

Consideraciones sobre el *kitsch* a partir de las ideas de Julio César Moran

Álvaro Fuentes Lenci (FaHCE-FBA-UNLP)

Resumen:

Julio César Moran plantea que la forma de entender el kitsch fue virando de miradas más críticas hacia otras más indulgentes, llegando a que las obras artísticas, e incluso la teoría estética, se apropien de lo kitsch. A partir de su clasificación de definiciones valorativas de lo kitsch, primero se analiza cómo entiende y valora ese concepto Beatriz Sarlo en su ensayo sobre el folletín sentimental argentino. Luego se abordan las ideas sobre el arte de José Ortega y Gasset en uno de sus ensayos estéticos más famosos para desprender, con la ayuda de Moran, una valoración de lo kitsch. Finalmente, se toman los ejemplos cinematográficos de valoración positiva de lo kitsch propuestos por Moran y se profundizan con casos de películas puntuales.

I

En su artículo “Criterios sobre el Kitsch como categoría y manifestación artísticas”(Moran, 1990), Julio César Moran¹ plantea que la forma de entender el kitsch fue virando, junto a los cambios de concepción, producción y consumo del arte, de miradas más críticas hacia otras más indulgentes, llegando incluso a que las obras artísticas, y también la teoría estética, se apropien de lo kitsch. En este sentido, Moran lanza afirmaciones provocadoras, tales como que la lectura que hace José Ortega y Gasset de la Ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda* es kitsch.

En una primera instancia, me propongo analizar cómo se entiende lo kitsch en el ensayo de Beatriz Sarlo “El imperio de los sentimientos” (Sarlo, 1985). Parto de la pregunta de si la valoración que hace la intelectual argentina de lo kitsch, en su interpretación del

¹ Julio César Moran fue Profesor de Estética, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

folletín sentimental argentino de principios del siglo XX, es positiva o negativa. Luego de una primera lectura del libro, lo que parece claro es que la autora entiende lo kitsch conectado con otro término de la estética: el cliché. En el capítulo inicial **Narraciones semanales: una mirada literaria** introduce ambas nociones. Para comprender el sentido que asigna a la categoría de cliché, primero hay que detenerse en su afirmación de que los folletines sentimentales ofrecen comodidades de lectura, no sólo desde el punto de vista estilístico (son fáciles de leer) sino porque en esa facilitación también ofrecen un acceso democratizado que es como la imagen misma de la felicidad. La intelectual sostiene que las figuras del cliché (así las llama) “producen el efecto de lo poético, evocan el prestigio y el plus estético de la literatura”. La novela sentimental de los folletines trata la felicidad como tema, algo que Sarlo va a desarrollar en el libro, pero también produce felicidad al brindar a su público la ilusión (parcialmente real) de participar en esa comunidad anhelada de distinguidos “lectores”. Unos párrafos más adelante, afirma que el cliché son aquellos recursos que esta literatura considerada menor toma como préstamo y de manera impostada de aquella otra a la cual aspira parecerse.

En “El kitsch, arte de la felicidad” (Moles, 1971), libro de un sociólogo francés a quien Sarlo recurre para hablar de lo kitsch, se afirma: “Por la mediocridad, los productos kitsch alcanzan lo auténticamente falso y, eventualmente, la sonrisa condescendiente del consumidor, que se cree superior a ellos desde el momento en que los juzga”. La reflexión de Moles permite pensar un matiz respecto a la interpretación de Sarlo del folletín sentimental. Según el sociólogo francés, el lector de folletines sentimentales no se considera, por el hecho de leerlos, integrante de un grupo selecto capaz de apreciar verdadero arte, sino alguien que está por encima de esa literatura que consume y que, por su calidad inferior, le confirma el prestigio de su propia sensibilidad estética².

La noción de “kitsch” vuelve a aparecer más adelante en el libro de Sarlo, en el capítulo **Ideal y representación del amor**, donde se sostiene que la literatura considerada culta no cae en lo que llama un “imperio de los sentimientos”, es decir en centrar todo el interés de la narración en la cuestión amorosa. Más aún: la literatura culta va a exponer la

² Sobre el concepto de “sensibilidad estética”, que en este caso apliqué con excesiva libertad, pretendo extenderme en próximos apartados a partir del sentido que le da Ortega en su ensayo “La deshumanización del arte”.

dimensión del amor pero no como la principal y tomando de ella distancia crítica y/o irónica. Sarlo afirma que la literatura sentimental es un *Ersatz*³ de la literatura culta en tanto la sustituye: ofrece, por un lado, textos que ocupan su lugar y, por otro, un relato de ensoñación frente a la cuestión del amor. Se trata de un reemplazo que opera en dos niveles: el del material (físico) de lectura y el del tipo de mirada ofrecida, que pasa del realismo crudo y pesimista de la literatura culta a la ensoñación esperanzada del folletín.

Sarlo afirma que la novela sentimental también es un *Ersatz* porque, como afirma el sociólogo francés, “elabora sus romances de segunda combinando ingredientes extraídos de modelos bien logrados” y “reduciendo los sistemas de asociación a los grupos más frecuentes”. Esto último significa que las peripecias amorosas se mezclan lo menos posible con otro tipo de peripecias (profesionales, familiares, etc.). La literatura sentimental construye romances “de segunda” (expresión que puede hacer alusión a historias de amor inspiradas en la experiencia cotidiana de gente común) pero sirviéndose de ingredientes extraídos de modelos valorados como “logrados” (probablemente basados en historias que involucran personajes célebres de la historia o la ficción).

En el capítulo **El sistema de los textos o la trivialidad de la belleza** Sarlo trae otra cita de Moles, según la cual el kitsch es “el modo estético de la vida cotidiana”, para reemplazarla por: “las narraciones semanales son un modo estético de literatura cotidiana”. Idea que empalma con lo planteado al comienzo del libro: que el kitsch es la batería de recursos que utiliza un dispositivo artístico, en este caso literario, para ofrecer la ilusión de participar de la alta cultura. Los lectores de folletín sentimental, a través de esa lectura, se perciben como parte del mundo de la gran literatura. Es Moles también quien afirma que, por un principio de pedagogía, lo kitsch es una forma de ingreso facilitado a códigos artísticos ya consagrados y más complejos. Por lo tanto, la ilusión de participación en la gran literatura que genera en sus lectores el folletín sentimental es parcialmente real.

Moran explica que hay dos polos de significación, uno negativo y otro positivo, en la forma de concebir el kitsch: el primero le niega todo valor de arte aunque sin explicitar un criterio claro de lo artístico; el segundo lo entiende como arte de experimentación

³ Término tomado de Moles.

metalingüística, transgresora y, en casos, que apela a la ironía. El Profesor de Estética afirma que el sentido positivo se ha investigado menos que el negativo y que tales polos de significación no agotan todos los sentidos posibles de lo kitsch, habiendo alternativas intermedias. Entre los sentidos negativos, Moran incluye aquél que lo entiende como arte aspiracional que colma el deseo del público de participar en el “gran arte”, aun cuando él mismo no lo sea. También incluye en la misma lista la concepción, presente en Moles, de que lo kitsch es una relación alienada con los objetos “acumulados, heterogéneos, disfuncionales y sedimentados”. En la sobreabundancia de obras y discursos estéticos divergentes, el arte produce obras sin consciencia de sus fundamentos⁴. Sarlo también está entre quienes entienden el fenómeno de la novela sentimental como arte híbrido que toma elementos de estéticas sedimentadas de otras épocas.

Bajo el propósito de ubicar la concepción del kitsch de Sarlo en algún lugar de ese abanico de significados y valoraciones, se advierte que la intelectual hace esfuerzos por aclarar que no condena desde un paternalismo cultural la novela sentimental, aunque tampoco quiere sacralizarla de modo fetichista. La define como un “arte feliz” que cae en cierto conformismo pero sin dejar de ser arte. Un arte menor a sus ojos, pero arte al fin, con el innegable mérito de haber introducido a los lectores en el mundo de la literatura. Lo que Moran ve como un aspecto de lo kitsch normalmente valorado de forma negativa, Sarlo lo entiende como algo positivo del folletín. Eso en el orden de las razones manifiestas que ofrece; en su tono, sin embargo, puede advertirse cierta condescendencia hacia tal forma de arte.

II

Moran hace ciertas consideraciones sobre la teoría del arte de Ortega y sus implicancias en la forma de entender lo kitsch. Según el Profesor de Estética, el kitsch impugna las principales nociones estéticas del filósofo español. En “La deshumanización del

⁴ Moran también sugiere que ese eclecticismo del arte descrito por Moles deja abierta la posibilidad de un paradigma nuevo que, visto sin prejuicios, podría ser positivo.

arte” (Gasset, 1925) se habla de un nuevo tipo de sensibilidad que ve el arte en su forma pura y sin detenerse, como hace el espectador convencional, en los aspectos dramáticos (o humanos) de la representación. Para Ortega ese núcleo humano del arte, que es la apelación al sentimiento, borra la capacidad de percepción de los aspectos formales de una obra, es decir aquello en lo que empieza a ponerse el acento con el arte que el filósofo español identifica como nuevo. Ejemplos de este último, dados por el propio Ortega, son Debussy en la música o el cubismo en pintura, fenómenos ambos que rompen con las corrientes naturalistas y románticas precedentes. En resumen, según Ortega todo intento de una obra de despertar emociones, a través de contenidos temáticos o narrativos que resulten familiares a cualquiera, rebaja la jerarquía estética del arte. En “La deshumanización del arte” se expone una teoría que más tarde será retomada para hablar peyorativamente del kitsch. Aunque no necesariamente con intenciones de criticar negativamente, Moles afirma que el kitsch permite el desarrollo de una sensibilidad que va del sentimiento a la sensación. Es similar a lo que afirma Ortega sobre una sensibilidad estética que trasciende el contenido de una obra para llegar a su forma.

En “El imperio de los sentimientos”, Sarlo se refiere a un tipo de literatura sentimental contemporánea a los años en que Ortega elabora su célebre ensayo. Aquél arte folletinesco que describe la intelectual argentina es, precisamente, lo que el filósofo español entenderá como arte bajo, porque no requiere una sensibilidad especial capaz de leer aspectos formales de la obra. Ortega sostiene que el arte humanizado produce una identificación inmediata con lo que ocurre dentro de la obra, como si el espectador viviera eso que se le muestra. Un ejemplo claro, heredero del folletín sentimental, es la telenovela: su público, generalmente femenino⁵, interrumpe la actividad doméstica o laboral para sintonizar el canal donde tienen lugar esas historias de romance por las que se apasiona como si viviera en carne propia. En la recepción del nuevo arte, en cambio, parece mediar una capa interpretativa con mayor control y conciencia de sí: el poseedor de sensibilidad estética contempla los hechos representados tomando distancia emocional y siendo capaz de extraer de ellos su forma pura.

⁵ Me baso para afirmarlo en el libro de la periodista Cecilia Absatz “Mujeres peligrosas, La pasión según el teleteatro” (Planeta, 1995), una de cuyas tesis principales es precisamente esa.

III

Moran afirma que hay nuevas tendencias del arte que integran a sus propuestas formales lo kitsch de un modo transgresor o irónico. Para ejemplificarlo, utiliza casos de directores de cine, entre ellos Pedro Almodóvar, cuya utilización de lo kitsch es en parte irónica, sin dudas transgresora y también reivindicativa de estilos no anclados en los cánones consagrados del arte. Me permito traer el ejemplo de su película *Matador* (1986), que invita a pensar cómo el director español entiende el kitsch. En primer lugar, por tratarse de una parodia de otro género que es el thriller de asesinos seriales. Al comienzo, se ve una escena de masturbación, protagonizada por el personaje del torero, frente a una pantalla donde se suceden imágenes de asesinatos, una de las cuales pertenece a *Seis mujeres para el asesino*, obra del director Mario Bava y exponente clásico del cine truculento italiano de los años sesenta. Se trata de una referencia metalingüística del kitsch en tanto Almodóvar muestra brutal y paródicamente su fetichismo hacia cierto cine del pasado y los fundamentos mismos de la imitación en el arte. Ese cine con referencias permanentes a grandes exponentes de un género (en el policial se ve mucho) puede ser visto como kitsch, en tanto no oculta los procedimientos de imitación. Al igual que el director español, un fan de cine muestra una conducta kitsch al trasladar a su vida privada el estilo cinematográfico de preferencia, siguiendo una especie de ritualidad cotidiana por imitación, sea a través de la vestimenta, la decoración de los espacios que habita, frases hechas que utiliza, etc. Si bien *Matador* carece del suspenso que tiene cualquier thriller, los constantes guiños hablan, por un lado, de una parodia y, por otro, de un homenaje. Lo que lleva a pensar que el kitsch puede combinar caricatura y afecto, dos registros a primera vista contradictorios y excluyentes pero que no necesariamente lo son.

Moran también da como ejemplo de cine que utiliza para fines creativos lo kitsch al director Rainer Werner Fassbinder. La película *El mundo en el alambre* (Fassbinder, 1973) permite afirmar que su obra, al igual que en Almodóvar, parodia el género policial. Tampoco importa el suspenso en este caso: es un registro aún más abiertamente paródico y, por momentos, sarcástico. Una escena presenta la conversación del protagonista, ingeniero cibernético que investiga la extraña muerte de un integrante del directorio de la empresa

donde trabaja, con una mujer a la que pide fuego. La situación tiene lugar en algo parecido al predio abierto de una fábrica, donde la carga de escombros de una grúa sigue desde lo alto los pasos del personaje que, al advertir su caída inminente, da un inverosímil salto para evitar el impacto. La ignota mujer queda totalmente aplastada y él, inmutable, se acerca al cuerpo para tomar de sus pertenencias el encendedor que antes le había sido negado. Prende lo que queda de un cigarrillo y sigue camino. La finalidad de este fragmento descontextualizado y de lo más extraño (que más tarde se explica pero poco importa a los fines de los efectos inmediatos que persigue) es parodiar las típicas escenas de suspenso. No tiene nada de heroísmo porque el hombre se salva sólo y poco parece importarle lo que ocurre con la mujer. Por otro lado, está filmado de un modo no convencional, porque no muestra caer los escombros, sino sólo el salto exagerado del personaje y luego el cuadro de destrucción ocasionado por las piedras sobre el cuerpo de la inesperada víctima.

La escena descrita desencaja con el registro de la película caracterizado por diálogos existenciales, a veces más profundos y otras algo triviales, entre personajes. Aun ajustándose a la definición de Ortega de “arte nuevo”, lejano al realismo y de contenido abstracto, el cine del director alemán entra dentro de los parámetros del kitsch por su plano metalingüístico de imitación paródica de los géneros. También por el eclecticismo de estilos artísticos que reúne: en una misma escenografía conviven estatuas greco-romanas, pintura oriental y modernismo arquitectónico. El uso de colores y texturas también es altamente diversificado, al igual que las bandas sonoras que acompañan el transcurso de los acontecimientos. En los picos de mayor suspenso (escenas de acción más mental que física), la música es reemplazada por la estridencia de notas agudas que no parecen provenir de ningún artefacto melódico normal, sino de una computadora.

Si Fassbinder es la máxima expresión de lo paródico, en la vereda contraria, pero dentro de los artistas que hacen un uso positivo del kitsch, están quienes homenajean desenfadadamente una película o género, desde cierta veneración incondicional, actitud que podría resumirse como fetichista. Algo de esto sucedió con las imitaciones modernas que el cine ha hecho del clásico *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954), tales como *Doble cuerpo* (De Palma, 1984) o *Disturbia* (Caruso, 2007). A diferencia de Almodóvar, que se ubica entre lo paródico y el homenaje, De Palma y Caruso hacen un culto exaltado de la obra que es

objeto de su admiración. Siguiendo la sugerencia de Moran, de investigar los usos positivos del kitsch en el cine, podría ser provechoso analizar las vertientes paródica y fetichista de la imitación.

La película de Almodóvar *Matador* combina dos elementos que, en la conceptualización de Ortega del arte, se presentan como contrapuestos: lo humano y lo formal. Lo primero porque, como es característico en la obra del director, los personajes aman y sufren enfáticamente; lo segundo porque lo formal está presente todo el tiempo a través del diseño de color y geometría en cada uno de los planos. La siguiente cita de Moles es un buen disparador para pensar aspectos relacionados con el cine de Almodóvar: “La idea de estar a la misma altura, de cercanía y de una exigencia término medio, conducen por lo general a la fácil aceptación y al confort, a la *Gemütlichkeit* (comodidad), a todo ese conjunto de sensaciones, sentimientos y formas confitadas, de colores sin violencias, de espontaneidad perceptiva, de aceptación fundamental”. Y más adelante agrega: “El Kitsch aporta al hombre, en primer lugar, una función de placer, o más bien de espontaneidad en el placer, extraña a la idea de belleza o fealdad trascendentes y le aporta asimismo la participación limitada e indirecta en la extravagancia”. Esta cita de dos partes presenta cierta contradicción. El confort de un arte confitado, de colores sin violencias, no parece ajustarse al cine del director español, que usa tonos vivos más anclados en el estilo pop. Tampoco los juegos de forma y figura dentro de los planos de sus películas parecen seguir un ideal de digestión rápida: se da cierto barroquismo tonal y geométrico en el cine de Almodóvar, en la sobrecarga de elementos formales tales como el rodete espiralado de una mujer o la ornamentación metálica de un antiguo edificio, para dar sólo dos ejemplos que aparecen en *Matador*, el primero de ellos como claro guiño a *Vértigo* (Hitchcock, 1958). Al mismo tiempo, el cine del director español sí parece apelar a un principio de espontaneidad en el placer, basado justamente en la fuerza del color y el juego geométrico de los planos, que ofrecen al espectador un sentido de participación en el estilo extravagante desplegado, que es también un sentido de participación en el arte mismo.

Teóricamente, el Arte Pop se ajusta a la definición que supone al kitsch como una corriente estilística que no genera incomodidades sino, por el contrario, una espontaneidad en el placer, al recurrir a medios edulcorados y equilibrados de expresión. Cuando

Almodóvar utiliza colores vivos e intensos sigue el legado, como ya anticipé, de Mario Bava, director que utilizaba temperamentales luces rojas, azules y verdes, para dar expresión a las escenas. El teléfono de mesa rojo, por ejemplo, es un recurso que se repite en películas de ambos directores: *Las tres caras del miedo* (Bava, 1963) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988). El rojo fuerte no es un color neutral. No es el tono pastel que caracterizó al rococó, otro estilo también considerado menor en el pasado.

La utilización de colores vivos puede verse en el Arte Pop, cultura deudora del arte psicodélico de los sesenta y en la que se dice abrevia Almodóvar. La banda musical The Police, si bien suele apelar a sonoridades agradables, al mismo tiempo es capaz de utilizar efectos de ecualización, ritmo frenético y juegos corales, todo ello provocando un efecto de shock, como ocurre en la canción “Synchronicity” del álbum homónimo. Algo similar puede afirmarse del cine hollywoodense de los años ochenta: créditos y posters con tipografías modernas en color flúor o neón. El pop no parece un arte equilibrado tendiente al confort. Esa idea pudo surgir a posteriori, cuando se consolidó como tendencia en el arte, y de cierto prejuicio instalado de quienes siempre lo han catalogado de superfluo y comercial.

Como conclusión se puede aventurar que es difícil encasillar la obra de un artista o corriente estética en categorías teóricas de lo kitsch y más cuando estas se atan a valores de positividad o negatividad previos. Toda obra de arte, incluso aquellas no consideradas geniales, es contradictoria y compleja. Resulta espinoso reducir las expresiones artísticas a fenómenos lineales descritos en el plano conceptual. Es difícil no encontrar lógicas de imitación en el arte de cualquier artista o época. Debajo de esa cáscara de estilos sedimentados en una obra, se encuentra la metafísica del autor, el núcleo espiritual de su propuesta personal. Se puede debatir si ese contenido último es genuino, interesante, sublime o banal, pero asignar un estilo kitsch a ciertas obras o corrientes puede caer fácilmente en el prejuicio. Pensar lo kitsch es fructífero para indagar las lógicas de imitación y masificación del arte, pero también corre el riesgo de caer en la reproducción de una forma de estigmatización que borra los contornos humanos del artista.

Referencias

- Almodóvar, P. (Dirección). (1986). *Matador* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1988). *Mujeres al borde un ataque de nervios* [Película].
- Bava, M. (Dirección). (1963). *Las tres caras del miedo* [Película].
- Bava, M. (Dirección). (1964). *Seis mujeres para el asesino* [Película].
- Caruso, D. (Dirección). (2007). *Disturbia* [Película].
- De Palma, B. (Dirección). (1984). *Doble cuerpo* [Película].
- Fassbinder, R. W. (Dirección). (1973). *El mundo en el alambre* [Película].
- Gasset, J. O. (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid: El arquero (1976).
- Hitchcock, A. (Dirección). (1954). *La ventana indiscreta* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1958). *Vértigo* [Película].
- Moles, A. (1971). *El kitsch, arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós (1990).
- Moran, J. C. (1990). Criterios sobre el Kitsch como categoría y manifestación artísticas.
Revista del VIII Congreso Interamericano de Filosofía.
- Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos, Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno (2011).