

## EL NIÑO COMO SIMBOLO KITSCH EN EL ARTE DEL SIGLO XIX

### I. SOCIOLOGÍA DEL ARTE OCHOCENTISTA

La sociedad burguesa del siglo XIX aparece íntimamente llena de tensiones y contradicciones. Hay una apremiante necesidad de autoafirmación, de búsqueda de nuevos ideales que la nascente planificación social, basada en el pragmatismo y el rendimiento, no facilita. Estos ideales son aportados, en primer lugar, por el Romanticismo, que sabe crear héroes puros, en contraste con el positivismo de la realidad cotidiana burguesa. La misma necesidad de escapar a esta realidad lleva a la imitación de rituales, gustos y modos de expresión aristocráticos y cortesanos, pero seleccionándolos previamente, de modo que sólo son aceptados aquellos que confirmen la seguridad y la tranquilidad espiritual, eliminando las vicisitudes del mundo exterior, que serán propuestas como valores ideales<sup>1</sup>.

La sensibilidad artística de esta sociedad va a sustentarse en tres factores:

1. El positivismo, es decir, la creencia exclusiva en el método experimental y la convicción en la realidad de un progreso indefinido.
2. La ética social, basada en el pragmatismo y el eclecticismo.
3. La pervivencia de los ideales románticos.

La unión del positivismo y el pragmatismo configuran una imagen del mundo armónica y serena que se refleja en el arte. Los temas idóneos serán aquellos que produzcan unos efectos sedantes e incluso hipnóticos. El arte tiene asignada la misión de encubrir la realidad, haciendo creer a los descontentos que es inasequible en la práctica todo aquello que no se posee, facilitándoles, en compensación, una realidad ficticia.

El eclecticismo lleva a la imitación de estilos artísticos representativos de períodos históricos pasados, actualizándolos en obras desfasadas que no res-

<sup>1</sup> UBIETO, REGLÁ y JOVER, *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Ed. Teide, 1.ª ed., 1963.

ponden a su función social original. Esta preferencia por estilos artísticos pretéritos en lugar del intento de creación de un estilo propio se ve favorecida por la pérdida de la realidad, que contribuye a incrementar la herencia romántica.

En estos años de colapso cultural y de reacción política, tanto artistas como intelectuales pierden el influjo social que habían detentado antes. Ya no gozan de la posición privilegiada de guías espirituales de ciertos estratos sociales y son relegados a la función de veladores de valores ideales —es decir, no útiles—. Es precisamente este sentimiento de inutilidad el que se expresa en numerosas formas de huida, tanto al pasado como a la infancia, la naturaleza o lo imaginario, es decir, a formas de vida y comportamiento que responden a sus deseos de no comprometerse con una sociedad con cuyos principios no participa.

Desde el punto de vista sociológico pueden considerarse, tanto el subjetivismo exagerado como el anhelo de novedad, como armas para la competencia dentro del ambiente artístico de un grupo social que ha perdido su influencia social y sus protectores, y se encuentra sometida a la inseguridad del mercado libre. Esta rivalidad constante y esta lucha permanente por la existencia material y el éxito es una de las primeras manifestaciones de la neurosis colectiva, que se prolonga hasta la actualidad.

En esta fase histórico-social la vida y la obra del artista, sus inquietudes personales y su función pública se escinden en dos sectores separados entre sí, del mismo modo que en la sociedad burguesa existe una división entre la realidad cotidiana, basada en la utilidad y el pragmatismo, y el ansia de mantener valores ideales a imitación de la aristocracia.

Junto esta dualidad burguesa se produce una disminución ostensible en el nivel cultural de la sociedad. Es ahora cuando nace el mal gusto y la inartisticidad de los tiempos actuales. La trivialidad se convierte en norma y la sustitución de la calidad por la mera apariencia es la regla general. Se trata de hacer el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible, quitar de él toda dificultad y complicación, todo lo problemático y torturante, es decir, reducir lo artístico a lo agradable y placentero <sup>2</sup>.

### *Simbolización romántica*

Durante el siglo XIX es aceptada con valor general, y concretamente en su acepción artística el concepto de símbolo neoplatónico que había desarrollado en el Renacimiento el filósofo Marsiglio Ficino. Según esta concepción, el símbolo ha de ser abstruso y misterioso y ha de aludir a una realidad oscura no incluida en el propio símbolo, sino, por el contrario, notoriamente alejada de él <sup>3</sup>. De esta concepción simbólica surge la filosofía del arte romántica y la propia simbolización del romanticismo. También se desprende de estas fuentes la concepción del símbolo desarrollada por Freud en *La interpretación de los*

<sup>2</sup> HAUSER, ARNOLD, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.

<sup>3</sup> GOMBRICH, E. H., *Freud y la psicología del arte*, Barcelona, Ed. Barral, 1971.

sueños<sup>4</sup>. Freud concibe el símbolo de modo igualmente oscuro y misterioso; se trata del disfraz impuesto por la censura de la conciencia a nuestros deseos inconscientes, de modo que comparte con los símbolos neoplatónicos tanto el relegar la interpretación de su significado únicamente a los iniciados, como el sugerir la existencia de una realidad, inaprehensible de otro modo.

Esta tendencia hacia la simbolización propia de la sensibilidad romántica será asimilada también por la sensibilidad Kitsch, pero con una diferencia fundamental: el símbolo Kitsch, como veremos, pierde la riqueza de significados que convergen en la simbolización romántica y se limita al establecimiento de clisés fijos cuya limitación significativa los hace fácilmente asequibles, no ya a los iniciados, sino al ciudadano medio; dejan de ser símbolos en su acepción esotérica para convertirse en convenciones simbólicas, generalmente aceptadas.

## II. INTRODUCCIÓN AL KITSCH

Antes de introducirnos en la problemática del Kitsch durante el siglo XIX, convendría establecer un intento de definición de dicha acepción<sup>5</sup>.

En principio puede afirmarse que el Kitsch tiende a sustituir la categoría ética por la estética. Prefiere el efecto agradable a la obra artística bien realizada. Nunca toma sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que, bajo su manipulación, se vuelven rígidos hasta convertirse en clisés<sup>6</sup>.

Umberto Eco<sup>7</sup> define el mal gusto como «la prefabricación e imposición del efecto», aunque añade que a veces el mal gusto puede ser dado por una falta de medida en la expresión. Considerando también como falta de medida hacer una obra fuera de su tiempo.

Rubert de Ventós<sup>8</sup> opina que «por cursi, como una de las posibles formas en que precipita el mal gusto, entendemos la utilización de objetos o modelos de comportamiento de un valor expresivo o simbólico socialmente reconocido "como si" fueran constituidos en el mismo acto de su actuación».

Para Ramón Gómez de la Serna<sup>9</sup> el tópico es ingrediente sustancial de lo cursi.

<sup>4</sup> FREUD, SIGMUND, *La interpretación de los sueños*, tres tomos, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

<sup>5</sup> Sobre la problemática del Kitsch es indispensable conocer: DORFLES, GILLO, *Il Kitsch*, Milán, Ed. Gabriele Mazzotta, 2.ª ed., 1969; MOLES, A., *El Kitsch*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1973; BROCH, HERMANN, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1970, y GREMBERG, CLEMENT, «Avant-Garde and Kitsch en The Partisan», rev. *Dial Press*, 1939. Recogido en *La industria de la cultura*, comunicación 2, Ed. Alberto Corazón, 1969.

<sup>6</sup> BROCH, HERMANN, *op. cit.*

<sup>7</sup> ECO, UMBERTO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Ed. Lumen, 1968.

<sup>8</sup> RUBERT DE VENTÓS, *Teoría de la sensibilidad*, Ed. Península, 1968.

<sup>9</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, *Ensayo sobre lo cursi. Renuevos de cruz y raya*, Barcelona, 1963.

Analizando todo lo expuesto, pueden ser extraídos una serie de puntos básicos que condicionarán la aparición de manifestaciones Kitsch.

1. El Kitsch se identifica con la cultura de masas en oposición a una cultura «superior» propia de minorías.

2. Tiene como una de sus condiciones previas la posibilidad de disponer de una cultura genuina plenamente madura, cuyos descubrimientos son usados por el Kitsch.

3. Toma prestados elementos del arte genuino para confeccionar con ellos un sucedáneo de dicho arte, presentándolo como original.

4. Toma tales elementos cuando estos ya son conocidos y divulgados, es decir, cuando tiene la certeza de sus efectos.

5. Busca precisamente estos efectos como finalidad esencial del arte.

### *El Kitsch en la vida burguesa*

El Kitsch no es arte, sino «un determinado comportamiento en los enfrentamientos con la vida»<sup>10</sup>. Nace con la nueva sociedad burguesa, que elabora un *arte de vivir* que se ha mantenido hasta la actualidad. En esta sociedad, el objeto artístico pierde la función utilitaria que le otorgaba una significación fundamental en etapas históricas anteriores para adoptar la condición de un valor connotativo. Es por lo que el Kitsch, más que un *arte* en sí, se vincula con el *arte de vivir*, y es en este campo donde encuentra su autenticidad o, cuanto menos, su justificación. Aun siendo un no-estilo, expresa una realidad de época específica del siglo XIX. Se adapta a las necesidades del hombre medio burgués, facilitándole unos modos de vida agradables por oposición a la incomodidad del vivir en contacto directo con las obras maestras del arte en sentido estricto<sup>11</sup>.

### *El Kitsch como factor alienante*

Como se ha visto, el Kitsch es un modo estético de relación con el ambiente. Actúa como consolador y compensador de la realidad, es decir, como un «sucedáneo» de las aspiraciones elevadas del hombre. Moles<sup>12</sup> señala que la posición Kitsch se sitúa entre la moda y el conservadurismo, es decir, se trata de la aceptación de la «mayoría». En este sentido se encuentran en el Kitsch indudables aspectos «democráticos»: es el arte aceptable, lo que no choca por su trascendencia exterior a la vida cotidiana por un esfuerzo superior a la propia voluntad de superación. Hace asequible el sueño de ideales al hombre menos imaginativo; las aventuras románticas al alcance del ciudadano medio para ser disfrutadas cómodamente desde su propio gabinete.

<sup>10</sup> BROCH, HERMANN, *op. cit.*

<sup>11</sup> MOLES, A., *op. cit.*

<sup>12</sup> MOLES, A., *op. cit.*

El Kitsch disuelve en todas sus manifestaciones los aspectos más creativos del arte auténtico en remedos pseudoartísticos al servicio de todas las necesidades. De estos aspectos del Kitsch se deduce la alienación como rasgo esencial. El Kitsch es símbolo de alienación, en tanto que altera globalmente las actitudes del hombre, que deja de ser determinante de las cosas para estar determinado por ellas.

La alienación cultural de una sociedad puede ser definida por el desequilibrio numérico entre el productor y el consumo de bienes culturales<sup>13</sup>. El hombre con sensibilidad Kitsch se convierte en consumidor de elementos artísticos o culturales que hacen referencia al mundo exterior, pero nunca llega a actuar sobre ese mundo más que de modo muy superficial y desprovisto de significación económica y cultural.

### *El Kitsch como creador de símbolos*

El Kitsch, en su inclinación a la utopía, falsifica la realidad finita del mundo proyectándose hacia el futuro y, sobre todo, hacia el pasado, pero siempre buscando la satisfacción personal de los afectos. Es utilizado como fuga hacia lo irracional, hacia lo idílico de la historia, en la que prevalecen las convenciones consolidadas; «todo mundo histórico revivido nostálgicamente es "bello"»<sup>14</sup>.

El Kitsch intenta superar esta nostalgia con los medios más sencillos a su alcance. Por un lado huye de la realidad presente para retroceder a una realidad falseada en la que todo era justo y bueno, y, por otro lado, copia los aspectos técnico-artísticos de ese mismo pasado, pero empleando igualmente unos medios de asombrosa simplicidad. Es aquí precisamente donde puede encontrarse la indudable capacidad del Kitsch para la creación de símbolos. Es suficiente, por ejemplo, que en un lienzo de tema histórico se represente una graciosa figura infantil para que toda la composición quede inmersa en un dulce sentimiento de ternura y de nostalgia hacia el pasado individual, que produce el aligeramiento de la angustia que el hombre va buscando.

### III. EL NIÑO COMO SÍMBOLO KITSCH

La figura infantil es un elemento fácilmente manejable como significante artístico por su rapidez en llegar a la sensibilidad humana. En la esfera de lo religioso puede ser empleada como símbolo de la relación del hombre con la divinidad y también como representación de esta misma divinidad. De hecho, tanto la baja Edad Media como más tarde el arte de la Contrarreforma toman constantemente su imagen para transmitir un mensaje religioso en forma ase-

<sup>13</sup> MOLES, A., *Sociodynamique de la culture*, París, Mouton and Co., 1967.

<sup>14</sup> BROCH, HERMANN, *op. cit.*

quible al fiel. Desde el punto de vista psicológico, para una mentalidad sentimental, el niño puede ser representación mítica de la pureza y la inocencia; para Freud, la protesta contra el padre o simplemente un símbolo fálico; para los psicólogos posteriores, la expresión de una personalidad desdoblada en la que se enfrentan el yo-niño contra el yo-hombre, etc.<sup>15</sup>

Ya en el siglo XIX, el artista Kitsch advierte en la figura infantil todos aquellos aspectos que pueden hacer del niño el símbolo Kitsch idóneo: en primer lugar, se trata de un objeto visual gracioso que puede conmover inmediatamente a la sensibilidad más elemental; en segundo lugar, tiene la capacidad de estimular el recuerdo y la añoranza del pasado individual, del mismo modo que ocurre con el pasado histórico, considerado siempre como mejor que el presente. Por último, el símbolo infantil se encuentra ya codificado en sus diferentes significados con unas connotaciones, generalmente aceptadas, que hacen inmediatamente asimilable su mensaje por una sociedad poco preparada para la abstracción mental.

Pero la convergencia de significados tan variados en un solo significante ofrecería considerables dificultades para su exacta interpretación, obligando al artista a realizar una selección y aislando para su empleo únicamente aquellos significados de escaso contenido trascendente o simbólico. El elemento infantil será usado principalmente en dos vertientes básicas de este no-arte: como manifestación de la tendencia a realizar un arte fuera de su tiempo, es decir, empleando al niño como evocación del pasado, y en su predisposición a caer en una falta de medida en la expresión, usando al niño como vehículo del sentimentalismo.

La proyección psicológica de estos significados sobre la sociedad, que los ha hecho posibles, hace más inteligible su interpretación, pues, como dice Gombrich, «los significados leídos en formas idénticas por personas diferentes nos dicen más sobre esos lectores que sobre las formas»<sup>16</sup>. Es decir, que no puede considerarse como elemento Kitsch a toda visualización artística de la infancia, sino únicamente en aquellos casos en que concurren determinados condicionantes previos en la intencionalidad de su uso por parte del artista o en las consecuencias de su fruición por parte del espectador.

#### *El niño como evocación del pasado*

Como hemos visto ya, una de las consecuencias del individualismo y el romanticismo del hombre del siglo XIX es la de ser esencialmente historicizante. Tanto el Romanticismo como el sistema Kitsch sienten una irresistible inclinación hacia la historia pasada, que se refleja tanto en los aspectos técnicos como formales del arte.

Pero ha de tenerse en cuenta que el artista que produce Kitsch no es nece-

<sup>15</sup> GARMA, ANGEL, *Psicoanálisis del arte ornamental*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1961.

<sup>16</sup> GOMBRICH, E. H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1968.

sariamente un artista peor o inferiormente dotado que cualquier otro. Es decir, que no puede valorarse el Kitsch según criterios estéticos, sino refiriéndolo a la mayor o menor fidelidad en el reflejo de una sociedad que ha sufrido una pérdida de valores auténticos y que, para superar la angustia que esto le produce, se aferra a las formas que crearon sus antepasados, ahora convertidas en tópicos. Gremberg<sup>17</sup> dice al respecto que el Kitsch es engañoso y tiene muchos niveles distintos, algunos de los cuales son lo suficientemente elevados como para llegar a confundirse con el verdadero arte. A esta idea podría añadirse que no existen artistas Kitsch, sino obras Kitsch, es decir, que un mismo artista puede producir arte Kitsch y arte auténtico según las etapas de su producción artística o su particular libertad o dependencia respecto a las exigencias de la sociedad.

Por lo general, todos los pintores de historia del siglo XIX pueden ser considerados, en mayor o menor grado, como productores de Kitsch. En estas obras historizantes aparece, con carácter general, la figura infantil en muchos casos, sin que la temática en sí lo exija. Este hecho puede ser explicado por la inclinación inconsciente a unir la evocación del pasado individual —figura del niño— a la evocación del pasado social —pasaje histórico concreto—. Huyghe<sup>18</sup> considera que la unión de todos los elementos introducidos por el pintor en su cuadro permiten designar un foco común que ordena el conjunto y se convierte en una presencia invisible y obsesionante. Este foco común es lo que Huyghe llama la imagen del universo, pero un universo único e individual que condiciona el conjunto de una creación pictórica. Tales universos se caracterizan de modo que no sólo muestran una peculiar visión de la realidad, sino que llegan a establecerse en una determinada estación o etapa vital que es más propicia a su desarrollo, y todos los elementos elegidos estarán relacionados entre sí con una afinidad imperiosa. En este sentido, Huyghe considera que cada artista encarna un momento particular del impulso vital. Uno de esos impulsos sería el de lo juvenil, porque a la preferencia por la figura humana en estado de infancia o de adolescencia suele unirse una preferencia por todo lo relacionado con los aspectos más próximos al nacimiento o manifestaciones iniciales de los ciclos naturales. En las escenas al aire libre se preferirán las horas de la mañana, y si ha de elegirse una estación ésta será la primavera; de modo que son constantes las obras representando a niños en medio de jardines o acompañados de flores.

La psicología suele considerar, por su parte, que cuando un artista repite incansablemente un motivo artístico, en este caso la figura de un niño, es porque dicho motivo se encuentra vinculado a conflictos psíquicos y experiencias infantiles dolorosas<sup>19</sup>. De modo que el arte se convierte en una manifestación

<sup>17</sup> GREMBERG, CLEMENT, *op. cit.*

<sup>18</sup> HUYGHE, RENÉ, *Los poderes de la imagen*, Barcelona, Biblioteca Universitaria Labor, 1968.

<sup>19</sup> CALDERARO, J. D., *La dimensión estética del hombre. Ensayo psicológico sobre el arte*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1961.

de contenidos del inconsciente, desarrollando unos efectos catárticos en relación directa con el proceso alienante del Kitsch.

### *El niño como expresión del sentimentalismo*

Una de las características más significativas que se han atribuido al mal gusto es la inclinación hacia el sentimentalismo, entendiendo por tal a una determinada situación anímica completamente distinta al verdadero sentimiento o como una tendencia sentimental enfermiza a la que se ha privado de todo sentido racional y que tiende exclusivamente a la satisfacción de inclinaciones puramente edonísticas que se complacen en la contemplación de elementos falsamente dramáticos o simplemente lacrimógenos, carentes por completo de creatividad.

Bajo la influencia romántica, la sociedad burguesa del siglo XIX busca el dejarse enternecer por cualquier cosa, adoptando una actitud sentimental incluso frente a hechos ajenos a una participación afectiva. Esta sociedad trata de concretar lo trascendente en hechos cotidianos, con lo que, en lugar de lograr su elevación, no consigue más que una trivialización de lo trascendente. Los artistas, por su parte, se encuentran ahora en una completa dependencia respecto a esta burguesía, posible compradora de sus obras; la consecuencia inmediata es que el pintor se ve obligado a dar a la sociedad los géneros que ésta le pide, y una de las formas más fáciles de conseguir obras impregnadas del sentimentalismo que se pide es la de introducir figuras infantiles en obras de falso carácter bucólico-popular que pretenden ser trasunto de lo que había sido el género pastoril en literatura y arte. Paralelamente, la religión, que ha sufrido una intensa trivialización en este siglo, da origen, en el campo artístico, a obras blandas y excesivamente dirigidas al halago del público. En esta nueva temática pseudo-religiosa es habitual la figura del niño monaguillo haciendo travesuras en la iglesia o la sacristía. O bien se presenta a la infancia en situaciones lastimeras. El impacto es seguro y la consecuencia del efecto inmediata. De este modo se desarrolla toda una temática que fluctúa entre lo sentimental y lo social, donde se presentan situaciones extremas de la vida, como el nacimiento o la muerte, el hambre y la guerra, unidos al sentimiento patriótico, y donde no falta la presencia de algún niño, que, en muchos casos, no consigue más que endulzar unos conceptos que, en su origen, eran enteramente válidos para el arte.