

CULTURA DE ELITES/CULTURA DE MASAS:  
UNA APORÍA NO RESUELTA

DOMINGO FERNÁNDEZ AGIS

Centro Asociado de la UNED de Las Palmas de Gran Canaria

*No creo que el arte deba estar reservado a una elite.*

Andy Warhol

Todavía hoy aparece un rictus de desprecio en la cara de quien pronuncia la expresión *cultura de masas*. En efecto, desde hace mucho suele emplearse este concepto con el feliz convencimiento de estar instalados en otra forma de cultura, una *cultura de elites*, paraíso del que la plebe estará para siempre excluida. Distintos signos, sin embargo, anuncian que quizá haya llegado el momento de preguntarnos si no habrá perdido ya su sentido y funcionalidad tradicionales esa vieja frontera que hasta hoy ha separado lo exquisito de la bazofia. Porque parece obvio que en el siglo XX, al que de forma tan ampulosa como quizá en exceso optimista algunos han denominado *siglo del pueblo*, tal vez sea la polarización de la cultura en estos dos frentes en apariencia irreconciliables la última barrera que al *estado*

*llano* le queda por derribar antes de que podamos empezar a tomarnos en serio la idea de que es viable la realización de un orden social plenamente democrático. En todo caso, este debate, siempre abortado antes de haberse abierto realmente, es una parte de la herencia envenenada que el pasado siglo nos ha legado. Tal vez sea durante las primeras décadas del XXI cuando se consiga por fin gestionar de forma eficiente el saldo negativo que nos transmite la mencionada aporía.

Tratando de encaminarnos en esa dirección, puede apuntarse –aunque esto resulte una forma pobre y tardía de hacerle justicia– que tal vez sea Walter Benjamin el autor que reúna mayores merecimientos para ser citado en primer lugar a la hora de abordar la cuestión de las fronteras de clase en el terreno de la cultura. En efecto, su conocido trabajo, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, marcó un verdadero hito en el devenir de las interpretaciones de la vinculación de arte, cultura y tecnología en la sociedad contemporánea. Pues bien, las dos notas que, a juicio de este pensador, introduce en el ámbito cultural el desarrollo tecnológico característico de la sociedad moderna son, por una parte, la *pérdida del aura* con la que antes se revestía la obra de arte<sup>1</sup> y, por otro lado, un *cuestionamiento radical de la unicidad* de la propia obra, que correrá en paralelo al debilitamiento del sentido que habitualmente venía concediéndose a la relación entre el original y la copia<sup>2</sup>.

Como consecuencia de estos dos factores, quedará para siempre en entredicho la relación que hasta entonces se había establecido entre la cultura de las elites y la cultura de las masas<sup>3</sup>. Una distinción en la que, como bien sabemos, se ha abundado hasta la saciedad, tanto desde posiciones reaccionarias cuanto desde otras, que siempre han querido pasar por progresistas<sup>4</sup>. Bien sabemos que el paternalismo hacia la *subcultura* de las masas, cuando no el simple y llano desprecio, ha sido una posición recurrente entre la elite que se reafirma en la posesión de lo que sus integrantes consideran la cultura *tout court*.

Sea como fuere, dado que en este terreno todavía quedan muchas cuentas por ser saldadas, es preciso poner de relieve en estos momentos la existencia de cierto número de fenómenos que han despuntado, podría decirse que a manera de corolario, en el proceso a través del cual los medios de comunicación han llevado a las masas a entrar en contacto con

el ámbito de la creación artística. Se trata, en efecto, de fenómenos que poseen una notable singularidad cuando se los considera desde un punto de vista histórico. Entre ellos, los más relevantes serían, a mi entender, los que paso a mencionar acto seguido.

Con la introducción de la tecnología en el mundo del arte, sucede, ante todo, que las distancias entre lo representado y el destinatario de la representación, antaño tan amplias, quedan reducidas a su mínima expresión. Tanto es así que puede afirmarse que, en el arte contemporáneo, *el objeto representado llega a confundirse con el sujeto al que se destina la representación*. Algo de esto debía tener en mente el mismo Benjamin cuando afirmó que “la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”<sup>5</sup>.

En segundo lugar, merece reseñarse un hecho notable: en la producción artística que define a nuestra época, *los conflictos propios de la realidad invaden por completo la obra de arte*. Así, tal como lo ve Theodor W. Adorno, “los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas immanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo”<sup>6</sup>.

Hemos de destacar, por último, cómo en la estética contemporánea *se acentúa la problematicidad de la comprensión de la obra de arte*. A propósito de ello, y matizando en cierto modo el calado pesimista de esta afirmación, Gadamer ha señalado que “siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal”. Así pues, como el mismo autor se ha encargado de recalcar, en contra de los tópicos al uso, no es cierto que el arte clásico eximiera a quienes disfrutaban de él de realizar un esfuerzo de comprensión. En consecuencia, a juicio de Gadamer no deberíamos cargar demasiado las tintas sobre este aspecto, ya que “es falso contraponer un arte del pasado, con el cual se

puede disfrutar, y un arte contemporáneo, en el cual uno, en virtud de los sofisticados medios de la creación artística, se ve obligado a participar”<sup>7</sup>.

A pesar de ello, es incuestionable que el esfuerzo de comprensión exigido al espectador, al menos en algunos ámbitos de la producción artística contemporánea, ha alcanzado un nivel nunca antes conocido. Claro que es preciso no olvidar que, junto a las citadas obras de arte, exigentes como nunca con la mirada del espectador, que en cierto modo ha de completarlas, conviven otras cuya comprensión no exige a ese mismo espectador un esfuerzo mayor que el conllevado por el mero ensamblaje perceptivo. En cualquier caso, como quiera que la dificultad suele generar retraimiento cuando no rechazo, la asimilación de un notable segmento de la producción artística actual parece estar condenada a virar hacia el goce de una minoría. Se trata, no obstante, de una minoría en cuya constitución confluyen ya un número muy considerable de individuos, gracias a la labor de conexión entre lo que podríamos denominar los *islotes de comprensión*, merced al papel desempeñado por los medios de comunicación de masas. Nada más lejos, por tanto, de las visiones catastrofistas que ven en la acción de los medios la razón última del mal<sup>8</sup>. No se puede, pues, hacer a los medios de comunicación simples agentes de la degradación cultural.

Por lo demás recordemos que, abundando en la tesis de la unicidad de la experiencia estética, el propio Gadamer ha insistido en que “percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana, *wahrnehmen* ‘tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wahr*)’. Pero esto quiere decir: lo que se ofrece a los sentidos es visto y tomado como algo. (...) Quiero decir con ello que resultaría secundario que uno hiciera abstracción de lo que le interpela significativamente en la obra artística, y quisiera limitarse del todo a apreciarla *de un modo puramente estético*”<sup>9</sup>. Cabe añadir, a este respecto, que carece ya de sentido toda alusión a un goce estético desinteresado, expresión supuestamente pura de una sensibilidad ajena a cualquier vínculo íntimo con lo representado. La experiencia estética exigiría, consiguientemente, una cierta dosis de esfuerzo, interés y compromiso. Por lo que cabe pensar si —y en qué medida— tales comportamientos se hallan de forma irremisible condenados a definir el modo habitual de proceder de una selecta minoría.

En cualquier caso, como precipitado final de todas estas consideraciones podemos poner aquí de relieve que, para el citado autor, “es la no distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia artística”<sup>10</sup>. Aunque, por paradójico que resulte, esa misma problematicidad de la comprensión de la obra de arte, en la era de los medios de comunicación de masas, se transforma a veces en una voluntad de aproximación y búsqueda de transparencia. En este sentido, el reto interpretativo que la obra de arte plantea, acaba siendo un importante estímulo intelectual en una sociedad que, no ya por el propósito deliberado de ninguna inteligencia maléfica sino por la propia profusión de sus actores y la complejidad de los mismos, tiende más bien a adormecer la conciencia de los sujetos que a suscitar en ellos el impulso de posicionarse de forma crítica ante el presente.

Naturalmente, este proceso de transfiguración del arte no ha estado, y tampoco cabía esperar otra cosa, exento de contradicciones y conflictos. Tanto es así que, en el camino que ha conducido a la creación artística a asumir lo que la tecnología le ofrece, hay quien ha llegado a vaticinar la muerte del arte. De esta forma, viene a decirse que, si no puede haber arte para todos, no lo habrá para ninguno o bien, en el mejor de los casos, tan sólo lo seguiría habiendo para los que siempre han sabido apreciarlo, convertidos ahora en los últimos y decadentes degustadores de los últimos bocados de los últimos manjares exquisitos. Con ello, aunque sea de forma implícita, cierta elite intelectual que se reserva para sí misma un trato privilegiado con lo absoluto, estaría poniendo sobre la mesa el fracaso de la tecnología y la pedagogía modernas a la hora de contribuir a la constitución de un público *ilustrado*. A partir de tan negro vaticinio, surgen posturas contestatarias de diverso signo. De tal manera que, como nos recordaba Vattimo, “a la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *Kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato

en la obra —el aspecto *gastronómico* de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro silencio”. Abundando en esta perspectiva, Vattimo tiene a bien decir que, “en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aun en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa integración y a resolverse en ella; si, en cambio, el sentido de la obra es resistir a la potencia omnidevorante del *Kitsch*, también aquí su éxito coincidirá con la negación misma”<sup>11</sup>.

Claro que es preciso tener presente que, al lado de estos fenómenos disolutorios, sigue perviviendo en nuestros días la voluntad de elaborar *obras de arte* en el sentido más tradicional de la expresión. Así pues, al hablar como tantas veces se ha hecho de la muerte del arte parece que estamos introduciendo un elemento más, destinado a hacer mayor si cabe la confusión de modelos explicativos inconcluyentes y experiencias inexplicadas que caracteriza a nuestro tiempo. Desde luego, nada nos hace sospechar que vayamos a resolver ningún problema interpretativo mediante el uso de esa formulación. Sea como fuere, no hay que olvidar a este respecto que la estética posmoderna ha abierto otros frentes de lucha contra lo establecido. A veces cargados de razones, pese a la expresa renuncia que desde ella se hace a referir sus contenidos a una Racionalidad prepotente y universal. Es este un mérito que nadie podrá quitarle, a pesar de tener hoy el movimiento posmoderno un número mayor de detractores del que, a buen seguro, nunca tuvieron las ideas definitorias del paradigma moderno. En efecto, como ha escrito Daniel Bell, “el PoMo se ha convertido en una *estética* de la contra-élite, de los que aúnan el arte culto y el *Kitsch*”<sup>12</sup>. Pero esto es algo que, a pesar del tono de desaprobación que empleaba Bell en el citado escrito, debemos afrontar sin poner ninguna expresión trágica. Antes al contrario, podemos vivirlo con vigorizante simpatía.

En resumen, a la vista de un panorama tan confuso, hay que pensar que tal vez tuviese razón Vattimo cuando sostenía que, “todas las dificultades

que la estética filosófica encuentra al considerar la experiencia del ocaso del arte, la experiencia del deleite distraído y de la cultura masificada se deben a que ella continúa razonando atendiendo a la obra como forma presuntamente eterna y en el fondo considerando el ser como fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone. En cambio, el ocaso del arte es un aspecto de la situación más general del fin de la metafísica<sup>13</sup>. Partiendo de la encrucijada en la que nos sitúa Vattimo, sólo caben dos actitudes: el repliegue definitivo de la cultura en un estetizante elitismo o la reconstrucción del programa de la modernidad, después de haber asumido cuanto hay de positivo en el varapalo al que lo sometió en su día la crítica posmoderna.

Frente a tanto vaticinio pesimista, habría que tratar de establecer una posición filosófica a propósito de cultura y en particular de la producción artística, que no aumente más la actual confusión ni nos abochorne al revelar a cada paso su ausencia de fundamento. Una posición que cuestione la distinción apriorística entre cultura de elites y cultura de masas y merezca estar entre lo asumible a estas alturas de los tiempos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W.: *Teoría estética*, trad. F. Riaza, Taurus, Madrid, 1971.
- BELL, D.: "El fin del modernismo", Rev. *Claves de razón práctica*, N° 78, Diciembre, 1997.
- *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, trad. R. García y E. Gallego, Alianza, Madrid, 1976.
- *El fin de las ideologías*, trad. A. Saoner, Centro de Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1992.
- BENAJAMIN, W.: "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica". Editado en, BENAJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*. Vol. 1, trad. J. Aguirre, Taurus. Madrid, 1987.
- BERIAIN, J.: *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- CASTELL, M.: *La era de la información*, 3 volúmenes, Alianza, Madrid, 1998.
- FERNÁNDEZ AGIS, D.: *La plenitud y sus ecos*, Proyecto Sur, Granada, 1999.

- GADAMER, H. G.: *La actualidad de lo bello*, trad. A. Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991.
- INGLEHART, R.: *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*, trad. S. Chaparro, CIS-SIGLO XXI, Madrid, 1990.
- VARRIMO, G.: *El fin de la modernidad*, trad. A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1987.
- *La sociedad transparente*, trad. T. Oñate, Paidós, Barcelona, 1990.

## NOTAS

- 1 [aura]: “Definiremos esta última como la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar). (...) De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *avercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción”. BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Editado en, BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos*. Vol. 1, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1987, págs. 24-5.
- 2 “En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”, BENJAMIN, W., *Op. cit.*, págs. 22-3.
- 2 “Una vez que un mensaje sale en la televisión, puede ser cambiado, transformado o incluso trastocado. Pero en una sociedad organizada en torno a los medios de comunicación de masas, la existencia de mensajes que están fuera de ellos se restringe a las redes interpersonales, con lo que desaparecen de la mente colectiva. Sin embargo, el precio que se paga porque un mensaje salga en televisión no es dinero o poder solamente. Es aceptar mezclarse en un texto multisemántico, cuya sintaxis es tremendamente laxa. Así pues, información y entretenimiento, educación y propaganda, relajación e hipnosis se mezclan en el lenguaje televisivo”. CASTELL, M.: *La era de la información*, 3 volúmenes, Alianza, Madrid, 1998. Volumen 1, *Economía, sociedad y cultura*. Págs. 368-9.



- 3 “Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “l’art pour l’art”, esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual”, BENJAMIN, W., *Op. cit.*, pág. 26.
- 4 “Es una de las ironías de la historia intelectual que sean precisamente aquellos pensadores que abogan por el cambio social quienes suelen considerar a la gente receptáculos pasivos de manipulación ideológica, descartando de hecho las nociones de movimientos sociales y cambio social, excepto cuando se trata de acontecimientos excepcionales y singulares generados fuera del sistema social”, CASTELL, M.: *Op. cit.*, pág. 367.
- 5 *Ibid.*, pág. 57.
- 6 ADORNO, T. W.: *Teoría estética*, trad. F. Riaza, Taurus, Madrid, 1971, págs. 15-6.
- 7 GADAMER, H. G.: *La actualidad de lo bello*, trad. A. Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991, pág. 76.
- 8 “La noción de cultura de masas, que surgió de la sociedad de masas, fue la expresión directa del sistema de medios de comunicación que resultó del control ejercido por los gobiernos y los oligopolios empresariales sobre la nueva tecnología electrónica de la comunicación”, CASTELL, M., *Op. cit.*, pág. 363.
- 9 *Ibid.* Pág. 78.
- 10 *Ibid.* Pág. 79.
- 11 VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad*, trad. A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1987, pág. 53.
- 12 BELL, D.: “El fin del modernismo”, *Rev. Claves de razón práctica*, nº 78, Diciembre, 1997, pág. 11.
- 13 VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad*, edic. cit, pág. 59.