

Literatura, kitsch e industria cultural

Hernán Suárez Hurevich

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Desde el siglo XVIII, hasta nuestros días el Kitsch no solo ha permanecido incólume e implacable, sino que además se ha fortalecido y multiplicado en diversas prácticas, disciplinas y saberes.

El propósito de este trabajo es evidenciar el puente, cada vez más férreo, constituido por el kitsch entre literatura e industria cultural. Para ello analizaré dos miradas similares respecto del amor, pero con distintas filiaciones. Una procede de la literatura, la concepción del amor presente en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (en especial en *La Prisionera*), la otra de la industria cultural y se trata de la pretendida poesía contenida en las letras de la canción romántica.

Retomaré el concepto de Kitsch de Hermann Broch, que quizás sea quien haya identificado los contornos de este fenómeno cultural de manera más contundente y definitiva en cuanto a sus implicancias políticas y éticas.

Palabras clave

kitsch - proust – arjona - amor – industria cultural

I

En nuestros días la industria cultural ha encontrado en el kitsch el medio más eficaz por el cual poder *introyectar* su producto en una sociedad cada vez más perezosa, pero no por ello menos demandante de experiencias y sensaciones. Aquel kitsch que podemos ver emerger hacia el siglo XVIII, e instalarse definitivamente en el XIX, ofrece hoy una nueva estrategia. Y es aquella que se constituye al servirse de obras absolutamente establecidas como clásicos de la cultura universal, de la literatura universal en este caso, y trastocar su particularidad, para devolver en ese *ersatz* un producto industrial, absolutamente simplificado, y como consecuencia de ello, esterilizado.

La rigurosa mirada de Hermann Broch ha ofrecido para este tipo de prácticas una original reflexión que enfatiza gravemente en las implicancias éticas y políticas, y que encuentra su fundamento en un factor al que podríamos llamar “existencial”. En este

sentido *Mal ético y temor a la muerte* se erigen entonces como dos tópicos reveladores e indisolubles de la práctica operacional del kitsch.

La cultura de masas que invade nuestra cotidianeidad nos arroja a través de sus colosales medios de reproducción, ejemplos por demás elocuentes sobre este tipo de ejercicios de inversión de valores.

El caso que me propongo exponer es el que comprende a Marcel Proust en tanto que referente de la literatura Universal y a Ricardo Arjona, otro referente, pero de la industria cultural.

Mi intención es elucidar, a través de un ligero análisis vinculado a la mirada que ambos exponentes tienen del amor, ese puente que cada vez con más fuerza comunica, al tiempo que aísla, dos mundos contrapuestos: *El arte y la industria cultural*.

II

La lectura que hace Proust del amor probablemente sea tan profusa y rica como su teoría estética, por lo que nosotros solo desandaremos cuestiones muy puntuales vertidas en relación al amor en *La Prisionera*.

Proust reconoce dos fuerzas latentes en el hombre: el *deseo* y la *angustia*, dos fuerzas que son a su vez opuestas y complementarias. La idealización del ser amado, provocada por el *deseo* y la *angustia*, constituye una proyección del estado de nuestra alma, y es uno de los estadios iniciales del amor proustiano. Atendamos un instante a André Maurois:

Los encantos de una persona inflaman menos la pasión que frases como ésta: "No, esta tarde no estaré libre". Cuando las esperas vanas se multiplican, la imaginación, fustigada por el sentimiento, trabaja tan deprisa y fabrica con rapidez tan loca un amor incipiente, que permanecía en estado embrionario desde hacía meses, que a veces la inteligencia, rezagada respecto al corazón se asombra. (André Maurois 2005, 191-192)

Aquí el *Tiempo*, junto a otros pequeños *tiempos* juega un rol fundamental, departiendo nuevamente respecto de lo preponderante de la idea de Tiempo en la obra de Marcel Proust. Podríamos trazar tal vez aquí, una trilogía tan esencial y virtuosa en la obra de Marcel Proust como aquella que componen *pasado, memoria y tiempo*, pero componiéndola de *deseo, angustia y tiempo*. Esos tiempos, esas dilaciones, esos plazos que el ser amado maneja y el amante padece, se ven prolongados hasta al borde de lo tolerable en la lectura que hacen el *deseo*, y posteriormente la *angustia*. Y es allí que en vez de disiparse el amor, de mitigarse, la idealización se redobra y se fortalece en la incertidumbre:

Ella nos prometió una carta; estamos calmados, y el amor se ha extinguido. No llega la carta, ningún correo la trae: ¿Qué ocurre? Renacen la ansiedad y el amor. Son principalmente seres como éstos los que, para nuestra desolación, nos inspiran amor... (André Maurois 2005, p 191-192)

En este contexto de espera y ansiedad Proust incorpora las figuras de los “seres de fuga” o “huidizos”. Estos son aquellos a los que nuestra inseguridad, nuestro miedo a perderlos, nuestra ansiedad, nuestro *deseo* y nuestra *angustia* les prestan alas. Alas con las que huyen y que al mismo los dotan de una belleza aun mayor que la inicial, conformando así un círculo vicioso agobiante.

Esta mirada parcial del amor proustiano, o de este estadio particular del amor, queda dominado entonces por la vacilación, la incertidumbre, la lejanía, por una distancia que impone el ser amado y que redundando posteriormente en una experiencia de amor real o autentico. Según esta postura, la consecución de ese amor aplacaría esas fuerzas, esas pasiones, y aquella idealización, sus alas, y demás se esfumarían, volverían a su dueño. Allí donde la posesión del ser amado se consuma, allí también muere el amor.

Ricardo Arjona, cantautor guatemalteco de singular éxito, sostiene una postura equivalente, pero expresada a todas luces con la solvencia, la claridad y simpleza del kitsch. La canción que veremos se titula *Dime que no* y pertenece al disco *Quién dijo ayer*, que data del año 2007. Su primera estrofa es la siguiente:

Si me dices que si, piénsalo dos veces,
Puede que te convenga decirme que no.
Si me dices que no, puede que te equivoques.
Yo me daré a la tarea de que me digas que si.

A primera vista, esta primera estrofa nos resulta engañosa, además de ser una especulación burda y efectista de contrasentidos que expresa en virtud de ello muy poco o tal vez nada. Pese a esto vemos, aunque de una manera muy grosera y diluida, un mínimo atisbo de aquello que Proust percibía respecto al amor real. Arjona lejos de lo que pensaría cualquiera de nosotros, se confiesa ante el ser amado con la expresa intención de que este lo desaire negándolo. Segunda estrofa:

Si me dices que si dejaré de soñar y me volveré un idiota,
Mejor dime que no y dame ese si como un cuenta gotas;
Dime que no pensando en un si
Y déjame lo otro a mi...

En este segundo trozo de canción sigue sobreviviendo, o superviviendo, la idea proustiana. Ricardo Arjona prefiere ser negado, al menos temporalmente, para luego poder ir siendo *des-negado* de manera paulatina, en cuenta gotas según sus palabras. La afinidad con Proust permanece decíamos pero muy a duras penas, se diluye en lo

burdo, en la simplificación, en la banalización de un sentir tan delicado y profundo como el del escritor reminiscente. Veamos algo más:

...Que si se me pone fácil
El amor se hace frágil y uno para de soñar.
Dime que no,
Y deja la puerta abierta.

Más de lo mismo. Lo único de destacar es que pareciera aparecer con más fuerza la voz de Marcel Proust casi textual: "*Que si se me pone fácil, el amor se hace frágil y uno para de soñar*". Allí esta. Esa condición esencial y oscilante del amor, esa amenaza que cierne al amor: su consecución.

Los segmentos que hemos visto hasta aquí parten y se dirigen a lo mismo, a una versión reduccionista del amor y del enamoramiento, tomada de Marcel Proust. Arjona tuvo, o tomo, una idea pero la idea no se abrió, no maduro. Ha permanecido estática. Aquí esta el kitsch en toda su expresión, Arjona ha simplificado tanto la *Idea* del enamoramiento proustiano, que la ha dejado del tamaño de una idea, sin derivaciones, sin consecuencias, sin dimensión. Tras la enorme fachada de una idea grandilocuente, que ilustraría lo paradójico del amor, lo cruel si se quiere, no hay nada. Una gigantesca especulación emotiva, que manipula las pulsiones de cualquier inadvertido.

III

Hermann Broch ha sido sin dudas uno de los primeros pensadores que han revelado las consecuencias que puede causar la adopción del *ersatz*, de la sustitución de valores artísticos, surgidos de aquel tipo de "creación" que no busca ampliar el conocimiento, sino proporcionar un agradable pasatiempo:

La esencia del kitsch consiste en la sustitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un "buen trabajo" sino un trabajo "agradable": lo que más importa es el efecto. (Hermann Broch 1970, 9)

Esta inversión de las esferas éticas y estéticas comporta aún una derivación más, y es la que nos revela el mal ético. Hermann Broch sostiene en este sentido que el que produce el kitsch *no se puede valorar en modo alguno según criterios estéticos, sino que, simplemente, se le ha de considerar como un ser éticamente abyecto, como un malvado que desea el mal* (Hermann Broch 1970, 9)

Lo categórico de estas afirmaciones deben ser entendidas en el marco del desmoronamiento de los valores éticos originarios del siglo XIX, donde ciertas formas

del romanticismo se proponen como único fin la belleza, en desmedro del conocimiento, y que se hallan en la base de la idea de kitsch de Hermann Broch:

El que hace las cosas por el gusto de que “queden bien”, el que no busca otra cosa que la satisfacción de los afectos que le produce el “quedar bien”, este suspiro de satisfacción, o sea, el esteta radical, se considera autorizado para utilizar, y efectivamente utiliza sin ninguna clase de ponderación, cualquier medio con tal de alcanzar este tipo de belleza. (Hermann Broch 1970, 13)

Pero no debemos permitirnos pensar que toda esta práctica que supone el kitsch es gratuita, que no entraña una razón última, que no tiene un motivo superior. La segunda gran cuestión y que revela esta motivación se trata del temor a la muerte. Broch aquí inserta una distinción entre *superación de la muerte y la huida de la muerte, entre la iluminación de lo irracional y la huida ante lo irracional. El kitsch es huida, una huida incesante hacia lo racional* (Hermann Broch 1970, 13). El kitsch huye hacia su zona de confort, hacia lo seguro: hacia lo racional. Teme a la muerte, a lo incierto, a la nada y combate desde la industria cultural en pos de un mundo bello, cierto y previsible.

El kitsch entonces por lo expuesto, termina por negar la realidad, le teme y acaba por ocultarla. Y por que le teme le quita la vista, no dialoga: finge dialogar. No hay entre kitsch y la realidad una dialéctica de retroalimentación, no se nutre de la realidad, se nutre lo genuino: *Como sistema de imitación que es, el kitsch se ve obligado a copiar rasgos específicos del arte. Pero el acto creativo del que surge la obra de arte no se puede imitar metodológicamente: solamente se pueden imitar sus formas más simples* (Hermann Broch 1970, 11).

Su arte es de distracción, de entretenimiento, no es de “mostración”, no refleja al hombre y su mundo, en todo caso, refleja al hombre y al mundo que ese hombre quiere ver.

IV

Nuestra premisa inicial y motor de esta exposición ha encontrado su verdad en el hecho de que el kitsch como ninguna otra expresión puede materializar *la embriagadora ilusión de la belleza* (Marcel Proust 1975, 134) que la industria cultural exige, mediante un sucedáneo mesquino y simplista que tergiversa e imita las formas más simples del arte.

Por otro lado, este análisis comprueba la concepción proustiana de que la belleza de una obra no está en el contenido sino en el estilo del autor. Es decir no es el tema lo que importa

sino los procedimientos ficcionales con que se lo expresa.

Pero también nos surgen interrogantes, interrogantes que son a su vez alentados por los mismos autores que nos han traído hasta aquí. En este sentido, Hermann Broch se pregunta: *¿No es inevitable llegar a la conclusión de que ningún arte puede prescindir de unas gotas de efecto, de unas gotas de kitsch?* (Hermann Broch 1970, 9).

A su interrogante podemos sumar la aseveración de Clement Greenberg quien se muestra indolente ante el fenómeno cuando sostiene que *tampoco hay que pensar que todo kitsch carece individualmente de valor* (Clement Greenberg 1979, 19).

El mismísimo Marcel Proust, quien nos ha servido de referencia para el mundo del arte, con deliciosa piedad absuelve a la mala música cuando nos dice:

Detestad la mala música, no la despreciéis. Se toca y se canta mucho más, mucho más apasionadamente que la buena, mucho más que la buena se ha llenado poco a poco del ensueño y de las lágrimas de los hombres. Su lugar, nulo en la historia del Arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades (...) Cuántas melodías que no valen nada para un artista figuran entre los confidentes elegidos por la muchedumbre de jóvenes romancescos y de las enamoradas (Marcel Proust 1975, 133).

La sociedad industria cultural y kitsch han edificado a través de los años un edificio tan sólido que, además de haberse procurado un lugar de ascendente preponderancia en el mundo de la cultura y el arte, ha obligado a voces tan meritorias y tan representativas de una cultura encumbrada, como las de Marcel Proust y Hermann Broch, a repreguntarse y a reexaminar sus puntos de partida respecto del kitsch, como quizás lo haga con nosotros, cualquiera sea nuestra postura inicial.

Bibliografía

- Broch, Hermann (1970). *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets Editor.
- Greenberg, Clement (1979) *Arte y Cultura*, Barcelona, Paidós Estética.
- Maurois, André (2005) *En busca de Marcel Proust*, Barcelona, Vergara Editor.
- Proust, Marcel (1975) *Los placeres y los días*, Madrid Alianza.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

- Proust, Marcel (2006) *En busca del tiempo perdido: La Prisionera*, Buenos Aires, Losada.