

Belleza, kitsch y crítica. Por qué una obra no debe ser interpretada
Beauty, kitsch and criticism. Why a play should not be performed

Javier Pamparacuatro Martín

Universidad del País Vasco

Resumen:

El ideal romántico de belleza se revela muy problemático por su cercanía al *kitsch*. Hermann Broch teorizó sobre esta tesis y concluyó que el *kitsch* romántico encarnaba el antivalor no solo estético, sino también moral. Partiendo de estos supuestos, el presente artículo se propone mostrar que la crítica orientada a la interpretación de las obras de arte en clave simbólica o de contenidos pertenece a ese sistema *kitsch*. El artículo desarrolla ciertas implicaciones de las tesis anti-interpretación que Sontag y Barthes, entre otros, propusieron hace décadas. La conclusión es que la crítica ha de superar la conmoción romántica y su ideal de belleza, si quiere seguir siendo auténticamente tal.

Palabras clave: belleza, *kitsch*, Broch, moral, antivalor, interpretación

Abstract:

The romantic ideal of beauty poses many threats due to its closeness to *kitsch*. Hermann Broch brooded over this thesis and concluded that *kitsch*, romantic in origin, embodied both the aesthetic and the moral antivalue. With this view in mind, we aim to show that the criticism focusing on a symbolic or content-oriented interpretation of works of art belongs to that system of *kitsch*. The present article reflects on some implications of the ideas that Sontag and Barthes, among other critics, put forth some decades ago. We conclude that literary and art criticism must overcome the romantic upheaval and its ideal of beauty in order to be truly authentic.

Keywords: beauty, *kitsch*, Broch, moral antivalue, interpretation

El concepto de lo bello y lo sublime, tal y como fue concebido y teorizado por los románticos, se revela inútil en el estudio de las obras artísticas. *Desde el punto de la vista de la crítica*, plantea tres graves inconvenientes. Estos están estrechamente relacionados entre sí. El examen de dos de ellos (el segundo y el tercero en los párrafos que siguen), basado en la visión del escritor austríaco Hermann Broch, lo desarrollé en otro lugarⁱ. En el presente apartado solo ofrezco un extracto de aquel análisis.

El primer inconveniente que plantea la idea de belleza es, precisamente, que se trata de una noción histórica heredada del romanticismo. Siempre se tiene la sensación, cuando se la confronta con obras de un pasado cultural y mentalmente extraño, de que es notoriamente insuficiente, o francamente inservible, para dar cuenta de ellas. Un cuadro de G. D. Friedrich es bello, hasta profundamente bello, si se quiere; pero, ¿lo es el *Triunfo de la muerte* de Pieter Bruegel el Viejo? Un crítico avezado que se aferre a la idea de lo bello argüirá acerca de esta pintura que su misma fealdad intrínseca la proyecta con enorme energía a un plano superior de belleza trascendental, y cosas por el estilo, pero, ciertamente, una noción que precisa de rodearse de explicaciones y especificaciones para poder ser utilizada (sobre todo si son tan pobres como la citada) pronto se convierte en una noción irrelevante.

El segundo escollo que representa la noción de belleza es que descansa en supuestos autolimitantes. Antes del romanticismo, la belleza era un ideal perpetuamente diferido al infinito; por tanto, el arte constituía una actividad que se hallaba constantemente en tensión dinámica hacia la búsqueda de un objetivo inalcanzable. El romanticismo, constató Broch, “tiende exactamente al extremo contrario. Considera la idea platónica del arte, la belleza, como meta inmediata, y tangible de toda obra [...] en la medida en que el arte es un sistema, se convierte en un sistema cerrado; el sistema infinito se convierte en sistema finito”ⁱⁱ.

En tercer lugar, el romanticismo, además de engendrar la belleza, engendró el *kitsch*. Según Broch, el siglo XIX es el siglo del *kitsch*, y no tanto el siglo del romanticismo. Belleza romántica y *kitsch* están tan imbricados que el segundo puede definirse como la caída al vacío provocada por resbalón accidental desde la sideral cima de la primera. El *kitsch* es un fenómeno desconocido antes del romanticismo. La sentimentalización de la experiencia es algo que instauró este movimiento en el siglo XIX y que en épocas anteriores sencillamente estaba ausente.

El *kitsch* no es un arte de calidad inferior; forma “un sistema propio, cerrado en sí mismo, que se inserta como un cuerpo extraño en el sistema global del arte o, si se prefiere, que se coloca junto a éste”ⁱⁱⁱ. Es uno de los antisistemas parasitarios, uno de los “sistemas de

imitación” descritos por Broch: las “grotescas religiones de la belleza y la razón”, las “religiones políticas”, que “llevan dentro de sí el germen del mal”. Broch comparó el *kitsch* con el Anticristo, que “tiene exactamente el mismo aspecto exterior que Cristo, actúa y habla como él y sin embargo es Lucifer”^{iv}. El sistema-*kitsch* se identifica con el mal absoluto, con el antivalor en sentido lato: el mal ético y la falsedad. El sistema-*kitsch*, divinizando la belleza en su recinto cerrado, exige hacer un *bello trabajo*, en lugar de prescribir que se realice un *buen trabajo*. Esta es la razón por la cual antes del romanticismo había arte superior y arte mediocre, pero no arte malo, y, a partir del romanticismo, la distribución se polariza en arte superior y arte malo, con exclusión de valores medios^v.

La vida inspirada en el *kitsch*, por su empeño en encerrar lo infinito en lo finito, se basa en la exaltación de relaciones simbólicas falsas: “la obra de arte impone a la realidad una convención completamente irreal aprisionándola en un esquema falso”^{vi}. En este esquema se confunden las categorías estéticas con las éticas, y viceversa: el suicidio por amor, una convención irreal instaurada por el romanticismo, es un ejemplo de esta pertinaz confusión. “La única categoría que emerge entre esta confusión es precisamente la del *kitsch* y su negatividad, su malignidad incluso, consistente en una existencia impuesta sobre la hipocresía universal, extraviada entre una inmensa maraña de sentimientos y de convenciones”^{vii}.

En contraposición al “sistema de imitación” pseudoestético, pseudorreligioso, pseudoético, etc., el sistema abierto (ético, estético, científico, filosófico) busca el desvelamiento de la auténtica realidad (el ser, dirá Heidegger) allende sí mismo. En la superación del “olvido del ser” contra el que previno Heidegger^{viii}, radica justamente la “razón de ser” de la obra de arte.

De la argumentación expuesta se desprende que la belleza romántica es, o un ideal irrelevante, o un ideal que entraña el antivalor. Este trabajo se propone persistir en esta vía discursiva siguiendo un recorrido alternativo. A partir de la teoría sucintamente reseñada arriba, me propongo mostrar que la orientación “interpretativa” de las obras de arte –simbólica, en clave de contenidos– pertenece a ese sistema-*kitsch* al que el ideal de belleza está tan unido. Refutando la disposición crítica, trato de desmontar el ideal estético a ella asociado.

La corriente crítica y estética que rechaza cualquier interpretación de las obras de arte en términos de sus “contenidos reales” alcanzó su expresión más radical en *Contra la*

interpretación (1966), de Susan Sontag. “Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. [...] El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte”^{ix}. Barthes coincidía en sostener la misma tesis: “La crítica no puede pretender «traducir» la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra”^x. Barthes subrayó, con más clarividencia que sentido profético, que estamos inmersos en una “*crisis general del Comentario*”^{xi}. Incluso desde la hermenéutica, Ricœur habló de las “pretensiones totalitarias de cada una de las interpretaciones”^{xii}. Algunos años antes, Barthes, en *Ensayos críticos* (1964)^{xiii}, y Robbe-Grillet, en *Por una novela nueva* (1963)^{xiv}, ya habían arremetido contra la exégesis de la obra de un autor tan paradigmáticamente “interpretable” como Kafka. Más recientemente, Kundera ha retomado el *topos*, atacando el “kafkismo” (o manía exegética centrada en Kafka) en su ensayo *Los testamentos traicionados* (1993)^{xv}. En definitiva, los excesos en los comentarios, el abuso de paráfrasis que pretenden esclarecer los significados de las obras, han llevado a una abierta desconfianza hacia la orientación interpretativa. Esta actitud reprobatoria trata de recuperar la dignidad y penetración perdidas de la crítica y de superar su reducción a mero *comentario* (un fenómeno el de la reducción que se observa con mayor frecuencia, sobre todo, en aquellos juicios que se difunden a través de los medios de masas)^{xvi}.

En *Signo y Valor* (2012) asumí esta tesis anti-interpretación^{xvii}. En el presente artículo ampliaré lo expuesto allí, proporcionando una respuesta a la pregunta que interroga por qué una obra literaria no debe ser interpretada. Me centraré en la literatura, porque, como señala Sontag, el «filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte»^{xviii}. A diferencia de Sontag, que circunscribe su análisis al ámbito de la estética, responderé a la cuestión desde una perspectiva que aglutina estética y metafísica. La razón de adoptar este acercamiento es que la pregunta que se aborda inquiriere por el porqué último (no obstante, “porqué” y “último” cobran en estas páginas un sentido que resulta ser contrario al tradicional que tienen tales palabras en el uso corriente y filosófico).

Responderé a la cuestión que planteo de la manera más breve que pueda, porque extenderme realmente me llevaría muy lejos. Con todo, dejo sin decir muchas cosas que sería necesario decir. Solo trataré de hacerme entender. Conforme iba escribiendo estas líneas, cada frase me iba sugiriendo muchas ideas que silencio.

La “parabolización” o “fabulización” de la obra literaria hace proliferar las interpretaciones basadas en el contenido a través de las cuales cada uno, y todo el mundo, quiere decir “su verdad”. Es la manera más fácil y directa de caer en el relativismo, que, como veremos, es una de las expresiones del *kitsch*.

Son “profundas” las razones para renegar de cualquier tipo de interpretación de las obras literarias:

- 1) Todos los intentos de interpretar a partir del contenido se basan en la adopción de la metafísica de la presencia (es decir, una metafísica sustancialista o esencialista).
- 2) Si se adopta la perspectiva de la metafísica de la presencia, se produce una contradicción que invalidaría todo acercamiento al valor, conduciría al relativismo y a una crisis de la moral.

La obra de arte que merezca tal nombre debe entenderse hoy desde el prisma de la *cifra* o *huella*, que ningún concepto de la metafísica puede describir. Tal obra, aunque hace desaparecer las referencias asociadas en el pensamiento occidental con una metafísica de la presencia, o precisamente por ello, abre un ámbito *abisal* que no es relativista, sino *relacionalista*. Es lo que Jaspers llamaba *lo Abarcador* (*das Umgreifende*), un más allá anónimo, inalcanzable e insondable que no se deja reducir a las categorías de sustancia, esencia, mónada, fundamento, o a un lugar donde exista una plenitud absoluta. La imposibilidad de pensarlo con el lenguaje, el absurdo que se desprende de estas afirmaciones, es un indicio del misterio. Aunque algunos dirán que lo es de su inexistencia.

La física actual se ha dado cuenta de las enormes complejidades inherentes a la empresa de descubrir el fondo último de todas las cosas, de los formidables obstáculos que se oponen al objetivo de construir una teoría definitiva que explique los fundamentos de lo real. Me estoy refiriendo a las múltiples capas de la realidad, a su entrelazamiento y a su fondo-sin fondo. Los indicios teóricos y experimentales apuntan a una realidad esencialmente deslizadiza a nuestro conocimiento y a nuestro entendimiento. Pero ningún físico duda de su existencia, ni desespera de su cognoscibilidad. Posiblemente se trate de otro género, nivel u orden de existencia que aún no podemos definir ni enunciar al modo ‘S es P’, y cuya comprensión quizá se halle fuera de nuestro alcance. Por eso resulta tan inadecuado, lo admito, haber dicho “esencialmente”, cuando no hay esencia que valga en el ámbito que procuro delimitar. De lo que sí tengo certidumbre es de que no hemos llegado aún al límite de nuestros recursos intelectuales y de que la frontera de lo cognoscible se seguirá alejando de nosotros. Este dinamismo del conocimiento

científico es el dinamismo que debe asumir el estudioso de la literatura. La actitud de este ante la obra debe ser análoga a la que tiene el físico ante su objeto de conocimiento: semejante hasta donde pueda serlo, teniendo en cuenta que su enfoque es obviamente muy distinto.

Es el mismo dinamismo que encontramos en la concepción de las ideas de Jaspers. Las ideas no marcan, como para Kant, los límites formales del conocimiento, sino que aportan un impulso constante a la razón para que sobrepase sus límites y busque un conocimiento cada vez más trascendente de sí misma, sus contenidos y posibilidades. Jaspers transformó las ideas trascendentales kantianas en ideas de trascendencia, en las cuales la conciencia aprehende y elabora la posibilidad de un conocimiento y autoconocimiento metafísico. Las ideas de trascendencia, a diferencia de las ideas kantianas, son desafíos a la razón para que piense más allá de los límites de su autonomía, hacia nuevos y más auténticos contenidos, autoexperiencias y libertades^{xix}.

Aunque tiene su origen en la deconstrucción, el concepto de cifra o huella remite a un abismo que no es lingüístico, sino antropológico. El mismo *Dasein*, para Jaspers, es una cifra; pero en esto no quiero ir demasiado lejos... La noción aludida, con su doble dimensión de presencia/ausencia, es una clave semiológica, antropológica y metafísica que creo prometedora en lo que se refiere a la evaluación de obras literarias. Con tal de que no se entienda en el sentido de que la obra encierra un sentido oculto y último que hay que des-cifrar... En 1932, la concepción de Jaspers iba en esta dirección. “Si la cifra es, en cada caso, la unidad de un ser mundano y de la trascendencia, deja de serlo cuando se la piensa como significando otra cosa. En el escrito cifrado es *imposible separar el símbolo de lo que simboliza*. Hace presente la trascendencia, pero *no es interpretable*”. La lectura del escrito cifrado se deforma, prosigue el filósofo alemán, cuando se convierte “en una comprensión de relaciones simbólicas puramente inmanentes”. “A pesar de la clara conciencia, la lectura del escrito cifrado es estar en un simbolismo inconsciente que para mí ni siquiera es cognoscible *como* simbolismo. El simbolismo consciente [...] en el sentido de signo, metáfora, comparación, representación, modelo, no es escrito cifrado. Mientras que este simbolismo consciente se hace claro precisamente mediante la interpretación, el simbolismo inconsciente del escrito cifrado no es afectado por la interpretación: lo que una interpretación aprehende en él no es él, sino un escrito cifrado desnaturalizado y convertido en mero simbolismo. [...] Pero el escrito cifrado existe como él mismo, y ni siquiera puede aclararse por medio de otra cosa”^{xx}.

Trazaré un paralelismo con la matemática con el fin de aclarar lo anterior. La matemática ha recorrido ya un camino que a la metafísica le es imposible recorrer por sí misma porque, entre otras razones, sigue presa de las categorías sustancialistas y monádicas y

porque en ella se confunden lenguaje y metalenguaje. Para los matemáticos griegos, los números eran magnitudes concretas entendidas como propiedades de objetos reales. Así, la geometría se ocupaba de medir, y la aritmética, de contar. Pero la mayor parte de entidades matemáticas no tienen un correlato en el mundo externo, y además el descubrimiento decisivo de la noción de variable trajo consigo un nuevo concepto de *realidad*. Al matemático griego la noción de variable le habría parecido irreal e inconcebible, ya que, en contraposición con un número que significa una magnitud perceptible, las variables no tienen significado propio, sino que solo son significativas en su *relación* mutua. Sin embargo, a partir del momento en que la matemática se emancipa de los griegos, se producirá su despegue asombroso y el de las ciencias que se basan en ella.

Considerar, como hago aquí, al ámbito de la matemática una realidad no es platonismo, porque tal realidad nada tendría de inmutable. Pero sobre todo no lo es porque habría de ser definida de acuerdo a criterios de un orden muy distinto al utilizado para reflexionar acerca de la realidad sensible, algo que Platón no hizo cuando describió el mundo inteligible. Así, si decidimos definir realidad como eficacia, nada habría más eficaz y más real en el mundo que la matemática, el espacio abstracto de la relación sin contenido. Por esta misma razón, nada habría más absoluto (en el sentido etimológico: “libre de” todas las referencias lingüísticas, conceptuales y sensibles). Esta tesis queda confirmada al tener en cuenta que postular un absoluto en términos de origen o fundamento últimos conduce dialécticamente, tarde o temprano, a su opuesto, el relativismo –así ha sido siempre, desde los griegos–, es decir, a la libertad absoluta de todo género de referencias, y también al *kitsch* (si todo vale, nada en realidad vale nada y cualquier cosa está permitida).

En la relación perpetuamente diferida, en ese vacío de contenido donde no queda nada sino pura relación, es como puede emerger el conocimiento y la verdad. Y la ética, si se tiene en cuenta que la relación lo es a otro, al otro, al Otro...: la ética definitivamente es *abnegatio* (pura negación y relación al mismo tiempo). En las éticas tradicionales, el otro estaba disuelto en lo universal de una humanidad razonable, pero hoy sabemos que esa ética no es ni eficaz ni suficiente. A partir de ahora, se hace necesaria una ética que tienda al *Otro*, en tanto es precisamente *otro*. Por más sistemas de ética que se quieran construir, la *abnegatio*, la ética de un yo cada vez más débil, es la primera verdad moral y la única exigencia imprescriptible.

De todo lo anterior se desprende que, del mismo modo que están amortizados los sistemas éticos tradicionales, también lo están los metafísicos. Hoy no se puede *construir* una metafísica, solo realizar movimientos tentativos de aproximación hacia la verdad.

Uno de esos movimientos lo hacen la obra literaria y la crítica eminentes, que quedan así equiparadas y en pie de igualdad en cuanto a sus cualidades estéticas^{xxi}. (Acabo de escribir: “la verdad”, “eminente”, “abnegación”. El hecho de que estas palabras suenen torpes y risibles muestra qué grado han alcanzado el desmoronamiento y la disolución de los valores –otra palabra torpe–; esa reverberación hueca y untuosa indica hasta qué punto nos hemos pervertido y masificado y a qué nivel ha llegado el relativismo, *signo*, que no *cifra*, de nuestra cultura).

“La verdad”. Las palabras ya no bastan para pensarla; es preciso recurrir a la literatura, a la (literatura) mística, a la matemática, a ciertas ramas del conocimiento científico, simplemente para tener una vaga e imperfecta noción –lo que en sí ya es mucho– de... Caigo y recaigo en insuficiencias verbales agudas como le pasaba a Lady Chandos en *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, cuando se queja del desplazamiento del significado que entrañan las metáforas. “*Siempre es algo distinto a lo que digo*”^{xxii}, porque el lenguaje padece de insuficiencia verbal crónica. Con todo, por esos resquicios que dejan lo dicho es por donde se puede empezar a rescatar al ser del olvido. Tras lo cual, y por fortuna, siempre persistirá el “no sé qué que quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz. Por eso, la crítica eminente es crítica de formas, no de contenidos. “La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma”^{xxiii}.

A medida que el arte ha ido derivando hacia el olvido del ser-valor, más vigente y triunfante se ha ido haciendo el antivalor. El antivalor, como supo ver Broch y plasmó en dos trabajos en 1933^{xxiv} y 1950^{xxv}, es el *kitsch*. O “lo viscoso”, que Sartre describió magistralmente en *El ser y la nada* (1943)^{xxvi}. El *kitsch* presenta, como el mal, muchas caras. El hombre poseído por los demonios del Evangelio exclama: “Mi nombre es Legión, porque somos muchos” (Mc 5, 9). Hay un *kitsch* de bellas y agradables apariencias, hay un *kitsch* inane, hay un *kitsch* hedonista y descreído, un *kitsch* tramposo e hipócrita, un *kitsch* pretencioso y relativista... Pero todos tienen en común la falsedad y la clausura en lo finito y la inmediatez; todos buscan producir un efecto prefabricado, lo cual a su vez produce la parálisis, “la muerte azucarada”^{xxvii}, el marasmo, la narcosis, el encenagamiento. Llevan en sí la marca de la repetición, nunca de la diferencia. Rara vez son inofensivos. Todos acarrean el fin del pensamiento y de la acción, ya sea porque pretendan desvelarnos un arcano, porque pretendan que no hay ninguno o porque intenten distraernos siquiera de esa cuestión. En cualquiera de esos casos, o en otros que al lector se le puedan ocurrir, nos encontraríamos con una obra *kitsch* o con una interpretación *kitsch*, las cuales presentarían las notas que acabo de esbozar. La actitud

interpretativa actual, afanosa de símbolos y enseñanzas, “es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades”^{xxviii}. Las interpretaciones “universales” (por ejemplo, de *Hamlet*), las que ven alegatos contra la guerra, la pena de muerte, etc., o críticas a la sociedad en un sinfín de obras plásticas o literarias, las que explican en clave de parábola las novelas de Kafka y Buzzati, las que hacen una lectura “política” o “histórica” de *La montaña mágica*, de Mann, etcétera, son estériles y clausuradas en sí mismas, se agotan enseguida y de inmediato, y no consiguen dar más de sí. Se mueven en un círculo fatal de redundancia.

Fuera del ámbito de las artes, aludamos, como ejemplo, a un tipo de *kitsch* que fustiga Steiner^{xxix}. El autor habla de toda la farfolla de la parapsicología y el ocultismo tachándola de patrañas enormemente tediosas y mecánicas, “completamente previsibles y reaccionarias”, que interponen entre el entendimiento y el mundo “una burda reglamentación”. Por el contrario, la búsqueda de la verdad en la ciencia nos adentra en «la inconmensurable complejidad» de la realidad y la conciencia a lo largo de niveles y ámbitos siempre más elevados de riqueza conceptual y abstracción. Los avances del pensamiento matemático y de las ciencias naturales en lo todavía ignoto plantean incesantes propuestas y preguntas que desafían a la inteligencia, la comprensión y a “nuestras expectativas y medios de expresión”. En la contemplación intelectual, las estrellas de neutrones, la antimateria y la energía oscura aparecen como objetos tan profundos y tan elegantes como la gran música; los viajes astrales, los espectros y los extraterrestres, en cambio, solo producen un aburrimiento mortal. El *kitsch* esotérico explota las miserias y miedos y representa siempre un chantaje; en un plano, no opuesto, sino cualitativamente distinto, la abismal infinitud de la verdad exalta y libera las potencias humanas. “Esta es la cuestión crucial”, concluye Steiner.

Claramente, el *kitsch*, que caracteriza a un conjunto de expresiones cuyo número ha ido en aumento en los últimos setenta años, no es solo un fenómeno estético, sino también moral. La preocupación por la verdad y la autenticidad le son ajenas al *kitsch*. La cuestión de la –ausencia de la– verdad y la moral en él se evidencian en la palabrería pseudopsicológica de los libros de autoayuda. Esta obvia el genuino autoexamen y ofrece atajos fáciles para un supuesto conocimiento profundo de sí mismo y para un comportamiento adecuado en el mundo, pero no es más que una de las manifestaciones de la obsesión por uno mismo que no contrae ningún compromiso con la verdad ni con la moral.

Uno de los objetivos que persigue el *kitsch* sentimental es «la desaparición de la frontera entre el ámbito de lo privado y lo público»^{xxx}, y esta es la clave de bóveda de su impregnación y de algunos de sus principales rasgos^{xxxi}. Así, sus conexiones con la

violencia y la brutalidad a través de la adopción pública de un cliché pseudomoral que se convierte en el distintivo de una persona buena frente a una mala. Klemperer, en sus apuntes de filólogo profesional sobre la lengua del Tercer Reich, describió los rasgos del lenguaje totalitario. “La jerga del Tercer Reich sentimentaliza; eso siempre resulta sospechoso”^{xxxii}. Esa sentimentalización, esa sustitución del pensamiento por el sentimiento, es “hipocresía afectiva”: “el pecado mortal de la mentira consciente empeñada en trasladar al ámbito de los sentimientos las cosas subordinadas a la razón, el pecado mortal de arrastrarlas por el fango de la obnubilación sentimental”^{xxxiii}. Precisamente porque ponían en tela de juicio esa hipocresía sentimental le resultaban particularmente odiosas al nazismo la ironía y la “inteligencia estéril” judías.

El sentimentalismo *kitsch* que asfixia la vida pública es fundamentalmente insincero; cuando se convierte en un fenómeno de masas tiende a imponerse por las buenas o por las malas, y causa asombro la rapidez con que se convierte en agresión verbal o física. Considérese la famosa sentencia de Adorno de que después de Auschwitz no puede haber poesía. Primero examinemos el nombre propio y luego la frase que lo contiene. Auschwitz “se ha convertido en el patrón oro del sufrimiento humano, en el «nuevo Gólgota» (Juan Pablo II), como si Cristo hubiese muerto allí por segunda vez”^{xxxiv}. Ha dejado de ser un acontecimiento histórico para convertirse, en expresión del escritor húngaro Imre Kertész, en *kitsch*. Así procesado, queda fatalmente expuesto; se banaliza, se le despoja de su singularidad, se lo reduce a objeto de fe o creencia con valor de uso y de cambio, con la consecuencia de que todo el mundo quiere apropiárselo para diversos y espurios fines (negación, burla, crítica, conmemoración piadosa y, sobre todo, objeto de comparación y de identificación con acontecimientos por completo extraños).

La sentencia de Adorno es totalmente falsa y promueve el sentimentalismo y la hipocresía, ya que exige de la gente algo imposible: que sienta lo que de ninguna manera puede alcanzar a sentir. No se puede sentir algo por millones de personas sino de una forma abstracta y fría, es decir, inauténtica. Es psicológicamente imposible sentir compasión por todo el que sufre en el mundo. La exigencia de que lo hagamos equivale en realidad a que no compadezcamos a nadie (nuevamente, si todo vale, nada en realidad vale nada). Al eludir cualquier cuestión sobre la responsabilidad de las víctimas y cualquier juicio sobre sus merecimientos, se cae paradójicamente en la pereza, insensibilidad e indiferencia hacia el sufrimiento. El *kitsch* sentimental no es una exigencia ética. Es la expresión de emociones que elude la responsabilidad de emitir un juicio. Es autocomplaciente, y recompensador y reforzador de tendencias narcisistas. Solo se centra en provocar una respuesta emocional, “cuyo efecto, si no la intención, es convencer a la persona que la experimenta de que posee una sensibilidad y una capacidad

de compasión por encima de la media”^{xxxv}. Los retratos de los enanos de Velázquez, en contra de lo que una visión superficial pudiera sugerir, se sitúan en una dimensión radicalmente incomparable. “[Pintándolos] con el mismo cuidado y dedicación que a cualquier otro personaje, representándolos como seres inteligentes y complejos, exactamente iguales a nosotros, Velázquez los incorpora a nuestro universo moral [...] y si sentimos lástima por ellos, se trata de un sentimiento educador, ya que en gran parte está inspirado por nuestro desprecio irreflexivo y cruel. Es un sentimiento de lástima que requiere algo de usted. Haciéndole ver la humanidad de alguien a quien había considerado hasta entonces como algo menos humano, esos retratos le hacen reflexionar sobre la naturaleza del mismo concepto de humanidad”^{xxxvi}.

La certera máxima de que quienes se preocupan por la humanidad en general a menudo no lo hacen por las personas en particular, está ejemplificada, individualmente, por el primer gran sentimental, Rousseau, y, colectivamente, por las grandes utopías del siglo XX, que condujeron, de modo muy congruente, a grandes masacres. El *kitsch* sentimental es propio, como dijo Oscar Wilde, de “alguien que simplemente desea disfrutar del lujo de una emoción sin tener que pagar por ello”. El placer inherente a esta condición explica que, en una época eminentemente *kitsch* como la actual, la promoción del entusiasmo moral propio a expensas de los demás haya adquirido una presencia avasalladora.

La *explicación formal* de la obra de arte no elimina la moral, sino que la refuerza, y asimismo, aunque suprime barreras y referencias, no colabora con el relativismo, sino que lo destruye. La interpretación *kitsch*, en cambio, sí es una colaboradora necesaria en la suplantación de la moral y la verdad por el relativismo. De todos modos, el sistema *kitsch* no es el único ocupado en esta tarea. Existen otros colaboradores necesarios y bien dispuestos que, en materia de religión, ética, política, conocimiento, y a la manera de falsos profetas, no cejan en su labor de zapa de la cultura.

El valor es un imperativo que desafía al lector, lo compromete, y moviliza todas sus potencias en una obra que a veces es áspera, aburrida, difícil, o que, simplemente, pertenece a un mundo que ya no es el nuestro. Otras veces traspasa la superficie límpida de la obra “sencilla”. En todos los casos le lleva constantemente a un más allá que siempre “queda balbuciendo”. Es en ese sentido como entiendo la “inefabilidad”, y no en el sentido pomposo, heredado de los románticos, en que se ha entendido comúnmente.

Pensar cómo la obra dice y puede decir lo que no está ni puede ser dicho es la gran tarea de la crítica. Lo cual no quiere decir que “las obras no puedan ser descritas ni parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo”^{xxxvii}. Con toda seguridad, uno de los procedimientos para ello sería el tránsito por la *via negativa* de la teología apofática.

El director de cine R. W. Fassbinder confesó, acerca de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, que le había salvado la vida en su pubertad. Probablemente para expresar su agradecimiento y en señal de homenaje, realizó, basándose en ella, una obra maestra homónima, una serie de televisión que está coronada por un largo epílogo o episodio final onírico-alucinatorio –ausente en la novela– que en sí mismo funciona como catarsis para el protagonista, Franz Biberkopf, y también presumiblemente para su autor. Como los sueños, la obra de arte no significa nada, ni se deja interpretar. Los sueños cumplen una función que, por medio de la *alusión*, ordena el caos de la realidad y la existencia, y *prepara y adapta* al durmiente para la angustia y el dolor que le acecharán a lo largo de la jornada o de la vida, para que ese dolor y esa angustia no lo anulen. Esa función los sueños la cumplen aunque no se haga ningún esfuerzo introspectivo por tratar de explicar o interpretar sus imágenes, que, por otra parte, solo algunas veces se recuerdan. Los cuentos de hadas cumplían una función análoga: estimular la imaginación, propiciar la comprensión de las emociones, e inspirar la búsqueda de soluciones. Entre los autores que los han recuperado figuran Dickens, Chesterton e Italo Calvino. Este último cree que “los cuentos de hadas son verdaderos”: “tomados en conjunto, con su siempre reiterada y siempre diversa casuística de acontecimientos humanos”, nos ofrecen “una explicación general de la vida”, y “son un catálogo de los destinos que puede padecer un hombre o una mujer”^{xxxviii}. El psicoanalista Bruno Bettelheim reivindicó la función formativa y adaptativa para con la psique del niño que cumplen las pasiones descritas y narradas en los cuentos de hadas tradicionales^{xxxix}. El expurgo, censura, prohibición, edulcoramiento de que han sido objeto en nuestros tiempos, y, sobre todo, su olvido, corren en paralelo a la masificación *kitsch* del arte y a la manía interpretativa igualmente *kitsch*. Nuevamente, el propósito pseudomoral *sentimental*, proclamado enfáticamente como superior –proteger a la infancia– y esgrimido para acabar con los cuentos de hadas, asfixia la moral auténtica.

Como los sueños, la obra de arte, en tanto que obra de arte, repitámoslo, no simboliza nada, ni aboga por nada. Nunca. Si lo hace –mejor dicho, si solo hace eso–, es que no lo es, y en el acto deviene antivalor. Lo que hace la obra de arte de calidad es salvar la vida. Es una propedéutica para la vida que libera todas las potencias de esta, y las orienta en forma de indicio, cifra o índice –no como símbolo– hacia el ser-valor, para que lo recuperemos, lo salvemos del olvido, y nos salvemos a nosotros mismos en el proceso.

Esta función la obra la cumple no porque juzgue o universalice, sino porque, y en la medida en que, es un *hecho singular* cada vez, y porque, y en la medida en que, nos hace aprehender algo *singular* cada vez. Esta singularidad o diferencia explica el papel esencial que le corresponde en el hecho artístico a la originalidad (o invención, o innovación, según qué punto de vista estético adoptemos). En cuanto a la crítica, cuando es no-interpretativa, no impone invasoramente “lecturas”; desvela el campo de posibilidades de la obra, respetando siempre la sensibilidad singular del receptor. La repetición o redundancia en la obra, lo mismo que su interpretación, violan el arte.

En esta perspectiva, da igual lo que el autor haya pretendido con su obra. Tampoco importan los significados y símbolos históricos, religiosos, culturales, etc. que acompañan a la obra, en tanto que fruto de una época determinada. Por mejor decir, la biografía del autor y la historia son *inputs* que se articulan orgánicamente en una visión estética mucho más vasta que los engloba, asume y transforma, y que empieza y termina en la obra misma. La obra se basta a sí misma precisamente por constituir un hecho literario o artístico singular que es independiente –y va mucho más allá– de las intenciones o el plan que la hayan alentado, de la psique que la haya conformado, o de las condiciones sociales, políticas o económicas que la hayan influido. Queda de esta manera considerablemente ampliada la definición de función autorreferencial o poética con que la crítica de tradición lingüística o semiológica caracterizaba el arte. Asimismo, la doctrina estética romántica del *art pour l'art*, de la que aquella procede, sufre una redefinición total. La función *liberatoria* del arte solo puede operarse asumiendo una autorreferencialidad entendida en un sentido esencialmente distinto al tradicional. Si la obra de ciertos poetas (Mallarmé, George, Eichendorff) estrictamente pertenecientes a la órbita cerrada del romanticismo es valiosa, ello es porque, de modos *singulares* al compás de la nueva época, consigue salir de ella y dejarla atrás. La función liberatoria del hecho artístico singular y de su crítica quiebra esa órbita y la vuelve un sistema tan abierto como lo había sido el medieval o el renacentista. Aunque lo hace de un modo que ya no podrá ser ni medieval ni renacentista, sino acorde con el universo romántico (lo cual implica que la búsqueda de la novedad sea cada vez más apremiante, acelerada y rupturista). Con esta nueva concepción de la autonomía estética es posible cerrar el hiato existente entre las doctrinas inconmensurables de la mimesis y del arte por el arte. Pertenecientes a sendas épocas separadas por la cesura del romanticismo, estas dos doctrinas, con su irreductible separación, han llevado a aporías y han hecho inviable el surgimiento de un enfoque estético unificado capaz de explicar y evaluar las obras del presente y del pasado –de *todo* el pasado.

Los conceptos de belleza y de lo sublime son superados. Sobreponiéndose a la conmoción ocasionada por la revolución romántica, la tarea crítica ha de reconstituirlos e integrarlos en un orden axiológico superior que los asimile y transmute.

ⁱ Pamparacuatro Martín, Javier. *Signo y valor. Estudio sobre la estética semiótica del hecho literario*.

Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, pp. 132-144.

ⁱⁱ Broch, Hermann. “Notas sobre el problema del *kitsch*”. En: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1970 [1950] (pp. 15-31), p. 27.

ⁱⁱⁱ *Ibíd.*

^{iv} *Ibíd.*, p. 28.

^v Esta idea ha sido defendida por Broch (*op. cit.*), Malraux (“Art, Popular Art, and the Illusion of the Folk”, 1951) y Dwight MacDonald (“Masscult and Midcult”, 1960).

^{vi} Broch, *loc. cit.*, p. 29.

^{vii} *Ibíd.*

^{viii} Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2000 [1947].

^{ix} Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House, 2007 [1966, 1996], p. 19.

^x Barthes, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966, p. 64.

^{xi} *Ibíd.*, p. 48.

^{xii} Ricœur, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969, pp. 18-19.

^{xiii} Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967 [1964], p. 168.

^{xiv} Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix-Barral, 1965 [1963], p. 184.

^{xv} Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994 [1993], pp. 50-51.

^{xvi} Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos, 1986, p. 92.

^{xvii} Pamparacuatro Martín, *op. cit.*, pp. 234-238.

^{xviii} Sontag, *op. cit.*, p. 19.

^{xix} Thornhill, Chris y Miron, Ronny. “Karl Jaspers”, en: Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition). Disponible en:

<<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/jaspers/>>.

^{xx} Jaspers, Karl. *Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1959 [1932, 1948], vol. II, p. 510. La cursiva es del autor.

^{xxi} La tesis que sitúa al mismo nivel la crítica y las obras de arte ha sido defendida por Eugenio D’Ors, Herbert Read y Oscar Wilde, entre otros.

^{xxii} Coetzee, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004 [2003], p. 232. La cursiva es del autor.

^{xxiii} Sontag, *op. cit.*, p. 25. Sontag menciona como ejemplos de esta crítica eminente: “Style and Medium in the Motion Pictures”, de Erwin Panofsky; “A Conspectus of Dramatic Genres”, de Northrop Frye; “La destruction d’un espace plastique”, de Pierre Francastel; *Racine*, de Barthes, y los ensayos del mismo autor sobre Robbe-Grillet (“Literatura objetiva”, “Literatura literal”, “¿Resumen de Robbe-Grillet?”, contenidos en el volumen *Ensayos críticos*); “La cicatriz de Odiseo”, de Erich Auerbach, incluido en *Mímesis*; “The Story Teller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin; “The Dickens Worlds: A View from Todgers”, de Dorothy van Ghent; y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman incluido en su libro *Poetry and the Age* (1953).

-
- xxiv Broch, Hermann. "Das Böse im Wertsystem der Kunst". En: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975 [1933], pp. 119-157. (Tr. esp. [parcial, quinto párrafo]: "Kitsch y arte de tendencia". En: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1970, pp. 7-14).
- xxv Broch. "Notas sobre el problema del kitsch", pp. 15-31.
- xxvi Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada, 1966 [1943], pp. 738 ss.
- xxvii *Ibid.*, p. 740.
- xxviii Sontag, *op. cit.*, p. 18.
- xxix Steiner, George. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela, 2001 [1974], p. 98.
- xxx Dalrymple, Theodore. *Sentimentalismo tóxico*. Madrid: Alianza, 2016 [2010], p. 106.
- xxxi *Ibid.*, pp. 118, 140-141, 154-155.
- xxxii Klemperer, Victor. *LTI: la lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Minúscula, 2001 [1947, 1975], p. 59.
- xxxiii *Ibid.*, p. 342.
- xxxiv Bruckner, Pascal. *La tiranía de la penitencia. Ensayo sobre el masoquismo occidental*. Barcelona: Ariel, 2008 [2006], p. 98.
- xxxv Dalrymple, *op. cit.*, p. 56.
- xxxvi *Ibid.* p. 74.
- xxxvii Sontag, *op. cit.*, pp. 24-25.
- xxxviii Calvino, Italo (comp.). *Cuentos populares italianos*. Madrid: Siruela, 1998 [1956], p. 19.
- xxxix Bettelheim, Bruno. *Educación y vida moderna: un enfoque psicoanalítico*. Barcelona: Crítica, 1981 [1952, 1979].