

## LAS (MÁS)CARAS DEL *KITSCH*

David Torrella Hoyos

I

[...] el *kitsch*, este paria de la estética.  
Ludwig Giesz, *Fenomenología del kitsch*

Uno de los lugares comunes en el que suelen incidir todos aquellos autores que de una u otra manera se han ocupado del *kitsch* es que este último se desarrolla, como categoría estética, en paralelo al progresivo asentamiento de la cultura de masas en nuestras sociedades occidentales; sobre todo, después del final de la Segunda Guerra Mundial, con el auge del consumo y el establecimiento del capitalismo como sistema económico dominante. Sin embargo, la génesis del término es anterior. Abraham Moles y Eberhard Wahl (1974), por ejemplo<sup>1</sup>, la sitúan alrededor del año 1870 en Múnich: el verbo *kitschen* hacía referencia, en un registro coloquial, al «reciclaje» de muebles antiguos. Es decir, a obtener muebles nuevos a partir de otros más antiguos.

Aunque a nivel estético el concepto se empieza a utilizar de forma recurrente a partir de las primeras décadas del siglo XX, se podría decir que el *kitsch* nace cuando, en palabras de Norbert Elias, el agente social «portador del buen gusto» cambia con respecto al de los siglos anteriores. En concreto, cuando en el siglo XIX las viejas clases privilegiadas lo emplean como un mecanismo de «distinción» –usando la terminología de Pierre Bourdieu– que les permite diferenciarse de las clases medias y el proletariado emergente. Las «buenas maneras», el «buen gusto», hasta aquel momento exclusivo de la aristocracia, deja de ser un bien «hereditario» para transformarse en un bien de consumo transmitido por «especialistas»<sup>2</sup>, y, en última instancia, asequible a cualquiera que pueda pagar el precio de un tutor o una academia (ELIAS, 1998: 69).

Además, con la creciente mecanización, el florecimiento de la industria y la entrada del arte, como advertía Walter Benjamin, en «la época de su reproductibilidad técnica» se abre la posibilidad de que esas clases medias y proletarias puedan acceder a aquellos productos culturales –mediante la copia, la miniatura, el boceto, etc.– que antes les habían estado vetados. El *kitsch*, pues, no será más que una experiencia de segundo rango, según las antiguas élites económicas y culturales; una pauperización del arte, y la cultura en general, consecuencia inevitable, y no querida, de la democratización del acceso al mismo. En esta tesis, en la que se mantiene una clara línea divisoria entre una alta cultura (aristocrática) y una baja cultura (popular) incidirá gran parte de la crítica hasta bien entrados los años setenta; momento en que el acercamiento al fenómeno del *kitsch* pasará de propuestas «pedagógicas» a otras que lo integren como una manifestación más de la modernidad, perfectamente compatible con el modernismo o la vanguardia.

El propósito de este artículo no es otro que el de dejar constancia, de forma sucinta, de la evolución (las máscaras) que el concepto de *kitsch* ha ido siguiendo a lo largo de las últimas décadas, a través de algunos de los textos y autores canónicos que se han ocupado de la cuestión: Giesz, Sontag, Călinescu, etc. La reflexión de este último en

concreto nos servirá para analizar un caso muy particular de intersección entre el *kitsch* (o *camp*) y el modernismo. Dos estéticas que, como apuntábamos, tradicionalmente se han considerado como contrarias, pero que encuentran un claro espacio de diálogo en las páginas de la novela *Fortuny* (1983) de Pere Gimferrer.

La obra de Gimferrer aparece, recordemos, en una década tan significativa para las letras peninsulares como fue la de los ochenta, con el fin de la Transición democrática y los primeros gobiernos del PSOE, que asentarán, en el territorio español, lo que Antoine Compagnon ha denominado en uno de sus libros el «Estado cultural». Todo ello, como veremos, será crucial a la hora de plantear un acercamiento crítico al texto y a las categorías estéticas que este maneja.

## II

*Madame Bovary es kitsch y vive el kitsch, pero  
Flaubert es una gran artista.  
Ludwig Giesz, Fenomenología del kitsch*

De todo lo dicho hasta ahora podríamos empezar a hallar algún indicio en el libro *Fenomenología del kitsch* (1960) de Ludwig Giesz; una de las pocas obras que se le han dedicado por entero a este fenómeno. Su publicación, al inicio de los años sesenta, ya nos daría pistas acerca de la aproximación que el autor realiza sobre el *kitsch*, que podríamos relacionar con los postulados de lo que unas décadas más tarde se conocería como pensamiento postmoderno o postmodernidad. El libro es un intento de fijar una categoría que podríamos considerar como «post-estética» –en el sentido de que va más allá de las categorías clásicas de la disciplina. La velada crítica que Giesz hace de Hegel, cuando determina que su *Estética* (la última gran estética sistemática) se habría limitado a las Bellas Artes iría en esa dirección. Hegel, al fin y al cabo, habría intentado poner límites a una disciplina cuyo objeto se ha mostrado, a lo largo de su historia, como escurridizo.

En Giesz, el *kitsch* se presenta inicialmente como un fenómeno difícilmente aprehensible, voluble, cambiante y capaz de integrar caracterizaciones muy diversas en cada una de sus plasmaciones. En ese sentido, el *kitsch* es moderno y sintetiza gran parte de los elementos que podemos considerar como propios de la contemporaneidad. Esa pluralidad de atributos, objetos, actitudes y sensibilidades que caracterizamos como *kitsch* se pondría de manifiesto en las diferentes maneras que tenemos disponibles para explicar la génesis de su apelativo, de las que Giesz va dando cuenta (y que antes hemos enumerado someramente).

El gesto de Giesz es, como decíamos, perfectamente comprensible durante la década de los sesenta, cuando muchos de los grandes proyectos sociales, políticos y filosóficos que se habían consolidado después de la Segunda Guerra Mundial empiezan a entrar en crisis. Algo que, en Europa, por ejemplo, desembocará en las revueltas y protestas del año 68, que acabarán extendiéndose por gran parte el continente.

Un caso paradigmático de esto último sería el del régimen soviético. Aunque la URSS había sido uno de los vencedores de la contienda, a partir de finales de los sesenta empiezan a quedar al descubierto algunas de las contradicciones que enfrentaba la federación con respecto al modelo que intentaba exportar a los países de su entorno, e incluso a la articulación que se le daba a este en sus propios territorios. Algo que hará que su vía al socialismo empiece a ser ampliamente criticada, y no tan solo desde los sectores de la derecha política. Es en ese sentido, en parte, que cabría analizar la actividad crítica de muchos los pensadores adscritos al posestructuralismo y, en mayor medida, la labor de la «*Nouvelle Philosophie*»<sup>3</sup>; que acabará con la hegemonía crítica del pensamiento de raíz marxista en los círculos intelectuales y mediáticos en Francia.

No creemos que sea una hipótesis desatinada plantear que el libro de Giesz participa de todo ese clima postbélico; aunque su publicación unos años antes lo hace todavía deudor de lo que Hannah Arendt ha denominado en alguno de sus escritos «La crisis de la cultura». Es por ello por lo que el autor se sigue refiriendo a las diferencias existentes (aunque difíciles de mantener ya teóricamente) entre arte y *kitsch*. Así, este último era visto aún por muchos críticos como «falso». Aunque ese planteamiento era siempre problemático, ya que, ¿no era el *kitsch* una categoría estética atribuible también a la obra de arte? El propio Giesz apunta a ello cuando concluye que,

[e]n resumen, podemos constatar que tanto la consideración histórica como estética del *kitsch* nos lleva a una visión fundamental y, por lo tanto, general: desde el punto de vista histórico no existe un término *a quo* del *kitsch* claramente indicador, y el fenómeno mismo se presenta tan proteico que no podría trazarse un límite ante el arte con la ayuda de un canon artístico (que, por cierto, no existe), ya que incluso uno de este tipo debería ser históricamente variables (GIESZ, 1973: 28).

Por lo que Giesz, al recuperar el viejo debate entre arte y *kitsch*, estaba apuntando, creemos, a la siguiente cuestión: ¿y si fuera este último tan genuino como cualquier otra manifestación de carácter estético de nuestra época (más genuino incluso)? El problema del *kitsch* era, ante todo, un problema de conformación del canon. Arte y *kitsch* son intercambiables. Tan difícil es demostrar que algo es arte, como demostrar que no lo es (que es *kitsch*). De ahí la afirmación de J. Reisner de que «[n]o existe una relación invariable y permanentemente fija entre el observador (poseedor) y la obra de arte, tanto si se trataba de una obra de alto valor como de una obra *kitsch*» (citado en GIESZ, 1973: 29), que complementaría esta otra del propio Giesz cuando este concluía que el «"disfrute estético" –el placer, la satisfacción ante lo bello, etc., dirige al crítico ya antes de que se concrete. Y este aspecto subjetivo es precisamente la condición para juzgar si se trata de *kitsch* o de arte» (GIESZ, 1973: 29).

Es por ello por lo que, según Giesz, no se puede hablar de «lo cursi» (o *kitsch*) en general, como categoría absoluta, sino de «estados cursis» (o estados *kitsch*) (GIESZ, 1973: 29). De ahí la poca precisión del término y la dificultad a la hora de estudiarlo. Aunque el *kitsch* es percibido como falso, los estados relacionados con el fenómeno nunca lo son:

Se comprende por qué no hay que indagar la esencia *kitsch* o artística de los objetos de arte «objetivos» que existen materialmente; ya que todas las actitudes de conciencia de la específica vivencia del *kitsch* también pueden adoptarse ante obras de arte ya consideradas como tales (GIESZ, 1973: 89 y 90).

La proliferación de categorías estéticas alternativas a las ya conocidas de lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, etc. entre las que encontraríamos la del *kitsch*, se daba en un contexto en que ciertos discursos relacionados con la modernidad (verdad, emancipación, progreso, libertad) habían entrado en crisis y se internaban progresivamente en su etapa «post». No es de extrañar, pues, que, como decíamos, en el campo de la estética se intentara articular nuevas distinciones, jerarquías, escalas de valor, etc. que nos permitieran apreciar con nuevos ojos los objetos artísticos (y las experiencias estéticas a ellos ligadas). Esa nueva mirada se traduciría, no obstante, en la erosión de las antiguas instituciones artísticas y literarias, con una constante reformulación de los cánones que estas suscribían regularmente.

### III

Uno de los hechos a tener en cuenta es el de que el gusto tiende a desarrollarse muy desigualmente. Es raro que la misma persona tenga buen gusto visual y buen gusto para la gente y gusto por las ideas.  
Susan Sontag, *Notas sobre lo «camp»*

La dificultad de articular un discurso que pueda dar cuenta de una categoría tan escurridiza como el *kitsch* (y todas las categorías estéticas lo son en mayor o menor medida) la hallamos también presente en otros textos de la época. De entre ellos, destacaría el de Susan Sontag, *Notes on «camp»*, publicado poco después del de Giesz, en 1964. El ensayo de Sontag es, de nuevo, un intento de fijar algo que se le escapa a la autora; de ahí la proliferación de ejemplos que hallamos en los diferentes apartados (o notas) del texto, que podríamos atribuir ya a una cierta «indefinición postmoderna» o «formulación débil» de una categoría, lo *camp*, que acabará quedando prácticamente sin definir, o con unos contornos tan amplios que nos podrían remitir de nuevo al *kitsch*. De hecho, la propia organización del texto en forma de notas ordenadas aparentemente de forma aleatoria nos da ya algún indicio acerca de la voluntad asistemática de Sontag a la hora de abordar la cuestión. Las *Notas sobre lo «camp»* son literariamente apuntes con los que la escritora irá acotando su acceso a esa categoría.

Según Sontag, lo *camp* podría «remontarse hasta muy atrás». Aunque nos puedan venir a la mente referentes claros como los «artistas manieristas como Poritormo, Rosso y Caravaggio, o la pintura extraordinariamente teatral de Georges de Latour, o el eufuismo (Lyly, etc.) en la literatura», lo cierto es que «el punto de partida» del *camp*, se podría situar «a finales del XVII y principios del XVIII, debido a la extraordinaria inclinación del período al artificio, la superficie, la simetría; su gusto por lo pintoresco y lo emocionante, sus elegantes convenciones para representar la

emoción inmediata y la absoluta presencia de carácter». Las manifestaciones más evidentes de todo ello serían «el epigrama y el pareado (en las palabras)» y «lo florido (en el gesto y en la música)». Con todo, no sería sino durante «el siglo XIX» cuando esta categoría se extendería a todos los ámbitos de la «alta cultura», convirtiéndose, de paso, en lo que Sontag considera «un gusto específico». En Inglaterra, sigue Sontag, el *camp* correría parejo al «esteticismo del siglo XIX» y emergería «íntegro en el movimiento *art nouveau* en las artes visuales y decorativas», encontrando a «sus ideólogos conscientes en “talentos” como Wilde y Firbank» (SONTAG, 1996: 361 y 362).

En esta «historia de bolsillo» del *camp*, la mención a Oscar Wilde no era casual. Sontag organizaba el texto a partir de citas extraídas de diferentes obras del escritor irlandés. Además, la referencia a la máscara, tan presente en textos como *The Picture of Dorian Gray* (1890), *Lady Windermere's Fan* (1892) o *The Importance of Being Earnest* (1895) era constante. Ese gusto por lo equívoco, por la ocultación, por las falsas apariencias, concluía Sontag, quedaba perfectamente plasmado en el *art nouveau* y sus ornamentos que apelaban al ámbito natural:

Lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo «off», el ser impropio de las cosas. El mejor ejemplo nos lo da el *art nouveau*, el estilo *camp* más característico y más plenamente desarrollado. Los objetos del *art nouveau*, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta (SONTAG, 1996: 359 y 360).

¿Cuál sería, entonces, el factor clave que nos permitiría entender lo que estaba en juego (a nivel estético) en el fenómeno del *camp*? Pues sencillamente algo en lo que Giesz ya había reparado anteriormente en su análisis del *kitsch*, a saber, que el «peligro de caer en el *kitsch* [era] una posibilidad latente de lo estético», ya que formaba «parte de la caducidad de lo bello» (GIESZ, 1973: 87). Es por ello por lo que Sontag insistía en el elemento temporal cuando afirmaba que el «tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad *camp*...» (SONTAG, 1996: 367).

En definitiva, la concepción de Sontag sobre el *camp* no era sino una nueva vuelta de tuerca (una nueva máscara) acerca de algunas de las cuestiones que ya habían aparecido en otros autores que se habían ocupado del *kitsch*. Algo que ya se intuía en el texto de Sontag con respecto al de Giesz. Un *kitsch*, sin embargo, ahora sí, recubierto de una pátina autorreflexiva y auto paródica que daba cuenta del fracaso que tendría que enfrentar cualquier pretensión de autenticidad estética, a la manera de los antiguos clasicistas, que quisiéramos reivindicar en la contemporaneidad.

#### IV

En entrant, a la dreta, l'estança fa falsos frisos  
d'antigor edènica i fullosa sota el clarí de blancor  
de la calavera del taur. Cap a l'esquerra,  
l'estança esclata: el vial de Marià Fortuny i  
Madrazo, després de giravoltar davant de la gran  
taula de fusta, sota l'ull liquós de les noies flors i  
les barbes boscoses del prelat pintat en gonella  
vermella, defuig la claredat perlejada dels  
finestrals i s'endinsa, tapissos enllà, a l'obagor  
moresca.  
Pere Gimferrer, *Fortuny*

El motivo de la máscara sería recuperado en numerosas ocasiones<sup>4</sup> por uno de los poetas más destacados de lo que luego vino a denominarse la generación de *Los Novísimos*<sup>5</sup>: Pere Gimferrer. De hecho, uno de los ejemplos más sorprendentes en cuanto a que, como artefacto literario, permite realizar una perfecta síntesis de la confluencia de diversas categorías que, según Matei Călinescu, se pueden atribuir a esas diferentes «caras» de la modernidad –modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch* y posmodernismo–, sería su novela *Fortuny*. Aunque en las letras españolas ya se podían encontrar algunos ejemplos de una sentimentalidad que podríamos considerar cercana al *kitsch* –ahí estaría Manuel Vázquez Montalbán con su *Crónica sentimental de España* (1971)–, sería difícil encontrar algún otro caso anterior tan evidente como el del libro de Gimferrer en el ámbito catalán.

De hecho, como ha explicado Eloi Grasset en su libro dedicado al poeta, Gimferrer empezó su andadura como escritor con un proyecto claro: recuperar el «tiempo de la modernidad» –según la formulación que hace Pascale Casanova en *La République mondiale des Lettres* (1999)– para una literatura española que, después de años de represiones y censuras, había quedado empantanada en debates poco fructíferos y más bien alejados de cuestiones estéticas y literarias. Una panorámica de la evolución de Gimferrer como escritor la encontraríamos, por ejemplo, en la longeva correspondencia que el por aquel entonces joven poeta mantuvo con Octavio Paz. En una de esas misivas le decía Paz a Gimferrer:

Me pareció, me parece, que reanudaba la gran *tradición moderna* de la poesía en nuestra lengua y que no era un regreso [...] a la vanguardia de 1914 [...], sino una ruptura del pseudorealismo. *Arde el mar* fue *inactual* en España porque usted escribió un libro de poesía contemporánea y con un lenguaje de nuestros días, hacia adelante, en tanto que la poesía de la España actual es *inactual* por ser una poesía pasada (PAZ, 1999: 21).

La aparición el año 1966 de *Arde el mar* supondría la prematura consagración de Gimferrer, bajo la tutela de Paz, como uno de los poetas más importantes de la transición española a la democracia. Sin embargo, el propio Gimferrer no tardaría en abandonar, una vez restaurada la modernidad poética española, el uso del castellano para adoptar el catalán como lengua principal en sus escritos. El año 1970 aparecía

*Els miralls* y todo parecía indicar que los intereses de Gimferrer pasaban, de nuevo, por acometer ese acceso a la modernidad que había realizado dentro del contexto español, pero esta vez desde el campo literario catalán. En ese sentido se tendría que ver su producción poética y crítica de los años setenta. Aunque no sería hasta la publicación de *Fortuny* a principios de los ochenta cuando el proyecto del poeta llegaría a su eclosión.

Como bien afirma Grasset, la novela de Gimferrer era un intento de «cancelar» el tiempo histórico a través de lo que podríamos considerar viñetas (o breves capítulos) que irían situando a personajes tanto reales como ficticios como Gabriele d'Annunzio, Francesca de Rimini, Marcel Proust, Albertine, Henry James, Otelo o Hugo von Hofmannsthal al lado de los Fortuny, saga de pintores y artistas catalanes que se hicieron notables a partir del siglo XIX. Todas esas miniaturas de tono marcadamente lírico en las que confluía un uso arcaizante del lenguaje con un hálito pictórico en las, a veces, excesivas descripciones (Gimferrer hace un uso constante de la écfrasis a lo largo del texto), conformarían lo que se podría considerar una novela fragmentaria, proteica, contradictoria a veces, incluso en la propia concepción del género novelesco que esta despliega (en consonancia con sus referentes estéticos más claros). En una entrevista en el año 2015 Gimferrer comentaba lo siguiente:

La matèria tractada em porta a escriure d'aquesta manera, a buscar un equivalent sonor, plàstic i imaginístic, que s'assembla a aquesta cosa sempre a mig camí entre el *promu* i la grandesa de les pintures del Fortuny. És una cosa molt ambigua, molt seductora, quasi al punt del *kitsch*, però no hi cau mai, és una cosa molt estranya. Això ho havia d'aconseguir, tenint en compte que a l'època de *Fortuny* no hi havia res de semblant, no hi havia cap equivalent literari català d'això; només ho podia obtenir, doncs, amb barreges de coses de Foix, moltes del Carner de Dickens i, més ocasionalment, alguna de Nin traductor. També amb altres coses de poesia noucentista, com Carner i Obiols. Obiols que, com vostè ja sap, és un autor que sempre m'ha interessat moltíssim. I, com ja he dit, també Soldevila, però només el de *Moment musical*. És complicat d'explicar-ho, però és així. Volia que la prosa sonés com la impressió visual que donen les coses de Fortuny, i quan dic Fortuny, dic tots els Fortunys (CAROL GERONÈS, 2015: 275).

El equilibrio entre modernidad, vanguardia y *kitsch* que encontramos en *Fortuny* sería un claro indicador de las transformaciones que se habían producido en el campo artístico e literario ibérico, con la llegada de la cultura de masas y el asentamiento de la industria cultural en los espacios intelectuales del tardofranquismo. Gimferrer al intentar reflotar las literaturas española y catalana, reconectándolas con la tradición moderna (que se había extraviado con la llegada de la dictadura), lo hacía desde el convencimiento de que el peso de esta tentativa había de recaer todavía en los escritores y los artistas. Parecía como si Gimferrer no quisiera reconocerse a sí mismo que estos ya no tenían ni la influencia ni el poder simbólico de antaño.

En ese sentido el análisis del *kitsch* como categoría estética en la obra de Gimferrer sería un lugar privilegiado para ver cómo a partir de la década de los setenta se entraba en lo que se ha venido a llamar el sistema mundo capitalista, que llegaría a su eclosión una década más tarde, impregnando todos los ámbitos de nuestra existencia (y dificultando la posibilidad de articular una crítica exterior a dicho sistema<sup>6</sup>). Al

intentar conectar la tradición moderna catalana actual con la de antes de la guerra (a través de la figura de los Fortuny), Gimferrer no era capaz de abstraerse (tampoco tenemos claro que quisiera, como se puede ver en la entrevista antes citada) a esa sentimentalidad *camp* omnipresente ya en la cultura. Y más en nuestro contexto, en el que postmodernidad, democracia y capitalismo habían quedado, por una cuestión eminentemente cronológica, inevitablemente interconectados.

Así, de las representaciones *kitsch* que ya podíamos encontrar en la dictadura (el ejemplo antes citado de Vázquez Montalbán, por ejemplo) se pasaba, sin solución de continuidad a su reivindicación *camp*, a partir de la recuperación, en Gimferrer, de los referentes estéticos del noucentisme, que acentuaban más si cabe aún –debido a la distancia histórica– su efecto barroquizante en la composición de la novela. Y era precisamente en esa nueva vuelta de tuerca (parecería que Gimferrer hubiera llegado al *kitsch* por su vertiente inversa), que encontramos en *Fortuny*, donde hallaríamos esa confluencia tan marcada de modernismo, vanguardia, decadencia, *kitsch* y postmodernidad de la que hablaría Călinescu.

Lo que provocaba en el lector ese efecto era precisamente la distancia que Gimferrer intentaba salvar (al abolir el tiempo histórico entre los diversos capítulos de la novela) y que, irremediablemente, podíamos percibir en el extrañamiento que nos producía el uso que el poeta hacía del lenguaje en el texto. Sin duda, se había producido un cambio de época: con la democracia, como decíamos, había llegado también la postmodernidad; lo que hacía que cualquier vestigio de aquella modernidad emancipadora, ilustrada e inconclusa ahora, que antes habíamos mencionado, estuviera en entredicho. El escritor o intelectual ya no eran esa figura-guía que hacía valer su voz en la opinión pública. Ahora era el periodista, el comentarista o el tertuliano los que empezaban a moldear las conciencias desde su tribuna televisiva. Además, la distancia entre la alta y baja cultura había quedado prácticamente abolida. La lectura que podemos hacer de *Fortuny*, bajo el nuevo paradigma, es que la novela pertenece a esa cultura ya casi marchita que hacía visible, de manera tardía, lo que Tocqueville una vez denominó la «hipocresía del lujo»:

Con la confusión de todos los rangos todo el mundo espera aparentar lo que no es, y hacen grandes esfuerzos para lograr este objeto... Imitar la virtud es característico de todas las épocas; pero la hipocresía del lujo pertenece más particularmente a las épocas de la democracia... Las producciones de los artistas son más numerosas, pero disminuye el mérito de cada producción. No pudiendo ya aspirar a lo que es grande, los artistas cultivan lo que es bonito y elegante; y se atiende más a la apariencia que a la realidad (citado en CĂLINESCU, 2003: 225)

Así, uno de los indicadores más claros, en el ámbito peninsular, de que con la llegada de la democracia también lo hizo la cultura postmoderna sería esa adopción, muchas veces desproblematizada, que se hizo del *kitsch*. De ahí la reivindicación (irónica o no) de una parte de nuestro legado cultural que ya de por sí podía presentar múltiples aristas. Si el *kitsch* tuvo su momento de eclosión con la dictadura franquista, una vez instaurada la democracia, gran parte de los productos culturales que se dieron durante el franquismo tan solo pudieron ser reivindicados como pertenecientes a una



sensibilidad abiertamente *camp*. Sin embargo, el apelar a un pasado más lejano (como haría Gimferrer) tampoco impedía que se filtrara una cierta afectación y cursilería.

Lo que nos llevaría a una última cuestión que prudentemente dejaremos inconclusa: ¿no sería el del *kitsch* (como el caso del canon) un problema de los límites que le queramos poner a nuestra libertad (estética, en este caso)? Y, llegados a este punto, ¿qué relación podríamos establecer entre las series artística y política? ¿serían las fronteras del *kitsch* las fronteras de la democracia? Si damos una respuesta afirmativa a esta última pregunta podríamos perfectamente concluir (no sabemos si con razón) que una sociedad no se puede considerar plenamente democrática hasta que no se le ha inoculado una buena cantidad de productos *kitsch*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, H. (2016) *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Traducción de Ana Poljak. Barcelona, Ediciones Península.
- BALIBREA, M. P. (1999) *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona, El viejo topo.
- CĂLINESCU, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Editorial Tecnos.
- CAROL GERONÈS, L. (2015) *Fortuny de Pere Gimferrer o un bric-à-brac de la Belle Époque. Una novel·la singular en el panorama narratiu català dels anys vuitanta*. Universitat de Girona. Tesis doctoral, disponible en: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/403210/tlcg1.pdf?sequence=7&isAllowed=y>
- C.I.A. (1985) *France: defection of the leftist intellectuals*. Informe disponible online en: <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp86s00588r000300380001-5>
- ELIAS, N. (1998) «Estilo kitsch y época kitsch» en *La civilización de los padres y otros ensayos*, pp. 57-77. Traducción de Lisímaco Parra. Santa Fe de Bogotá, Editorial Norma.
- FUKUYAMA, F. (1989) «The End of History?» en *The National Interest*, Summer 1989. Artículo disponible en: [https://www.embl.de/aboutus/science\\_society/discussion/discussion\\_2006/ref1-22june06.pdf](https://www.embl.de/aboutus/science_society/discussion/discussion_2006/ref1-22june06.pdf)
- GIESZ, L. (1973) *Fenomenología del kitsch. Una aportación a la estética antropológica*. Traducción de Esther Balaguer. Barcelona, Tusquets Editores.
- GIMFERRER, P. (2003) *Fortuny*. Barcelona, Editorial Planeta.
- GRASSET, E. (2020) *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*. Sevilla, Editorial Renacimiento.
- MOLES, A. y WAHL, E. (1974) «Kitsch y objeto» en AA.VV., *Comunicaciones nº 13: Los objetos*, pp. 153-185. Traducción de Silvia Delpy. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- PAZ, O. (1999) *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- SONTAG, S. (1996) «Notas sobre lo “camp”» en *Contra la interpretación*, pp. 355-376. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Madrid, Alfaguara.

---

<sup>1</sup> No existe un consenso claro acerca del origen del término, y aunque aquí recogemos la que proponen Moles y Wahl, también sería correcto apuntar que a la denominación *kitsch* se le han atribuido los siguientes orígenes: la palabra inglesa *sketch* (boceto) o el verbo alemán *verkitschen* (fabricar barato), entre otros.

<sup>2</sup> Según Elias, el *kitsch* no era más que una «expresión» que servía para explicar «esa tensión entre el rico y bien desarrollado gusto de los especialistas, y el subdesarrollado e inseguro de la sociedad de masas» (ELIAS, 1998: 71). Esto se hacía evidente si se analizaba el caso de los impresionistas. Con ellos «se [imponía], de modo completamente claro, un arte de especialistas contra la pintura de sociedad y el gusto dominantes». Así, la «incomprensión de la sociedad profesionalmente activa con respecto a su arte [fue] síntoma, no de la tensión social entre diversas capas profesionales, sino de la rotura y la tensión entre el gusto de los grandes especialistas, el gran arte de todos los tipos, y el gusto de la sociedad de masas, de los no especialistas» (ELIAS, 1998: 70).

<sup>3</sup> En ese sentido, el año 1985 (pasado ya el auge de los «*nouveaux philosophes*») se hacía público un informe del servicio secreto norteamericano con el paradigmático título de *France: Defection of the Leftist Intellectuals*. El informe alegaba que,

[I]ed by a group of young renegades from Communist ranks who billed themselves as New Philosophers, many New Left intellectuals have rejected Marxism and developed a deep-rooted antipathy toward the Soviet Union. Anti-Sovietism, in fact, has become the touchstone of legitimacy in leftist circles, weakening the traditional anti-Americanism of the leftist intellectuals and allowing American culture –and even political and economic policies– to find new vogue (C.I.A., 1985: v).

Como vemos, el análisis elaborado por la C.I.A. trazaba claros paralelismos entre la irrupción de la «*Nouvelle Philosophie*» y el resurgimiento de la nueva derecha francesa bajo el auspicio del anticomunismo. Si bien es cierto que «in the postwar era, French intellectuals helped significantly to generate and shape international hostility to US policies, both in Europe and in the Third World», la nueva coyuntura política en Francia, después de Mayo del 68, posibilitó «a new wave of genuinely pro-American sentiment, rooted in the vogue of American popular culture, in respect for the American economic vitality of the 1980s, and in admiration for the new image of self-confidence that the United States now projects in the world» (C.I.A., 1985: 11). El informe finalizaba con un pequeño apéndice donde se reseñaban algunas de las obras que habrían resultado fundamentales para crear ese nuevo clima de opinión en Francia y que habrían ayudado a inocular los postulados del «*laissez faire*» liberal en la sociedad civil. El expediente destacaba los siguientes libros: *La barbarie à visage humain* (1977) de Bernard-Henri Lévy y *Les Maîtres penseurs* (1977) y *La cuisinière et le mangeur d'hommes* (1975) de André Glucksmann.

<sup>4</sup> La máscara ha sido un elemento constante en la obra del barcelonés. Como declaraba Eloi Grasset, «Gimferrer haya fundado parte de su singularidad como escritor en la disolución de las identidades inalterables y en las relaciones escurridizas que se establecen entre las palabras y el mundo [...], ha dificultado que su figura haya podido ser apresada por aquellos discursos identitarios empeñados en seguir fiscalizando la tarea de los creadores» (GRASSET, 2020: 15). Todo apunta a que Gimferrer habría aprovechado el consejo de Octavio Paz, cuando el mexicano le advertía: «no se deje dominar por el tema, deje que las cosas y los hechos (las palabras) hablen por sí solos. El autor, el yo, debe desaparecer o aparecer bajo una máscara impersonal» (PAZ, 1999: 25).

<sup>5</sup> Mari Paz Balibrea, en su libro dedicado a Manuel Vázquez Montalbán, afirma lo siguiente acerca de la conocida antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970): «El prólogo del antólogo, que busca puntos de contacto vivencial y cultural entre los poetas para que legitimen su consideración como grupo, menciona que esa nueva generación comparte una educación sentimental por haber crecido bajo la influencia ubicua de los medios de comunicación de masas. En la práctica literaria del grupo, esa experiencia de vida se traduce en la incorporación a las obras del *camp* y de formas e imágenes generadas por la industria cultural. Ahora bien, como reconoce el mismo Castellet, no es igual en cada uno de ellos la función que esa cultura de masas cumple, como referente real y como forma poética» (BALIBREA, 1999: 49).

---

<sup>6</sup> Cabría recordar aquí como veía el «Fin la Historia» Francis Fukuyama en su influyente texto de 1989: «The end of history will be a very sad time. The struggle for recognition, the willingness to risk one's life for a purely abstract goal, the worldwide ideological struggle that called forth daring, courage, imagination, and idealism, will be replaced by economic calculation, the endless solving of technical problems, environmental concerns, and the satisfaction of sophisticated consumer demands. In the post-historical period there will be neither art nor philosophy, just the perpetual caretaking of the museum of human history» (FUKUYAMA, 1989: 17 y 18).