

## EL KITSCH Y EL SENTIDO DARWINISTA DE LO BELLO: UNA APROXIMACIÓN POSIBLE\*

M.<sup>a</sup> Jesús Godoy Domínguez  
Universidad de Sevilla

*Resumen: En El origen de las especies, Charles Darwin habló de un “instinto estético” como atracción innata por la belleza, susceptible de cambio según la educación y la fuerza de la costumbre. Como belleza fuera de los límites artísticos justo cuando el arte renuncia a ella, el kitsch confirma hoy esa necesidad humana de lo bello, traducida aquí en el revestimiento ornamental de los objetos cotidianos. La acogida dispensada por la cultura popular, frente al rechazo de la alta cultura, demuestra además la capacidad humana de hacer evolucionar ese instinto, aunque sea forzando los límites del gusto oficial o “buen gusto”.*

*Palabras clave: kitsch, Darwin, cultura popular, belleza, instinto estético*

*Abstract: In The Origin of Species, Charles Darwin talked about an “aesthetic instinct” as an innate attraction for beauty, susceptible to change due to education and force of habit. Nowadays, just as Art has renounced beauty, Kitsch confirms this human need for beautiful things beyond artistic limits, this need turned into ornamental covering of daily objects. Its acceptance by low culture, in contrast to its rejection by high culture, proves also the human ability to make this instinct progress, even though the limits of official taste or “good taste” may be forced.*

*Keywords: kitsch, Darwin, low culture, beauty, aesthetic instinct.*

\* Una versión reducida de este trabajo fue presentada como comunicación en el I Encuentro Internacional “Para qué arte. Arte y naturaleza”, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y celebrado en abril de 2013.

I

¿Qué tienen en común el *kitsch* y Charles Darwin, o lo que es igual, la belleza un tanto estrafalaria característica de la cultura consumista en que vivimos y el teórico de la evolución de las especies? De entrada, el solo hecho de poner en relación esos dos términos, *kitsch* y Darwin, puede parecer disparatado, incluso invitar a la risa; razones para ello no faltan, desde luego. Para empezar, puede aducirse el fuerte desajuste cronológico existente entre ellos, al ser el *kitsch* un fenómeno propio de nuestro tiempo, que va unido a la producción masiva facilitada por el avance industrial, mientras que el naturalista inglés vivió y publicó el fruto de sus observaciones, como es sabido, durante la segunda mitad del siglo XIX. A ello hay que añadir que, en calidad precisamente de naturalista, Darwin hizo aportaciones decisivas en el ámbito científico, encontrándose en ellas el acta fundacional de la biología moderna y, en parte también, de la geología; en cambio, cuando hablamos del *kitsch* nos movemos estrictamente en el ámbito estético, que como se sabe también, quedó perfectamente definido y separado del científico con Kant y su *Crítica del juicio*. Para colmo, es más que evidente el contraste entre la reputación de la que gozó desde muy temprano el inglés dentro y fuera de la comunidad científica de su época, en tanto abanderado del credo moderno del progreso<sup>1</sup>, y la infravaloración de la que ha sido objeto siempre el *kitsch*. A la luz de estos argumentos, por tanto, serían escasos, si no nulos, los puntos de contacto entre ambos términos.

Pero si peso tienen las diferencias, más tienen las similitudes, que las hay, como vamos a intentar demostrar en este trabajo. Por lo pronto, las tres objeciones anteriores, aunque legítimas y ciertas, son susceptibles también de matización. Por ejemplo, en referencia a la primera, conviene aclarar que el *kitsch*, tal y como lo conocemos hoy, es decir, desarrollándose en paralelo a la sociedad del bienestar y el consumo de masas, es en realidad un *neokitsch*, según explicación de Moles en su estudio monográfico sobre el tema<sup>2</sup>. Se trataría así de un resurgimiento o reedición de la tendencia estética iniciada hacia 1860, dentro de la cultura germana, por una burguesía acomodada, que en el afán por equiparar su estatus al de la vieja aristocracia, incorporó sus patrones de consumo, entre ellos el de lo bello; eso sí, al mejor precio posible, de ahí el vocablo –del alemán *kitschen* y *verkitschen*, significando “hacer muebles nuevos con viejos” y “hacer pasar gato por liebre” en cada caso–, con el que designar a ese material artístico barato, como dice Calinescu en su lectura del libro de Moles<sup>3</sup>. Luego, ya desde este primer enfoque, la distancia entre uno y otro término no sería tanta, sobre todo porque *El origen de las especies*

<sup>1</sup> De conformidad con Diego NÚÑEZ RUIZ en su “Introducción” a Charles DARWIN, *El origen de las especies*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 7-8.

<sup>2</sup> Abraham MOLES, *El kitsch: el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 25-26.

<sup>3</sup> Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 229.

y *El origen del hombre*, las dos obras del científico inglés en las que basaremos nuestra propuesta de vínculo, son de 1859 y 1871 respectivamente.

Respecto a la segunda objeción, no hay duda alguna de que Darwin volcó todo su interés en el mundo de la ciencia; tampoco de que la aparición de la Estética como disciplina en el siglo XVIII fue resultado de su constitución como reino independiente, desligado así de otros dominios existenciales como el moral o el propiamente científico. Contra ello, cabe argüir, sin embargo, que aunque de modo involuntario y con sus reservas al principio, según el relato de hechos elaborado por López Silvestre<sup>4</sup>, el inglés acabó rindiéndose a la evidencia y teniendo que inmiscuirse en asuntos estéticos como único modo de explicar aquellos fenómenos, que escapando a la selección natural, apuntaban a otro tipo de selección, como era la sexual. Esa tendencia a rebasar los límites del propio ámbito que en Darwin vemos aún con carácter incipiente, o tendencia simplemente a la interdisciplinariedad, que diríamos hoy, ha llevado en nuestros días a superar los compartimentos estancos de antaño; y en el terreno estético concretamente, al restablecimiento de relaciones con la ciencia, una vez desechado el recelo ilustrado hacia ella, hasta tal punto que de la mano de Denis Dutton se ha consolidado la llamada “estética evolucionista”, basada, como no podía ser de otro modo, en los presupuestos darwinistas<sup>5</sup>. En consecuencia, tampoco desde este otro punto de vista podría hablarse de diferencias irreconciliables.

En cuanto a la tercera y última objeción, hay que tener en cuenta que la amplia repercusión de las tesis de Darwin generó, ciertamente, muchos simpatizantes en los distintos órdenes de la vida: en ciencia, al igual que en política, economía, filosofía y el mundo del pensamiento en general; pero también muchos detractores, básicamente por los principios inmovilistas sobre los que descansaban la teología y el fuerte sentimiento religioso de la época, que opusieron, lógicamente, gran resistencia a aquella endiablada teoría que todo lo trastocaba, que se atrevía incluso a destronar al hombre dentro de su reino, su propio planeta, haciéndole pasar del rey de la creación que había sido hasta entonces a un eslabón más dentro de la larga cadena evolutiva donde quedaba integrado el universo en su conjunto y, en particular, la materia viva<sup>6</sup>. En resumidas cuentas, que también desde esta óptica queda patente la cercanía con el *kitsch*, el cual apasiona tanto como exaspera, sea en el plano de la recepción de sus producciones, sea en el de la discusión de sus planteamientos teóricos.

<sup>4</sup> Federico LÓPEZ SILVESTRE, “Darwin y el sentido de la belleza”, en *Enrahonar* 45 (2010) 85-94.

<sup>5</sup> Cf. Denis DUTTON, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, Barcelona, Paidós, 2010.

<sup>6</sup> D. NÚÑEZ RUIZ, *op. cit.*, pp. 10-11.

## II

Pero las coincidencias que queremos resaltar aquí son de más hondo calado. Para exponerlas, comenzaremos por el encuentro de Darwin con la estética; un encuentro, como poco, imprevisto, siendo como era el objetivo del científico otro muy distinto, el proceso de selección natural o lucha por la supervivencia entre seres de diferente especie; y además incómodo, por varios motivos: primero, porque estando inducido también por una circunstancia natural, en su caso la selección sexual o lucha dentro de la misma especie por la posesión del otro sexo, Darwin la consideraba menos rigurosa que la anterior, atendiendo a sus propias palabras<sup>7</sup>; en segundo lugar, porque dentro de la voluminosa obra que constituye *El origen de las especies*, el espacio que se le destina a esta cuestión se reduce a un brevísimo capítulo –apenas dos páginas y media de más de seiscientas<sup>8</sup>– en el que además se insiste una y otra vez en que no es el momento ni el lugar para detenerse en ella. La sensación que ello produce es que se aborda, sí, pero apresuradamente y como no habiendo más remedio. De hecho, era así, pues, aunque queriendo restarle importancia, tenía entidad suficiente como para dar al traste con toda la teoría de la evolución: y es que, el ostentoso plumaje del pavo real, por poner el ejemplo más ilustrativo al respecto, llamaba la atención del sexo contrario y podía ser muy efectivo a la hora de aparearse, pero también la de los depredadores, que podían haberlo liquidado así hacía tiempo. La selección sexual dejaba entonces al descubierto que la natural se quedaba corta en ciertos aspectos y que era necesario ampliar su enfoque; por último, incómodo porque, precisamente por eso, porque ponía en duda buena parte de sus supuestos, Darwin tardó en asumirla<sup>9</sup>.

Es posible hacerse una idea de la reticencia del científico a la selección sexual y a sus implicaciones estéticas acudiendo a una de sus cartas, fechada un año después de la primera edición de *El origen de las especies* –recuérdese, de 1859–, donde había dado cabida ya al escueto capítulo mencionado y, pese a ello, como falto de convencimiento aún, admitía el inglés abiertamente que “¡la cola del pavo real me pone enfermo!”<sup>10</sup>. La cita no puede ser más elocuente: hace palmaria la irritación que al científico le causaba aquel pájaro incauto y presumido que desplegando sus coloridas plumas, pavoneándose –nunca mejor dicho, dado el enraizamiento etimológico del verbo en el sustantivo<sup>11</sup>– delante de las hembras para despertar su apetito sexual, devenía blanco perfecto de toda especie avispada que supiera aprovechar la ocasión. El problema residía entonces en las plumas: sin ellas, sin aquel

<sup>7</sup> Ch. DARWIN, *El origen de las especies*, p. 146

<sup>8</sup> En la edición manejada aquí, claro está, pero permite hacerse una idea de la desigual atención prestada a uno y otro aspecto.

<sup>9</sup> F. LÓPEZ SILVESTRE, *op. cit.*, p. 88.

<sup>10</sup> Epistolario, en <http://www.darwinproject.ac.uk>

<sup>11</sup> Véase Joan COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2006, p. 445.

derroche de ornamentación, la teoría de la selección natural hubiera sido confirmada sin más, como simple lucha por la supervivencia. Pero vinieron ellas y todo se complicó al demostrar que, aunque excesivas y enervantes, eran también inevitables, estando como estaban al servicio de otra clase de lucha, de una competición cuyo objetivo era la propagación de la especie. Las plumas resultaban ser así, en palabras del propio Darwin, “armas especiales limitadas al sexo masculino”<sup>12</sup>, con las que deslumbrar y hacerse apetecible a ojos del sexo femenino. Luego eran la prueba irrefutable de la existencia en los animales y, por ende, en los seres humanos, de una capacidad innata de apreciar la belleza, de una especie de instinto por el que sentirse atraído hacia ella en tanto fuente de placer, como lo era sin duda el otro sexo bajo aquella llamativa apariencia, fuese el pavo real con su plumaje, el ciervo con su cornamenta o el gallo con su cresta, siguiendo otros de los ejemplos brindados también por el naturalista en su libro<sup>13</sup>.

Siendo rigurosos, la novedad de Darwin con respecto a dicho instinto consistió en documentarlo empíricamente y en asociarlo a la evolución, pues del instinto estético o sentido de la belleza como producto de la pasión venía hablándose desde tiempo atrás, pero más de lo que se piensa. Recientemente, han salido a relucir los nombres de Hume, quien en su *Tratado sobre la naturaleza humana* (1737) abordó ya específicamente esa correlación a lo largo de varios apartados, y el del propio abuelo del científico, Erasmus Darwin, autor de una *Zoología* (1796) donde se remataba el hallazgo relacionando esa pasión con el sexo opuesto<sup>14</sup>. Pero se ha pasado por alto que en el contexto renacentista del neoplatonismo florentino y dentro del proceso gradual de subjetivización de lo bello que llevaría al concepto moderno de gusto, se produjo ya el descubrimiento del deseo, que haría de la belleza un valor digno de buscarse. De ese modo, la Naturaleza, lo bello por antonomasia entonces, además de serlo por sus proporciones, como venía siéndolo desde la antigua Grecia –a excepción del paréntesis medieval–, lo sería por su capacidad de despertar el afecto, de apasionar y emocionar a quien la contemplaba; esto es, desde un punto de vista sensorial, y no tanto racional como hasta la fecha por influjo clásico. La idea partió de Marsilio Ficino al identificar la atracción humana por las cosas bellas, eso que Darwin llamará después instinto, con el amor, que aparecerá definido así en sus escritos, en su *Comentario al Banquete de Platón* (1594)<sup>15</sup>, como “anhelo de belleza”<sup>16</sup>. Pero fue Giordano Bruno quien le dio amplio desarrollo en su reelaboración del viejo mito de Acteón y Diana dentro de su obra *Los heroicos furiosos* (1585). En ella diría Bruno que quien buscando la belleza como Acteón la hallaba en la Naturaleza, encarnada en la desnudez de

<sup>12</sup> Ch. DARWIN, *El origen de las especies*, p. 146.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> Ver F. LÓPEZ SILVESTRE, *op. cit.*, p. 88.

<sup>15</sup> Según el manuscrito utilizado para la edición castellana de Tecnos y traducido por Rocío de la Villa.

<sup>16</sup> *Sobre el amor: Comentario al Banquete de Platón*, I, IV.

Diana, acababa siendo presa de su propio descubrimiento y ya no encontraba reposo porque se prendía en su interior la llama del deseo, que era inextinguible e incitaba a su posesión. La belleza natural o sensible operaba así como una suerte de cebo o señuelo que se presentaba en lugar de algo que permanecía oculto –la belleza inteligible o trascendente de Apolo–, que no llegaba a conocerse totalmente, pero que apasionaba y animaba incesantemente a su búsqueda. La belleza natural llevaba así a una belleza superior mediante el apasionamiento característico del amor, en una auténtica ceremonia de seducción: se dirigía al buscador, convertido aquí en amante, con “miradas, dejes y maneras”<sup>17</sup>, con los ademanes propios de quien es capaz de enamorar y, a la vez, de esconderse y hurtarse al deseo que despierta<sup>18</sup>.

Con unos y otros antecedentes y fruto del proceso de subjetivización referido, la belleza se volvió una cuestión de experiencia, no de conocimiento como siempre había sido; anidaba en el cuerpo y los sentidos, no en la mente y el intelecto, porque era el cuerpo, ciertamente, el que sentía y determinaba si algo le causaba placer o no, que es la sensación a la que quedaría unido al fin y al cabo lo bello, sobre todo desde que en el siglo XVIII apareciera *lo sublime* como sensación ligada, en su caso, al dolor y hubiera que delimitar sus respectivos territorios. El nuevo estatuto corporal de lo bello devino aún más acusado cuando, por obra del empirismo inglés también, pasó a hablarse de instinto. Es lo que habría de permitirle a Darwin trazar el hilo conductor definitivo entre el sentido humano de lo bello y el animal, entender el primero como herencia genética directa del segundo, según puede leerse en *El origen del hombre*. De ese modo, la atracción, el deseo o el amor del hombre por la belleza no era sino eco o reminiscencia del impulso hacia los estímulos placenteros legado por sus antepasados animales. Esta refutación de las tesis evolutivas, extremando el carácter subjetivo de lo bello, abocaba, sin embargo, a un serio problema: quedando reducida a una sensación prácticamente epidérmica, la capacidad natural de apreciar lo bello ponía en pie de igualdad al hombre civilizado con el habitante de las cavernas, algo que no era tan grave, pero también con el orangután, que sí lo era. La pregunta estaba servida: ¿no había entonces diferencia entre la especie superior y las inferiores?

Si en sus reflexiones sobre el sentido de lo bello Darwin se basó en lo que otros antes que él habían dicho, para salir de aquel atolladero hizo lo mismo, aunque al precio de incurrir en contradicciones y desdecirse a sí mismo. Así, no tuvo reparos en sostener, tras establecer la continuidad evolutiva entre ellos, que el instinto estético humano y el animal no eran exactamente iguales: aunque en los dos había que considerar la fuerza de la costumbre, que podía favorecer el uso o desuso de ciertos gustos<sup>19</sup>, sólo en el caso humano inter-

---

<sup>17</sup> *Los heroicos furores*, P. I, diálogo IV.

<sup>18</sup> Para una visión más amplia, véase Juan Bosco DÍAZ-URMENETA MUÑOZ y Pedro A. JIMÉNEZ MANZORRO, *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2004, cap. 6, pp. 271-318.

<sup>19</sup> Ch. DARWIN, *El origen de las especies*, p. 336.

venía además la cultura, factor que marcaba la diferencia, de entrada, con el animal, según muestra el siguiente pasaje: “evidentemente, el animal no está dotado de aptitud para admirar la grandiosidad del firmamento en las noches estrelladas, o la hermosura de un paisaje, o la música sublime”<sup>20</sup>. Gracias a ella, a la cultura, se dejaba de una vez por todas atrás el orangután. Pero quedaba pendiente aún el cavernícola, de ahí que las diferencias se extendieran al mismo hombre, como refleja la continuación de la cita: “pero tampoco gozan de ello los salvajes ni las personas incultas, porque tales cosas constituyen *gustos exquisitos* que se adquieren por medio de la cultura y dependen de *asociaciones complejas*”<sup>21</sup>. Esta última expresión, “asociaciones complejas”, informa de cómo Darwin comulgaba, en el fondo, con el idealismo de la tradición y que le otorgaba importancia suma al aspecto intelectual humano. Es lo que explicaría que sin mayores problemas acabara invirtiendo todo el planteamiento anterior y liquidando, ni más ni menos, que la universalidad, uno de los pilares básicos del análisis kantiano de la belleza, como vamos a ver, en nombre del supuesto “gusto exquisito”, traído a colación también en el fragmento, donde tales asociaciones se hacían particularmente evidentes.

Con su referencia al “gusto exquisito”, el científico se adscribía a la tendencia de ascendencia ilustrada –y, en realidad, al viejo prejuicio contra lo sensitivo que arrancaba de la antigua Grecia– a jerarquizar el sentido del gusto según la facultad subjetiva en él implicada y el grado de educación del sujeto; tendencia iniciada por Addison –según Bozal<sup>22</sup>–, al ser quien acuñara la fórmula de la “delicadeza del gusto” que daría pie a la expresión posterior de Darwin. En Addison, como testimonio del giro operado a inicios del XVIII hacia el subjetivismo, esa delicadeza era indisoluble del placer, pero no un placer sensible, o del cuerpo, sino de la imaginación, facultad decisiva, a su modo de ver, en la decisión última sobre lo bello al ser la que entraba en funcionamiento y hacía vibrar toda la interioridad; o sea, la que accionaba la capacidad sensorial y emotiva a un mismo tiempo, la que permitía ver y sentir como por ningún otro procedimiento gracias al material facilitado por los sentidos, con el que componía “visiones agradables”<sup>23</sup>. Aunque eran placeres al alcance de todos, no todos los cultivaban por igual al depender de la viveza de imaginación<sup>24</sup>, que siendo donde residía, en última instancia, el gusto delicado era lo que permitía distinguir al hombre refinado del vulgar. En esa misma línea y aun enraizando el gusto en el cuerpo al asociarlo a la pasión, Hume hablará también, hacia mediados de siglo, de un gusto especialmente refinado o gusto “mental”, ligado asimismo a la inmediatez para

<sup>20</sup> Charles DARWIN, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, Madrid, Edaf, 2001, p. 98.

<sup>21</sup> *Ibid.* Énfasis de la autora.

<sup>22</sup> Valeriano BOZAL, *El gusto*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 63.

<sup>23</sup> Joseph ADDISON, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor, 1991, p. 132.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 134.

construir imágenes a partir de las impresiones sensibles<sup>25</sup>; imágenes cargadas aquí afectivamente, al trabajar el sentimiento codo con codo con la imaginación en su conformación. Pero aliando la percepción de la belleza a estas dos facultades, es decir, aumentando su carga subjetiva, Hume desembocó en el problema de la variabilidad y el relativismo, que impedían la coincidencia con otra persona –cada una imaginaba y sentía de modo distinto–, salvo en lo referente a la grata experiencia donde se daba, que al final era lo único que se compartía. Pese a todo, la delicadeza del gusto tenía también para Hume una importante dimensión objetiva: la simpatía o necesidad de aprobación por parte de quienes compartían tiempo y espacio con nosotros, lo que hacía querer adecuar el propio gusto al ajeno mediante la educación; una educación, así, del propio gusto desde el gusto mismo<sup>26</sup>.

En su exposición sobre el gusto exquisito, delicado o superior, Kant intentará dar respuesta a esta contradicción irresuelta de Hume. Para ello, aclarará que frente al placer sensorial o *lo simplemente agradable*<sup>27</sup>, placer, en su opinión, de bajo rango, instintivo y caprichoso al tratarse de una sensación puramente privada y personal, el placer estético, el de *lo bello*, era mucho más digno y de calidad. Pero el motivo aquí ya no tendrá nada que ver con la rapidez del trabajo de la imaginación, sino con el acuerdo íntimo o armónico juego de esta imaginación con el entendimiento al margen de la razón, que se convertía así en la única facultad de rango superior que no tomaba partido en este placer, lo que redundaba en libertad absoluta para dicho juego al no tener que adecuarse a un concepto como fin<sup>28</sup>. Pero que no participara la razón no significaba que no hubiera generalidad, o que la hubiera pero del modo inconsistente descrito por Hume; tan sólo que no había conceptos a los que acudir, una explicación última para aquella profunda afectación, que recorriendo toda la interioridad, invitaba a suponer lo mismo en los demás; de hecho, si algo hacía del placer estético una experiencia única y excepcional, era su carácter público y general, debido a las dos facultades subjetivas, universalmente compartidas, donde descansaba, que permitían al hombre identificarse con cualquier semejante suyo. La grandeza del placer estético, su carácter escogido, residía entonces en su naturaleza a un mismo tiempo subjetiva y objetiva, particular y general: subjetiva, al residir en la capacidad de todo hombre para experimentar aquella estimulación simultánea de su ser; y objetiva, porque hacía reconocer en los otros esa misma capacidad<sup>29</sup>.

Ahora bien, tan importante era para Kant la dimensión objetiva, la sociabilidad del gusto estético o simplemente la unanimidad, que de tener que escoger entre una de las dos, entre subjetividad u objetividad, lo tenía claro:

---

<sup>25</sup> David HUME, *La norma del gusto y otros ensayos sobre estética*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008, pp. 49 y 53.

<sup>26</sup> Ana LÓPEZ VEGA, “De normas y gustos”, en *Thémata. Revista de Filosofía* 27 (2001) 219-224.

<sup>27</sup> Immanuel KANT, *Crítica del juicio*, par. 3.

<sup>28</sup> *Ibid.*, par. 9.

<sup>29</sup> *Ibid.*, par. 8.



lo colectivo primaba siempre sobre lo individual. La prueba concluyente era la figura del genio, el auténtico artista para Kant, porque dándose a sí mismo sus propias normas y preceptos, no aceptaba que le vinieran impuestos desde fuera. De ello hablaba, lógicamente, su obra, nacida de un tipo particular de ideas, las ideas estéticas, que eran fruto exclusivamente de la imaginación subjetiva llegando a sus más altas cotas. Pero ni siquiera ese halo de independencia desde el que el filósofo contemplaba la figura del genio, evitaba que éste terminara al final sometido al gusto, entendido aquí como la necesidad de encauzar el impulso creativo personal hacia la generalidad y de adaptarlo a lo considerado bello por todos<sup>30</sup>; de someterlo, a fin de cuentas, a las reglas que articulaban el pronunciamiento compartido y, gracias a las cuales, el producto de dicho impulso acababa integrado en la cultura. La imaginación aprendía así a regirse por leyes que hacían posible la vida en comunidad, leyes que el genio se daba a sí mismo y que no tenían más explicación que su propia libertad y el deseo de universalidad; de ahí la importancia de ser educado en cánones sancionados por todos y convertidos así en factor de integración y socialización humana. No cabía esperar otra cosa de una mente ilustrada como la kantiana: que el genio sancionara los valores comunitarios y normativos, como también que todo sujeto coincidiese con los demás en su veredicto sobre lo bello. Pero esta prevalencia de lo objetivo dejaba una cuestión pendiente, y es que, sin otro fundamento que la experiencia intersubjetiva, el dominio del gusto se volvía un dominio difuso, de límites imprecisos, susceptible por eso de alteración, de evolución en terminología darwinista, con lo cual algo que en principio no validaba lo socialmente establecido podía llegar a ser aceptado, tras vencer la resistencia inicial, que es el supuesto que vamos a abordar precisamente en el *kitsch*.

### III

Efectivamente, como alteración de las pautas del gusto más asentadas y elitistas, el *kitsch* es la manifestación actual de la belleza más denostada por parte de críticos, teóricos y estetas, quienes atrincherados en el sentido exquisito de lo bello que hemos visto de raigambre ilustrada, han perpetuado la intolerancia hacia valores estéticos poco selectos y, sin embargo, ampliamente extendidos. Basta echarle un vistazo a algunas de las definiciones que se han venido ofreciendo de él para hacerse una idea de hasta dónde llega el agravio. Entre las más significativas por su grado de repercusión, se encuentran la de Dorfles, erigiéndolo exponente del "mal gusto"<sup>31</sup>, y la de Calinescu, dando un paso más y atribuyéndole sin tapujos la "corrupción del gusto"<sup>32</sup>. Se mire por donde se mire, todo es descrédito, lo que no deja de causar cierto asombro pues, como implícitamente reconoce Moles cuando habla

<sup>30</sup> *Ibíd.*, par. 48.

<sup>31</sup> Gillo DORFLES, *El Kitsch: antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.

<sup>32</sup> M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 223.

de su carácter esencialmente democrático<sup>33</sup>, se trata de una expresión, como otra cualquiera, del sentido humano de lo bello, del instinto estético que señalara Darwin, prácticamente universal, porque así es también la cultura productora de bienes y servicios destinados al consumo masivo donde se da; cultura que gracias a una técnica muy avanzada hace llegar sus productos a casi todos los rincones del planeta. Todo apunta así a que estamos ante un fenómeno estético que atrae y gusta a mucha gente, es decir, que produce placer en la dimensión subjetiva y, además, con un alto grado de coincidencia en la dimensión objetiva, luego que se ajusta plenamente a los dos requisitos fijados por Kant para lo bello. ¿Por qué empeñarse entonces en verlo como su perversión?, ¿a qué tanta animadversión apocalíptica, que diría Eco?<sup>34</sup>

Para dar respuesta a estos interrogantes, quizás sea útil establecer en qué consiste exactamente el *kitsch*, algo nada fácil pues ni leyendo a los expertos sale uno de dudas. Si acudimos a Greenberg, sería la reproducción técnica de la imagen o imagen popular que hoy por hoy, llegando a unos límites de difusión que el propio Greenberg no pudo sospechar en su época, lo mismo podemos descargarnos de internet que colgar en las paredes de nuestra casa o lucir en una camiseta. Sería así la imagen artística pasada por el filtro de la técnica y lista para el uso que el consumidor quiera darle en cada momento; toda una degradación del arte y la belleza, a juicio de Greenberg, porque el acercamiento a estas dos no brotaría de una inquietud natural nacida del interior del sujeto, sino que estaría inducida desde fuera por un capitalismo maduro, ansioso de rentabilizar los excedentes económicos que genera<sup>35</sup>. Si nos dirigimos a Kulka, parece pensar en las figuritas de porcelana de toda la vida –gatitos, tiernos infantes, payasos, parejitas de enamorados–, ésas que suegras y abuelas lucen orgullosas en sus muebles y estanterías, pero en las que rara vez se repara por mostrarse en número generalmente excesivo. Esta modalidad del *kitsch* sería producto de una confusión estética, sostiene Kulka, porque el espectador, creyendo que el objeto le gusta y queriendo por eso apropiárselo, no cae en la cuenta de que lo que realmente le atrae, lo que juzga como bello, no es la representación en sí, sino el objeto representado<sup>36</sup>. Y si leemos a Eco, por los ejemplos tan variopintos que ofrece –obras de contenido sacro con apariencia geometrizable, sofá tapizado en tela estampada reproduciendo las jóvenes de Campigli o la figurilla alada que remata el radiador de un Rolls-Royce–, vendría a ser todo bien cultural en el contexto de la cultura de masas, cultura compartida por todos y elaborada a la medida de todos mediante los sofisticados procedimientos industriales que, haciéndola posible, facilitan la ampliación del campo cultural<sup>37</sup>. A ello habría que añadir ade-

<sup>33</sup> A. MOLES, *op. cit.*, p. 32.

<sup>34</sup> Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985.

<sup>35</sup> Clement GREENBERG, "Vanguardia y kitsch", en Clement GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 15-34.

<sup>36</sup> Tomas KULKA, *El kitsch*, Madrid, Casimiro Libros, 2011, p. 26.

<sup>37</sup> U. ECO, *op. cit.*, pp. 27-30.

más los *souvenirs* de las tiendas junto a grandes museos y monumentos –como la Giraldita de plástico iluminada por dentro o el Big Ben dentro de una bola de cristal que al agitarla hace que caiga algo parecido a nieve– y muchos de los objetos de las tiendas conocidas popularmente como “de los chinos” –flores de plástico, pequeñas imágenes de santos o el gato que mueve el brazo–, en los que unas veces sí y otras no han reparado los distintos autores.

Ante esta falta de acuerdo, preferimos quedarnos con dos frases de Moles que resumen bastante la esencia de este fenómeno: “todo puede ser soporte del *kitsch*” y “*Kitsch*, sin ti las cosas sólo serían lo que son”<sup>38</sup>. Merece la pena detenerse en cada una de ellas, pues es lo que nos permitirá establecer un vínculo con las tesis darwinistas. La primera informa de la extrema amplitud de formas, manifestaciones y contextos en los que suele presentarse el *kitsch*; tanto, que se habla a menudo de un “estilo *kitsch*”, de una “actitud *kitsch*”, incluso de un “modo de ser *kitsch*” –y la verdad, si pensamos en personajes *massmediáticos* como Alaska y Mario Vaquerizo, tan de moda últimamente en las pantallas de televisión, mostrándonos no sólo su casa absolutamente *kitsch* sino también su boda *kitsch* en Las Vegas, no se puede estar más conforme<sup>39</sup>–. Calinescu hasta se ha atrevido con la expresión “*kitschificación* de la cultura”<sup>40</sup> para resaltar su carácter omnipresente en la sociedad de masas, su difusión a gran escala a través de los diferentes medios masivos que emplea. Sin embargo, en la medida en que del *kitsch* participan revistas, libros de bolsillo, televisión y anuncios publicitarios, junto a toallas, tazas, bolígrafos, bolsos y camisetas, más que de “*kitschificación* de la cultura”, habría que hablar quizás de “*kitschificación* de la vida” para no dejar fuera a esos otros objetos que sin estar directamente relacionados con la industria cultural, la frase de Moles, sin embargo, incluye; pero en realidad, ni siquiera de eso, pues lo que subyace aquí es la “*estetización* de la vida” que planteara Vattimo<sup>41</sup>, donde los objetos no artísticos, objetos de consumo o simples útiles domésticos, se apropian de la belleza como señal de identidad de los artísticos desde la constitución autónoma del ámbito estético<sup>42</sup>.

Conviene insistir en este último aspecto, en que el *kitsch* es belleza fuera de los límites artísticos –lo que explicaría que haya sido tildado una y otra vez de pseudoarte, de arte falso o mentira artística–, sobre todo porque acontece justo cuando el arte parece haber renunciado a ella, es decir, cuando el arte, protagonizando el fenómeno inverso, el de su *desestetización*, según diagnóstico de Rosenberg<sup>43</sup>, se ha desprovisto de su belleza intrínseca y se ha vuelto un objeto

<sup>38</sup> A. MOLES, *op. cit.*, p. 11 y 19, respectivamente.

<sup>39</sup> Basta dirigirse al canal de televisión MTV para comprobarlo.

<sup>40</sup> M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 249.

<sup>41</sup> Gianni VATTIMO, “Muerte o crepúsculo del arte”, en Gianni VATTIMO, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura moderna*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 52.

<sup>42</sup> Para más detalle, ver M<sup>a</sup> Jesús GODOY DOMÍNGUEZ, “¿Muerte o sublimidad del arte?”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* 57 (2012) 151-165.

<sup>43</sup> Harold ROSENBERG, *The de-definition of art*, Chicago, University of Chicago Press, 1972, pp. 28-38.

como otro cualquiera, de manera que, al menos en apariencia, no parece haber diferencia entre lo que es arte y lo que no. No está de más recordar que el punto de inflexión de este *arte no bello*, nacido del deseo de arremeter contra aspectos artísticos tradicionales como la dimensión formal, que quedaba así postergada frente a la importancia asumida, en cambio, por el contenido, estuvo en los *ready-mades* de Duchamp, todos ellos objetos cotidianos –un urinario puesto del revés, un secabotellas industrial, una pala de nieve colgando del techo–, elevados, sin embargo, a la condición artística al desposeerlos de su utilidad y tomarlos así puramente como ideas. A través de la caja de estropajo “Brillo” de Warhol, obra de arte que en nada se distinguía tampoco del producto de consumo en el que se inspiraba, salvo porque una se mostraba en la galería de arte y la otra en la estantería de un supermercado, la tendencia artística a prescindir de la belleza ha seguido en nuestros días, siendo el arte conceptual y el minimalista sus dos mejores expresiones: el primero, fomentando la participación del espectador en la idea que se quiere transmitir; y el segundo, creando un espacio en torno a sus gigantescas estructuras para ser habitado más que contemplado, espacio devenido artístico sólo con esa fuerte presencia, pero también inadvertido si no se entra en su interior, como en realidad solicita.

En suma, que al tiempo que el arte ha renunciado de un modo u otro a la belleza, una nueva cultura de lo bello ha ido emergiendo al calor de la sociedad de masas y, rescatándola del ostracismo, ha acabado poniéndola al servicio del gran público y las leyes del mercado. Es, ni más ni menos, lo que está en la base del *kitsch*, que desde este enfoque, sería la confirmación perfecta del instinto estético humano, de esa necesidad humana de lo bello que postulara Darwin y que habría llevado en nuestros días a hacerla resurgir y a buscarle nuevo soporte. No cabría hablar así de desdén actual hacia el gusto<sup>44</sup>, es decir, de que el gusto, tan determinante, como hemos visto, en la estética del siglo XVIII, hubiese dejado de contar en la apreciación estética contemporánea. En todo caso y a la luz de lo que acabamos de ver, eso sería aplicable a la esfera artística, más centrada que nunca en cuestiones de fondo, pero no a la extra-artística, donde persiste una preocupación y un cuidado formal muy acusados de los objetos de la vida corriente. No por casualidad, para Michaud nuestro tiempo es el de la adoración de la belleza, el tiempo en que la belleza lo inunda todo, pero no porque haya más arte que nunca sino, al contrario, porque habiéndose volatilizado, su esencia se ha expandido por doquier y lo ha impregnado todo a modo de gas o éter estético<sup>45</sup>. En ese sentido, de lo que sí cabe hablar, y mucho, es de que nuestra atracción connatural por lo bello parece haber cristalizado en el deseo de ampliar los límites del gusto, según se infiere de la belleza *sui generis* del *kitsch* -ya explicaremos por qué-, al igual que los *ready-mades* y la caja Brillo ampliaron en su día los del arte hasta hacerlos

<sup>44</sup> Sixto J. CASTRO, “¿Qué hay de malo en ‘no nos gusta’?”, en *Estudios Filosóficos* 61 (2012), 527-544.

<sup>45</sup> Yves MICHAUD, *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2009, sobre todo el apartado introductorio, pp. 9-23.

desaparecer<sup>46</sup>. O dicho de otro modo, que habiendo sido probada ya la elasticidad del concepto de arte, ¿por qué no probar ahora la del gusto?; porque si puede ser arte un urinario del revés, ¿por qué no puede gustar un sillón con funda de plástico color fucsia, como el de la portada del libro de Kulka sobre el *kitsch*? La nueva “episteme” a la que se ha aludido recientemente con relación al gusto no surgiría entonces de prescindir de él<sup>47</sup>, sino de explorar nuevas vías dentro del mismo y de hacerlo evolucionar, que diría Darwin.

La supuesta ampliación de los límites del gusto, como la hemos llamado aquí, nos introduce de lleno en los aspectos formales del *kitsch*, desde los que abordaremos la segunda frase de Moles. Lo primero a destacar, a este respecto, es que tampoco existe *quórum* entre los estudiosos. Sí parece haber consenso en rasgos como la inadecuación estética señalada por Moles, en virtud de la cual suele darse una gran discordancia entre la apariencia del objeto y la función para la que está pensado –como en la reciente moda de los coches *tuneados*–; en el recargamiento ornamental, con la frecuente acumulación de elementos sin nada que ver entre sí, según apreciación de Calinescu –por ejemplo, el váter con una pecera incorporada en su cisterna–; y, muy especialmente, en la gran carga emocional de la que tiende a recubrirse el objeto, como ha destacado Eco, gracias a esa decoración excesiva, pero también gracias al tema, normalmente figurativo en vez de abstracto, añade Kulka, para favorecer su conexión con el espectador vía sentimiento exclusivamente –dígase aquí el reloj del Real Madrid con forma de corazón–. Pero en un aspecto crucial como el color no parece existir acuerdo; crucial, porque es muy distinto que el *kitsch* se identifique con colores apagados y poco llamativos, colores discretos y callados con los que sentirse cómodo y confortable<sup>48</sup>, como con los colores pasteles, a que lo haga, en cambio, con colores estridentes y chillones, colores excesivos<sup>49</sup>, y por eso, inquietantes y turbadores, como el verde limón, el naranja ácido o el mismo rosa fucsia. Es muy distinto, porque en el primer caso sí que estaríamos ante la belleza de la felicidad de Moles<sup>50</sup>, es decir, ante una belleza ramplona y frívola que, para hacernos sentir bien, vuelve más agradables los objetos de nuestro entorno; una belleza acorde, en definitiva, con la época de explosión estética en que vivimos. Pero en el segundo caso, estaríamos ante una *belleza rechinante y desafinada* que haría que esa *estetización* no fuera una *estetización* sin más, sino que tendría una connotación añadida o un contenido de fondo; algo, por cierto, nada descabellado, habida cuenta que el mismo Moles define también el *kitsch* como una belleza semánticamente implícita<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Ver M. J. GODOY DOMÍNGUEZ, *op. cit.*

<sup>47</sup> S. J. CASTRO, *op. cit.*, p. 528.

<sup>48</sup> T. KULKA, *op. cit.*, p. 14.

<sup>49</sup> V. BOZAL, *op. cit.*, p. 16.

<sup>50</sup> Remitimos al título mismo de su obra.

<sup>51</sup> A. MOLES, *op. cit.*, pp. 10-11.

La reacción enconada que provoca en sus detractores hace pensar más bien en lo segundo. Porque el *kitsch*, a quien no le gusta, no es que no le guste sin más, es que le resulta especialmente molesto; insoportable, incluso. Nos atrevemos a sugerir, en este sentido, que el *kitsch* sería a la belleza lo que el pavo real de Darwin al resto de especies animales: algo que por su ornamento excesivo y sus vivos colores irrita hasta extremos insospechados, hasta poner enfermo, recuperando las palabras del científico, pero que aún así es necesario. Hemos visto cómo sin el llamativo plumaje del pavo real, la teoría de la selección natural se hubiera reducido a la lucha por la supervivencia; su existencia vino, sin embargo, a demostrar que había algo más, el sentido de lo bello, que al tiempo que lo complicaba todo, reconducía esa lucha hacia el apareamiento. Algo similar ocurriría hoy con el *kitsch*: sin ese revestimiento ostentoso, los objetos quedarían reducidos a su mera utilidad. La segunda frase de Moles resulta, en este punto, absolutamente pertinente: “*Kitsch*, sin ti las cosas sólo serían lo que son”. En efecto, la existencia de ese revestimiento, o mejor, la necesidad de su existencia, sería demostración de algo más también, de nuevo el instinto estético, que interponiéndose entre el objeto y su finalidad, además de complicarlo todo, parece insinuar la presencia de un contenido oculto. Porque, volviendo al sillón del libro de Kulka, privándolo de su funda de plástico rosa, sería un sillón como otro cualquiera, uno de los muchos millones de sillones que hay en el mundo. El darle ese apariencia, ese plus formal, es lo que lo hace distinto, o lo que hace suponer que posiblemente con ese aspecto sea más de lo que sería sin él. Y si Darwin tardó lo suyo en aceptar aquel llamativo plumaje en su relación con el instinto estético y la necesidad de apareamiento, tampoco es de entrañar el reparo de la crítica actual a ver en el *kitsch* una plasmación más de ese instinto y a reconocer en él algún tipo de significado.

Por tanto, es la vuelta de tuerca en la sensación de disgusto, el desagrado tan acusado que produce en algunos, lo que lleva a pensar que tras este fenómeno estético pudiera haber algo más. Desde este enfoque, por mucho que se haya insistido en que en el *kitsch* todo es fachada y efecto emocional, en el fondo albergaría también un mensaje; expresado, eso sí, de manera inmediata, o elemental, en calificativo de Bozal, pues su comprensión habría de efectuarse en un medio tan agitado, ruidoso y escaso de tiempo como la vida contemporánea<sup>52</sup>. Para la defensa de esta hipótesis, nos basamos en el pensamiento de Adorno, aun a sabiendas de la disconformidad del filósofo con el arte de masas<sup>53</sup>, un arte colorista que, ante la fea y ennegrecida realidad –guerras mundiales, alienación y cosificación humanas, lógica dominadora, individuos *desindividualizados*, Auschwitz, bomba atómica–, decía Adorno que no hace sino recubrirla ilusoriamente de belleza y operar así como falso con-

---

<sup>52</sup> Valeriano BOZAL, *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor, 1999, pp. 38-39.

<sup>53</sup> Póngase por caso su *Dialéctica de la Ilustración*, escrita junto a Horkheimer, otro de los representantes de la Escuela de Frankfurt. Véase Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 165-212.

suelo o narcótico<sup>54</sup>. Esto podría decirse de la belleza *kitsch* si los colores que se le suponen son los ñoños e infantiles antes referidos; pero no si son los serios y chirriantes, o los que crean combinaciones de este tipo, pues entonces ya no se trataría de la belleza encubridora y legitimadora de la realidad contra la que arremete Adorno, sino de una llamada de atención o un interrogante frente por frente a ella. Visto así, sería legítimo atribuirle a la estridencia *kitsch* la misma efectividad que tiene para Adorno el decoloramiento o la negritud: es difícil pensar que su objetivo se reduzca a procurar deleite cuando todo el mundo se da cuenta de su carácter irreal y artificioso<sup>55</sup>; cuando todo el mundo puede comprobar que, pese al figurativismo que se le achaca, la imagen que ofrece de la realidad y de los objetos, no es una imagen literal, sino desvirtuada o transfigurada –para muestra, la portada del último disco de Fangoria, *Cuatricomía, kitsch* en el sentido más pleno, donde incluso incorporando colores pasteles el resultado dista mucho del mundo empírico tal cual–. Por eso, el colorido disonante *kitsch*, al igual que el negro para Adorno, podría entenderse asimismo como un grito, un clamor, una protesta, frente al silencio y la aquiescencia del colorido insulso e inofensivo; al igual que el negro, diría sin decir<sup>56</sup>; diría o hablaría, más concretamente, de la estridencia de nuestro mundo, de la excesiva importancia de la forma y la apariencia en su seno, o de la tendencia al espectáculo de la sociedad contemporánea que tan bien ha descrito Guy Debord<sup>57</sup>. La belleza *kitsch* se haría eco entonces de lo estridente, se impregnaría de él, para llevar a primer plano y, a su manera, denunciar también el mundo que lo produce.

Todo ello se enmarcaría, hemos dicho, dentro del deseo de ampliar los límites del gusto y hay síntomas de que algo de eso empieza ya a suceder; síntomas de que el *kitsch*, pese a haber tenido que hacer frente a un desaire permanente por parte de los representantes de la “alta cultura” y el “gusto exquisito”; pese a haber sido considerado hasta ahora más digno del vertedero que del museo por presuntamente alentar el aspecto sensorial humano y desoír el intelectual<sup>58</sup>, podría disfrutar de una acogida más cálida en un futuro no muy lejano. Es lo que invita a suponer, sin ir más lejos, que ninguna de las críticas vertidas sobre esta noción de belleza haya surtido el menor efecto y que no haya hecho sino expandirse más y más desde su aparición; también el que sus mayores opositores, los apocalípticos, sean al final grandes consumidores del gusto integrado, por decirlo en términos de Eco, por-

<sup>54</sup> Según la lectura de Adorno a cargo de Antonio GUTIÉRREZ POZO, “Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el arte radical contemporáneo”, en Diego ROMERO DE SOLÍS, Jorge LÓPEZ LLORET e Inmaculada MURCIA SERRANO (eds.), *Variaciones sobre el color*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 187-208.

<sup>55</sup> Es la tesis central del libro de Celeste OLALQUIAGA, *El reino artificial: sobre la experiencia kitsch*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

<sup>56</sup> A. GUTIÉRREZ POZO, *op. cit.*, p. 201.

<sup>57</sup> Cf. Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2009.

<sup>58</sup> Vertedero y museo, los dos destinos señalados por Juan Antonio Ramírez para el *kitsch* y el arte respectivamente en su *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 261.

que el que más y el que menos tiene en la nevera de su casa un imán de los nenúfares de Monet o luce sobre su mesa de despacho un pisapapeles con la forma del Coliseo. Ya lo dijo Moles con claridad meridiana: “hay algo *kitsch* en el fondo de todos nosotros”<sup>59</sup>. Desde la óptica de las tesis darwinistas, donde el instinto estético no sólo no es inmutable, sino que está sometido a evolución constante, cabe pensar que el *kitsch*, lejos de desaparecer como pronostican o pretenden algunos, acabará siendo admitido, tarde o temprano, en el gusto oficial básicamente por su fuerte apego al mercado<sup>60</sup>, a la industria cultural que tantos quebraderos de cabeza diera en su momento a Adorno.

Pero hay indicios aún más evidentes; uno de los que más lo tenemos en Dorflès, quien tras dirigir a fines de los años sesenta el estudio *El Kitsch: antología del mal gusto*, donde se desentrañaban con carácter pionero las claves estéticas del fenómeno y se sentaban las bases de su desprecio posterior, ha comisariado no hace mucho –de junio a septiembre de 2012– la primera gran exposición sobre el *kitsch* celebrada en un museo, con motivo de la *Triennale* de Milán. No es que el juicio de Dorflès sobre el *kitsch* haya cambiado sustancialmente, pero por primera vez el “mal gusto” ha accedido al recinto tradicionalmente reservado al “buen gusto”, dándole así tal dignidad. Ello hace suponer que las fronteras entre lo bueno y lo malo en la apreciación de lo bello podrían estar desdibujándose, al igual que se desdibujaron en su día las que había entre el arte y el no arte. Lo uno habría llevado a lo otro, pues, retomando el planteamiento que hacíamos más atrás, si un urinario del revés puede figurar en un museo como objeto artístico, ¿por qué no un sofá rosa fucsia, como exponente, en su caso, de buen gusto? De hecho, no un sofá, pero sí un enorme corazón rematado por un gran lazo dorado –y éste sería otro indicio– es la obra que Jeff Koons, uno de los artistas estadounidenses más cotizados en la actualidad, ha colgado en las salas de exposiciones de medio mundo aun trabajando con los parámetros formales del *kitsch*. Un último indicio sería el reconocimiento, hoy ya prácticamente unánime, del cine de Almodóvar, cuyos recursos formales han sido –al menos, en sus inicios–, los del “mal gusto”, convertido ahora, sin embargo, en “buen gusto”, cuando la crítica ha sido capaz de advertir que lo que consideraba falto de cultura era en realidad otra forma de cultura, la popular<sup>61</sup>. Todo ello viene a corroborar que los tiempos cambian, que el hombre avanza y, con él, su sentido de lo bello, que se vuelve así más rico y plural. Eso sí, mientras no seamos capaces de darle al *kitsch* el lugar que merece, de aprovechar las posibilidades que brinda, siendo como es uno de los desarrollos estéticos más importantes de nuestro tiempo, incluso la única forma de experiencia estética que tienen y tendrán algunos<sup>62</sup>, esa riqueza y esa pluralidad estarán en entredicho.

<sup>59</sup> A. MOLES, *op. cit.*, p. 30.

<sup>60</sup> V. BOZAL, *Necesidad de la ironía*, pp. 42 y 92.

<sup>61</sup> Carlos POLIMENI, *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Madrid, Campo de Ideas, 2004, p. 14.

<sup>62</sup> Noël CARROLL, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1998, p. 20; también, M. CALINESCU, *op. cit.*, p. 251.