos sorprende enterarnos de que en épocas pretéritas los hombres esforzaban su concentración para escuchar una obra de la cual no disponían, y que de ese esfuerzo resultaba la captación unitaria de un material que se había ido desplegando según una secuencia irreversible e ininterrumpible a lo largo de un tiempo. Acabamos perdiendo la capacidad de concentrarnos en la música que suena, y esto que ya no se gana nuestra atención se convierte por definición en un fondo musical, sin que seamos ya capaces de percibir la diferencia. Radicalizando la profecía de Rousseau y parafraseando una conocida fórmula heideggeriana, no sólo hemos perdido capacidades, sino que ni siquiera tenemos conciencia de que las hemos perdido.

El análisis de las reflexiones de Benjamín y Adorno acerca de las consecuencias de la difusión del arte para la conducta perceptiva del espectador evidencia que la pretensión

<sup>12</sup> El canto gregoriano no consiste en utilizar la música como medio para elevar el texto, según pretende la escuela de Celibidache —en base a que los intervalos son los mínimos— desde su absolutización del sonido musical, sino que consiste en decir la musicalidad de la propia palabra revelada.

<sup>13</sup> Günter Pöhlner ha señalado que la degradación de lo bello, accesible sólo en una experiencia primordial, a lo estético, lo que se corresponde con el gusto, ha propiciado la actitud receptiva del espectador, y en último término el consumismo. Cfr. «Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks», en Salzburger Jahrbuch für Philosophie, vol. 36, 1991, pp. 99-113, aquí p. 109.

de democratizar el arte sólo se plantea desde una confusión de la obra con su captación, de la filosofía del arte con la estética, y por eso aquéllas adolecen de extrapolaciones metodológicas y enfocamientos extrínsecos que conducen a aporías, o en todo caso a la elaboración de aspectos secundarios.

### 5. Para aplauso o para condenación, el virtuoso en la picota

Afirmamos que a la obra de arte no le corresponde una naturaleza democrática, sino aristocrática. Aristocracia es un término compuesto a partir de *aristós*, «el mejor», y *krátos*, «fuerza». Aristocracia es, pues, «la fuerza del mejor», y en sentido político «el poder de los mejores». En este segundo sentido designa la forma de gobierno en Grecia antes del siglo V, previa al advenimiento de la democracia.<sup>14</sup>

La vida en la Grecia de aquel momento se caracterizaba porque lo individual estaba intrínsecamente correlatado con lo colectivo y lo público. No se trata de una absorción del sujeto por el objeto, como pretende Hegel, ni tampoco de un ámbito democrático en el sentido de que el individuo colabora para la comunidad y en la misma medida se ve beneficiado de ella: no se trata de «participar», porque eso presupone un individuo previamente aislado que merced a un acto de voluntad se decide a aplicar sus fuerzas en pro de una causa común. Este sentido de la participación es típicamente postmedieval. Piénsese que antes de la edad moderna la participación designaba más bien una relación de constitución o de pertenencia en el orden del ser respecto de un principio superior —por ejemplo cuando se decía que el hombre participa de Dios o que la cosa participa de una idea—, y no tenía que ver primariamente con acciones ni con conductas. Participar en el sentido actual sólo es posible una vez que se ha detectado la quiebra entre el sujeto y la sociedad y se trata de remediarla de algún modo. La «participación política» es un remedio a un mal detectado, y no una relación constitutiva ni una conducta primera. No, en la Grecia antigua no se trataba de participar, y de hecho antes de la época democrática no todos los ciudadanos «participaban» de la vida política, sino de que lo individual encontraba siempre un correlato social, de que el hombre era de suyo ciudadano y el ciudadano era de suyo hombre. Más bien que política o sociológica, la aristocracia es una categoría ética, referida indistintamente al hombre y al ciudadano. *Aristós*, «el mejor», deriva de *areté*, «virtud». El aristócrata es el mejor, pero el mejor es el más virtuoso.

La ética griega se construye en base a la mutua correspondencia entre la virtud —*areté*, *virtus*— y la ley —*nomos*, *lex*—, el ámbito individual y el ámbito público de la ética. Desde luego que esto sólo es posible mientras las ciudades son relativamente pequeñas, antes del crecimiento de las polis en el siglo V.

*Areté* significa inteligencia y habilidad en el conducirse: ser una persona oportuna, discreta, que dice en cada momento lo que tiene que decir y no más, correcta, bien educada. Para ello es preciso guardar el control sobre las propias exteriorizaciones. El aristócrata guarda los modales, domina sus impulsos y vela en todo momento por sus expresiones y sus gestos. Mantiene a raya sus impulsos y evita manifestaciones desaforadas. Se contiene

<sup>14</sup> En este punto sigo las explicaciones de L. Polo en «La vida buena y la buena vida: una confusión posible», en *La persona humana y su crecimiento*, Pamplona, Eunsa, 1996, pp. 161-196.

y jamás pierde los estribos, sino que siempre está a la altura de la situación. No se ve anegado en las circunstancias ni sucumbe a ellas, sino que mantiene el porte aun cuando éstas le desbordan a uno.

Mientras las ciudades no son muy grandes, el ámbito privado y el ámbito público no son estrictamente diferenciables y lo íntimo tiene un correlato. El correlato de la virtud es el reconocimiento, que implica fama, prestigio y bienestar. Bien entendido que la fama y el prestigio no son buscados, el aristócrata no se hace virtuoso para alcanzar la gloria, sino que ésta es como una añadidura a su conducta. Este reconocimiento a su vez se vuelca hacia lo público: el aristócrata es el bienhechor. Pero precisamente por eso la virtud está puesta a prueba y la gloria no es un título concedido a crédito. El aristócrata jamás puede dejar de velar por su propia aristocracia, no puede dormirse en los laureles. Ha de ser un continuo velante.

En el siglo V se produce el crecimiento de las ciudades. El ciudadano ya no se reconoce de modo inmediato en la vida pública. La relación entre el poder y la comunidad se descompensa, y esta última, que ya no reencuentra su identidad en lo público, se convierte en una pluralidad sin definición y amorfa, en masa. El correlato público de lo individual ya no es armónico ni inmediato, y aparece la posibilidad de la falacia, de aparentar lo que no se es, de representar, y a su vez de poner esta posibilidad de fingir al servicio de intereses prácticos. El reconocimiento, la fama, el prestigio y el bienestar ya no son la correspondencia de la virtud, sino fines que se pueden alcanzar con medios pérfidos. Y a la inversa, la virtud ya no es de suyo aplaudida. El destino de Sócrates es el testimonio fáctico ostensible de esta ruptura de la armonía entre la virtud y el aplauso público: puede suceder que el hombre virtuoso sea condenado por su propia virtud, y también que el vicioso sea encumbrado y envidiado por su propio vicio. La virtud ya no se puede seguir midiendo según su armonía con la vida pública, sino que se pliega sobre sí y pasa a ser armonía consigo misma. El alma virtuosa es el alma templada y armonizada, pero templada y armonizada consigo misma. El hombre virtuoso es quien se ajusta a su propia definición ética aun cuando ésta no encuentre reconocimiento ni correspondencia social. El virtuoso es el armonizado consigo mismo. ¿Y qué sucede si la polis no está armonizada con uno? Pues que, desde el punto de vista ético, ése es su problema. Sócrates se bebe la cicuta por mor de una obediencia sagrada a la ley, pero que la ley sea injusta es el oprobio para ella y para la ciudad. Quien resulta más afectado por el perjuicio de una mala acción, dice Sócrates, no es quien la padece, sino quien la comete. Desde el punto de vista de Sócrates, quitarse la vida no es un problema de él, sino que es un problema del mundo.

### 6. *«Hay que ser sublime sin interrupción», aun cuando a uno no lo esté viendo nadie*

Y así se llega al aristócrata moderno. Nuestro aristócrata es quien se atiene a sí mismo a despecho de todo. No es un empecinarse en una posición a costa del mundo, porque eso significa una voluntad a contracorriente de unas circunstancias que porflan con insistencia frente a uno. Para el aristócrata se trata, simplemente, de que no hay circunstancias. La conducta aristocrática no es a costa de la situación ni a pesar de ella, sino a despecho de ella. Si las circunstancias no se ajustan a uno, es el problema de las circunstancias, pero ellas no perturban la propia posición. El aristócrata prescinde, desdeña, se despreocupa de todo

reconocimiento y de todo aplauso. Está por encima de toda situación, y por tanto ninguna situación le afecta. Por eso no se trata de una decisión: las circunstancias no son una prueba para el aristócrata. El sólo se preocupa de armonizarse y templarse consigo mismo.<sup>15</sup>

Este vivir despreocupado de todo aplauso y reconocimiento conduce a la soledad. Pero aun en la soledad y el abandono el aristócrata vive de acuerdo consigo mismo. Se ha dicho que en la Grecia aristocrática el reconocimiento no se concedía a crédito, sino que el hombre virtuoso había de estar siempre expectante de no defraudar a su propia virtud, porque este fallo hubiera tenido una correspondencia pública instantánea. En el aristócrata moderno, esto se corresponde con la necesidad de velar siempre por sí mismo, pero sólo para sí mismo, para no autodefraudarse. «Hay que ser sublime sin interrupción», dice el verso de Baudelaire. El aristócrata siempre guarda las formas aun cuando sabe a ciencia cierta que no lo está viendo nadie. Solo en su mansión, se viste para comer y jamás lo hace en la cocina, aunque ello le suponga esfuerzos añadidos, y nunca descuida las normas de urbanidad y exquisitez aunque sabe que de un desliz no habría testigos. Sólo busca su propia templanza, pero por ella ha de porfiar sin interrupción.<sup>16</sup> Siempre ha de estar velante, de ahí que sean característicos de él los problemas para conciliar el sueño: el aristócrata duerme durante el día y vive en la noche, que es la patria de los velantes. No actúa contra el mundo, no es un revolucionario: no busca templar el mundo con arreglo a él, sino templarse a sí con arreglo a sí mismo. Ocuparse del mundo sería para él una capitulación. Como refleja Huysmans en *À Rebours*, si para lograr la armonía consigo mismo es pese a todo preciso el concurso del mundo y si éste no se pliega a uno, entonces el aristócrata, antes que sucumbir a las circunstancias, se construye una imagen del mundo, siéndole irrelevante si esta imagen es veraz o falsa.

Pues bien, cuando afirmamos que la obra de arte es aristocrática, queremos decir que, para ella, cumplir su propia esencia no pasa por depender de una ratificación externa. El arte es una presentación, una exposición, que no requiere de ninguna contemplación: se atiene a su propia condición de presencia despreocupado del concurso y la aceptación mundanos.

### 7. *Un beso sordo, un abrazo ciego*

Esto es lo que cabe decir sobre el requerimiento de confirmación ajena a propósito de la obra de arte: ella simplemente la desdena. Pero queda todavía por explicar aquella segunda dimensión de la obra según la cual, pese a todo, ínsita en ella hay una exigencia de consenso universal. Esto se corresponde con la función del aristócrata griego como bienhechor. Pues en el arte se opera una redención, una salvación, siquiera inconstatable, de la materia, y que desdeñe el reconocimiento mundano no significa, ni con mucho, que desdeñe al mundo. Es lo que decía el viejo monje: los sujetos mundanos viven en un aislamiento profundo, sólo que, como no se enteran, se piensan que viven en la

<sup>15</sup> Desde luego que esto sólo es planteable mientras no se tiene que trabajar para ganarse la vida. Por eso el aristócrata necesita de su fortuna. La otra posibilidad, arreglárselas con la pobreza sin claudicar espiritualmente, es la bohemia.

<sup>16</sup> Nietzsche habla también de «la legislación aristocrática: *jast ha de ser siempre!*» Cfr. *Der Wille zur Macht*, en *Gesammelte Werke* (Musarionaus-Ausgabe). Múnich 1920 ss., vol. XIX, p. 359, Nr. 1049.

comunidad más mutua, mientras que quien se retiró a la soledad y el abandono resulta ser el más solícito para con la humanidad.

«Sed abrazados, millones; este beso al mundo entero»: estos versos de la última sinfonía de Beethoven ni expresan un deseo o una esperanza ni formulan un imperativo, sino que, cuando el coro canta este pasaje, esas mismas palabras son el abrazo y el beso cuyo alcance es universal. No se canta sobre un beso, sino que el canto es el beso: la propia sinfonía es el beso. La obra de arte es un beso universal que se está dando.

Ahora bien, puede suceder, y éste es el punto capital, que el mundo no se aperciba de que está siendo abrazado y besado. El mundo puede desoír el acogimiento que le brinda la sinfonía, la música puede caer en oídos sordos. Y seguramente que Beethoven con su música, con todo su carácter de lucha contra la adversidad y de afirmación del hombre a contracorriente de fuerzas hostiles, hubo de hacer esta amarga experiencia. Pero pertenece a la esencia del arte el no sucumbir a este desoimiento. En términos de Kant, el arte encierra la exigencia de un consenso universal en el sentido de que está ya de antemano armonizado con el universo, pero de modo que no requiere a su vez del beneplácito o el asentimiento, y ni siquiera del percibimiento, de aquel cosmos que de hecho ya está templando. Con palabras de Beethoven, el arte es un abrazo de alcance cósmico que se está dando de hecho y cuya propia magnanimidad le mueve a no necesitar de una correspondencia ni de una ratificación, y ni siquiera de un percibimiento, por parte de aquello que está siendo recogido y albergado dentro del abrazo. En este sentido se puede decir que el arte es ciego o que la música es sorda: no porque desoiga al universo, sino porque se consume sin aguardar la respuesta de éste. Por eso Beethoven siguió componiendo tras volverse sordo, y en este sentido su última sinfonía es un paradigma de la obra de arte. Así como el arte no formula preguntas<sup>17</sup>, tampoco espera ninguna respuesta: el aristócrata es un bienhechor a fondo perdido.

A fondo perdido, pues, en efecto, cuando una sociedad está establecida sobre el principio del reconocimiento y la ratificación recíprocos, el que más contradice a esta sociedad no es quien vulnera el reconocimiento o la ratificación, sino quien vulnera la reciprocidad. Se dijo que el principio fundamental de la modernidad es que «ser es ser sabido por uno mismo» y que el principio fundamental de la postmodernidad es que «ser es ser sabido por los demás». Pues bien, la máxima del reconocimiento mutuo es más vulnerable por el lado de la reciprocidad que por el lado del reconocimiento, y de hecho el gran tema del pensamiento postmoderno es «el otro». Lo que más descalifica al otro no es atentar directamente contra él, pues negar, como advertía Fichte, es pese a todo un modo de guardar relación y de tener en consideración lo negado. No: lo que más descalifica al otro es prescindir de él, y nada hay más desquiciante para un mundo construido sobre la base del mutuo sostén que ignorarlo. Es una vieja verdad que quien más irrita a un colectivo mundano no es quien atenta contra él, sino quien prescinde de él. Los destinos de Sócrates y de Jesús son testimonios fácticos de que, cuando al pueblo se le pide su opinión, el aristócrata de espíritu resulta más indeseable que el criminal de facto.

En base a categorías democráticas, reflexionar sobre el arte conduce a aporías y a elaborar aspectos secundarios, y hacer arte conduce a degradarlo en estética. Al hilo del

<sup>17</sup> cfr. nota 2.

ejemplo griego, se podría decir que la democracia es a la aristocracia lo que el objeto estético es a la obra de arte y lo que la estética es a la filosofía del arte: una venganza contra la fuerza del mejor. Pues el objeto estético sí que es menesteroso tanto del agrado del espectador como de su combinación armónica con los objetos que lo rodean y también con el espacio donde está instalado. De hecho, es característica del arte contemporáneo la sustitución de la obra de arte por la instalación.<sup>18</sup> A diferencia de la soledad propia de la obra artística, a diferencia de la sordera del abrazo universal, el objeto estético dialoga con el ámbito y con las figuras que lo rodean, y un producto estético que no se entiende en tal diálogo es un producto estético frustrado y fallido.

«Una estructura poética no necesita declaraciones de ningún tipo», dice Tarkovski, porque la consumación del verdadero arte no depende de su comprensión ni mucho menos de su ratificación. Frente a ello, y como todo el mundo sabe, lo característico del arte contemporáneo es que los catálogos de las exposiciones son cada vez más gruesos<sup>19</sup>, es decir, la subordinación de la obra de arte bien respecto de modelos teóricos (con lo que se está estableciendo como categoría artística fundamental la comprensibilidad y no la belleza), bien respecto de sus propias declaraciones.<sup>20</sup>

Mas todo esto no significa un desmentimiento de las proclamas democráticas. Significa una reticencia a la aplicación de tales proclamas en ámbitos que en principio les son ajenos. No se trata de que la democracia sea errónea, sino de que no lo es todo, y no lo es porque los ámbitos que le corresponden, la política y la sociedad, no son los únicos. El hombre no es un mero animal democrático porque no es un mero animal político ni social. Por eso tampoco se da con la raíz del problema si uno se limita a constatar o a reprobar la extrapolación de los fundamentos democráticos, pues esta extrapolación es un mero síntoma o una mera consecuencia de una difusión extralimitada de actitudes sociales y políticas, ya que de hecho existen dominios donde la reciprocidad no es lo supremo. Es decir, no es que nos hayamos vuelto en exceso democráticos, sino que nos hemos vuelto en exceso políticos, o mejor, nos hemos vuelto en exceso democráticos porque antes nos hemos vuelto en exceso políticos. Un embebecimiento exacerbado en los principios democráticos nos ha hecho olvidar que el ámbito dentro del cual éstos pueden encontrar su plena vigencia es también limitado.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Así como «propuestas» artísticas, interactividad, arte público, etc. La obra de arte total, en la que Wagner veía la integración superadora de las artes particulares, ha quedado en un diálogo interdisciplinario.

<sup>19</sup> Lo que Arnold Gehlen llama «menesterosidad de comentario» y Boris Groys «exigencia de revestimiento textual». Cfr. Groys, Boris, *Kunst-Kommentare*, Viena, Passagen-Verlag, 1997, p. 12.

<sup>20</sup> Al margen de que los catálogos son mucho más fácilmente adquiribles y poseibles que las obras. La esterización de los catálogos no es, por otra parte, más que una consecuencia coherente dentro del mismo proceso de reducción de la belleza a las condiciones asimiladoras del espectador.

<sup>21</sup> De este exceso de politización, de este abuso de los usos políticos y su aplicación en dominios heterogéneos, resultan ciertos «debates» sobre temas como la cadena perpetua, el aborto, la eutanasia, etc., en términos de «constitucionalidad». Debatir si el derecho al aborto es «constitucional» o «anticonstitucional» es tan desatinado como debatir si es «estético» o «antiestético». El problema no hay que plantearlo desde la constitución, sino desde los fundamentos de la constitución, que a su vez son extraconstitucionales.

## 8. Aristocracia y misantropía

La obra de arte, según su naturaleza aristocrática, es un objeto armonizado y templado exclusivamente con arreglo a sus propios cánones, desdeñoso de todo ajuste y reconocimiento de acuerdo con criterios extrínsecos, y más concretamente mundanos.<sup>22</sup> No se trata de un odio o de un resentimiento hacia el mundo, sino de un no parar cuenta de las vigencias mundanales. Mas esto es, precisamente, aquello que el mundo menos perdona.

En este punto el aristócrata se aproxima y en ocasiones hasta se encuentra con el misántropo, que no por casualidad es uno de los arquetipos tanto del artista como del filósofo. Misántropo es, según su sentido etimológico, quien desprecia al hombre. ¿En qué sentido odia el misántropo a la humanidad?

«Un ordenamiento socio-cultural es un escenario para la representación propia y un conjunto de procedimientos para actuar, para componer la figura, para ser uno mismo y para mentir. [...] Ese espacio entre lo que aparece y el fondo es el espacio de que [los hombres] disponen [...] para ser veraces y auténticos, y para mentir y engañarse a sí mismos.»<sup>23</sup> Entonces se puede considerar que, en virtud de esa diferencia entre «lo que aparece y el fondo», y sobre todo si, por naturaleza, uno está más bien del lado de «lo que aparece», las manifestaciones que uno da de sí mismo unas veces son veraces y otras veces son falaces. Pero si, por naturaleza, uno está más bien del lado del «fondo», entonces puede considerar que, justo merced a esa diferencia entre «lo que aparece y el fondo», todo lo que aparece es forzosamente falaz, precisamente porque, ya no «lo que aparece», sino el propio aparecer y el propio ámbito del aparecer son falaces. Entonces tenderá a despreciar toda manifestación de los demás y a evitar toda manifestación propia, se saldrá del ámbito del aparecer y del aparentar, escapará del escenario, se esconderá y se encerrará en su «fondo»: en fin, se enfadará. A quien así piensa y actúa, se le llama misántropo.

El tratamiento artístico más conocido de la figura del misántropo es la comedia de Molière. En ella, Alceste no tolera el aparentar, cala la vida en la apariencia como un engaño y se retira de ella, lo cual en una obra teatral significa salirse de la escena, y en términos generales sustraerse a la mirada pública. Alceste entiende la postura de Filinto según la cual hay que condescender con el aparentar si se desea vivir rodeado de gente, pero, inflexible, prescinde de la convivencia para no ceder a la apariencia, que desde su punto de vista significa trivialidad y embuste. La misantropía es la actitud espiritual que nace de la sospecha incondescendiente de que el mundo es mentira sobre mentira, de que la mentira, con palabras de Dostoiévski, no se tapa con la verdad, sino con otra mentira.

La aristocracia es un *principio* basado en el carácter transcendental de las virtudes. No es una reacción con respecto a las circunstancias, sino una armonía transcendental consigo mismo. Por eso la aparición de aristócratas es posible siempre, con independencia de toda situación. La misantropía es una *postura* de desencanto respecto de la falibilidad histórica de las virtudes. Es una respuesta al mundo en base a la experiencia fáctica de la falacia social. Por eso la misantropía sólo es posible en tiempos de celebración de lo social y de lo cívico.

<sup>22</sup> El arte es también desdeñoso de su ajuste con el ambiente y los objetos circundantes, en el sentido de que prescinde de ellos, y en eso se diferencia de la decoración.

<sup>23</sup> Choza, Jacinto, *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 17.

La misantropía es el desprecio al hombre como animal social en tanto que la sociedad se interpreta como escenario. Pero el desprecio al animal social puede estar mantenido por un amor transcendental al hombre como ser suprasocial, igual que el odio a la falsedad puede estar alentado del amor a la verdad. Pero quien ama a la verdad es el filósofo. Así se fundamenta una cierta afinidad constatable entre la misantropía y la filosofía. De hecho, la filosofía nace con la oposición entre sofía y doxa, y doxa significa no sólo opinión, sino también fama, reconocimiento y gloria.<sup>24</sup>

Como primer carácter misantrópico se suele citar al filósofo ateniense Timón, que será recogido en registro filosófico por Platón en el *Fedón* y por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, pues para la polis no hay enfermedad más mortal que la misantropía, y en registro histórico por Plutarco en su *Vida de Marco Antonio* y luego en su *Vida de Alcibiades*. A partir de Luciano de Samosata, quien en el siglo segundo escribirá su diálogo *Timón, o el misántropo*, este carácter pasa a ser asunto dramático, y es paradójico pero también consecuente que sea el teatro un arte privilegiado para estudiar a quien renuncia a la escena: junto con *El misántropo* de Molière está el *Timón de Atenas* de Shakespeare. Precisamente en épocas de florecimiento de las ciudades y celebración de lo cívico es cuando la misantropía se vuelve posible, convirtiéndose en inquietud social máxima. Por eso no es de extrañar que en el *renacimiento* de lo mundano aparezca otra obra grandísima que hace objeto suyo la figura del misántropo, una obra pictórica un tanto extraña, cabalmente porque es, en realidad, un autorretrato que no se anuncia a sí mismo como tal: es un cuadro de Bruegel, fechado en 1568, que el propio pintor no tituló pero que la posteridad dio en llamar «El misántropo». Desde luego que haber dado un título, y encima el de autorretrato, hubiera sido, precisamente en este caso, una inconsecuencia, porque la calificación de autorretrato, y en general todo título, es un indicio que ha de guiar al contemplador en la identificación de lo retratado, mientras que el misántropo, por definición, no sólo desdeña, sino que huye del reconocimiento ajeno y hace de esta huida la máxima de su vida. Es en verdad un autorretrato extraño, en el que el pintor aparece escondiéndose, *saliéndose del cuadro*, encapuchado y de espaldas, dejando ver sólo el refilón de su nariz y la punta de su barbilla, gracias a los cuales es, pese a todo, reconocible.

De Bruegel se ha dicho que sintetiza la mística medieval con el humanismo renacentista. Más exactamente, Bruegel presencia el renacimiento con los ojos de un medieval, asiste a la exaltación de los atributos humanos, eso que a veces se da en llamar el sujeto moderno, con la severidad e inflexibilidad de un alma instalada en una existencia religiosa. Si el hombre moderno es, en términos de Musil, el hombre atribulado, el hombre premoderno es la patencia nuda, sin apariencias y, por tanto, sin menesterosidad de reconocimiento.<sup>25</sup> En el cuadro de Bruegel, este sustraerse al aparentar queda significado en la túnica negra que viste, y también en la postura de la figura, caminando hacia afuera del campo de visión. El negro es el color que no despidе de sí ninguna luz. El hábito puede interpretarse también como una disciplina, la disciplina escogida de la intransigencia con la falacia.

<sup>24</sup> Cuando Filinto reprocha a Alcestes su actitud, se refiere a ella como «acritud filósofa». Cfr. Molière, *El misántropo*, Madrid, Espasa, 1999, p. 81.

<sup>25</sup> Recuérdese que la conciencia de autor, y el consiguiente uso de firmar las obras y de ser reconocido por ellas, es un hábito que nace en el renacimiento.

A la figura central del cuadro se suman tres elementos internos que permiten perfilar la interpretación de la obra: el lema al pie de la pintura, la forma circular del cuadro y la figura del enano. Junto a estos elementos internos, hay también dos indicios externos de comprensión: el título que la posteridad asignó al cuadro intitulado y la semejanza compositiva con un autorretrato anterior de Bruegel.

Un lema al pie de la pintura reza: «Llevo luto por la infidelidad del mundo». La infidelidad es la falacia, que es contestada con el luto, con el negro, con la disciplina de no emitir desde sí ningún aparecer.

La forma circular de la pintura permite interpretar el cuadro como símbolo del mundo, pero también a la inversa, permite definir el mundo como un cuadro, como un campo de visión y de expectación, y por consiguiente también como un campo de exhibición.

El contrapeso al imponente porte del misántropo es la esmirriada figura del enano que va dentro de una bola del mundo, cuyo significado simbólico es bastante evidente.<sup>26</sup> El enano le está robando al misántropo la bolsa del dinero, que tiene la forma y el color de un corazón. Verse despojado del corazón conduce al misántropo a la amargura, a la biliosidad (el subtítulo de la pieza teatral de Molière es «El atrabiliario enamorado»). En el camino que el misántropo recorre hacia afuera del campo de visión alguien ha sembrado tachuelas: es la venganza del mundo contra quien prescinde de él. Al fondo, unas escenas de destrucción junto con estampas de la vida campesina definen el escenario mundano que el misántropo se apresta a abandonar. Mas es precisamente esta biliosidad que resulta de no condescender con una vida en el aparentar donde se encierra la dignidad del misántropo, que ningún enano le arrebatará jamás: el asco es el bastión inexpugnable de la dignidad.

Pero la circunstancia más reveladora del cuadro es que el enano, mostrando una risa burlona de complicidad, está mirando fijamente al espectador. Quien contempla el cuadro y el enano pintado se están mirando el uno al otro. El pintor autorretratado vuelve su espalda al contemplador, mientras que entre éste último y el enano alevoso existe la relación de la complicidad y del mutuo entendimiento, es decir, del mutuo reconocimiento. El cuadro se convierte en una denuncia al propio espectador, en una acusación por contemplar, por mirar, por estar pendiente, y el espectador se vuelve un conspirador y un compinche del enano que consiente la expoliación del misántropo. «El misántropo» es una denuncia al espectador por estar pendiente de lo que sucede dentro del cuadro.

Bruegel dejó el cuadro intitulado y fue la posteridad quien lo nominó: «misántropo» es el título que el mundo asigna a quien rechaza el estar pendiente y el aparentar, pero

<sup>26</sup> Esta bola del mundo como símbolo de la mundanidad es un elemento ya conocido en la producción de Bruegel. En el asombroso cuadro «Los proverbios holandeses» la bola del mundo puede contarse hasta cuatro veces, asociadas a otros tantos proverbios o expresiones idiomáticas. Las dos más interesantes en este contexto son «defecarse en el mundo» y «quien quiere llegar a ser algo, tiene que doblegarse ante el mundo». Concretamente, la figura que representa este segundo proverbio, el personaje que mide sus aspiraciones conforme a los juicios mundanos y subordina todo otro valor a éstos, suele considerarse un precedente directo del enano de «El misántropo». Las otras dos apariciones de la bola del mundo se corresponden con los proverbios «hacer bailar al mundo al son que uno quiere», en el que un caballero juega con el mundo en su mano como con una pelota, y «ponerle a Dios una barba de estopilla», en el sentido de ser una persona falaz.

no sólo en el sentido restringido de ostentar lo que no se es, sino, como la túnica negra representa, en todo el sentido amplio de dar una imagen de sí, tanto para sí como para los demás. El misántropo no se limita a no aparecer, sino que positivamente no condesciendo con el aparentar, pero ojo, tampoco ante sí mismo.

El indicio externo que testimonia el parentesco entre el misántropo y el artista es el hecho de que tres años antes Bruegel dibujara otro autorretrato al que tituló «Artista y amigo del arte» —otras traducciones dicen «Artista y aficionado del arte» o «Artista y entendido»—, cuya composición es paralela a la de «El misántropo». En el dibujo, ninguna de los dos personajes mira al espectador, sino que ambos están mirando un supuesto cuadro que queda fuera del campo de visión. El pintor, aún con el pincel en la mano, contempla el cuadro como una totalidad, en tanto que el «amigo del arte», tras sus gafas y con los ojos aguzados, pero también con una actitud positiva, analiza un detalle del cuadro —en este sentido la designación de «entendido» se compadecería mejor con la figura—, mientras en su mano abre, pero al mismo tiempo aprieta, la bolsa del dinero. En el «amigo del arte» se da la relación entre arte y dinero, más concretamente entre arte ajeno y dinero propio, una relación que le permite apropiarse del arte del otro, mientras que el pintor no piensa en la bolsa y su atención queda absorbida en el cuadro que tiene delante. El dibujo no es circular, como «El misántropo». Tampoco su tema es el mundo como campo de exhibición y de expectación ni la postura hacia él. Todavía no hay una denuncia a la expectación, sino sólo el discernimiento entre dos modos diferentes de mirar, que aún son, ambos, positivos.

La distancia que separa los dos autorretratos es en primer término la diferencia entre el personaje del pintor y el personaje del misántropo, pero lo que ha movido la transformación de uno en otro es, a su vez, la diferencia entre el amigo del arte y el enano dentro de la bola del mundo. El amigo del arte no es cómplice del espectador, sus ojos no buscan la complicidad de quien mira el dibujo, sino que enfocan un detalle de un cuadro que el contemplador del dibujo no ve, pero en la bolsa de dinero que su mano aprieta se encierra ya el germen de una transformación del mecenazgo en compra y de la compra en expolio.

Pero entonces, ¿por qué Bruegel pintó ese autorretrato postrero, cuando lo consecuente hubiera sido, precisamente, no haberlo pintado, o haberlo destruido una vez terminado, como en efecto hizo el pintor con otras de sus obras? Bruegel el artista acabó convertido en misántropo, pero no en cínico. Hay una vena aleccionadora, más aún, moralista, acaso de corte medieval, que recorre toda la producción del pintor, que destaca en series de dibujos como sus visiones fantásticas de los pecados capitales, y que desemboca en esta obra postrema.<sup>27</sup> Del aristócrata ya conocemos su función de bienhechor. «El misántropo», cuyo personaje rehuye el aparentar, es justamente eso, un desenmascaramiento de quien lo contempla, una acusación al mirar, pero no es una repudia: más bien

<sup>27</sup> A nuestros oídos, el término «aleccionador» suena un tanto a propósito «edificante», en el sentido de cálculo para integrar dentro de una comunidad establecida. Pero la obra, pese a todo, conforma al público con arreglo a ella misma, en el sentido de que el público no es una instancia previa y expectante de la obra como un elemento que venga sólo luego a satisfacer su sed de goce estético dada de antemano, sino que el público y su «sed de goce estético» no existen en absoluto antes de la obra. No hay público antes de la obra, sino que, como decía Furtwängler, es la obra la que no sólo conforma, sino que crea al público con arreglo a sí misma. En la esfera del arte no vige el principio de adaptación al medio: el arte crea su propia necesidad.

es una advertencia, un aleccionamiento, una profecía si se quiere acerca del destino del hombre moderno que en 1568 era sólo incipiente. Las escenas campesinas y guerreras se vislumbran sólo al fondo de un paraje árido, desolado y estéril que el misántropo se apresta a abandonar y donde el enano se siente como en casa. Bruegel se ha retirado del escenario de las apariencias que son los atributos de la subjetividad, y ahora, cuando todo ese aparentar ha resultado en efecto ser una falacia, el pintor, que nos precedió en el camino sembrado de tachuelas, nos aguarda orante más allá de todo campo de visión, ahí donde el mundo aburridor, con su eterno estar pendiente, no le alcanza.

\* \* \*

Alberto Ciria  
Heßstr. 40  
D - 80798 Múnich  
aciria@hotmail.com