



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

***Drácula*: sobre un modo de narrar y
transmitir ideas que elude la
confrontación del lector y favorece
su comodidad**

Laura Isabel Luna Cano

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Filosofía
Medellín, Colombia

2019

***Drácula*: sobre un modo de narrar y transmitir ideas que elude la confrontación del lector**

Laura Isabel Luna Cano

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estética

Tutor:

Ph.D Andrés Felipe López López

Codirector:

Mg. Juan Carlos Castro Hernández

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Filosofía

Medellín, Colombia

2019

No ejercer todo el poder de que se dispone es soportar el vacío o. Ello va en contra de todas las leyes de la naturaleza: sólo la gracia lo puede conseguir.

Simone Weil

Es como si el cansancio tuviese que proponernos la forma de verdad por excelencia, la que hemos perseguido sin descanso durante toda nuestra vida, pero que necesariamente nos falta el día en que se nos ofrece, precisamente, porque estamos demasiado cansados.

Maurice Blanchot



1796-1797. *El sueño de la razón produce monstruos*. Dibujo preparatorio. Goya

Agradecimientos

A mis papás por tejer con sus circunstancias senderos de pensamiento para mí, por ayudarme, sin descanso, a perseguir sueños. A mis amigos María Antonia y Michael por acompañarme y aceptarme, aun con mis excentricidades, y, muy especialmente, por dilapidar sus recursos en este empeño. A Manuel Bernardo Rojas por haber propiciado condiciones para que aprendiera a serenarme, a dosificar la energía y a no actuar, nunca, de la manera a la que condena la ansiedad. A Pablo Múnera, por cubrirme con su sombra, por guiarme y protegerme, siempre, de un modo paternal. A Juana Manuela y Carmiña, dos mujeres a las que admiro, por tratar de entender eso que quería decir y por idearse el modo de que quedara efectivamente dicho. A Andrés López por su solidaridad, por devolverme la confianza perdida y por ofrecerme un espejo lustroso en el que refejarme; a Juan Carlos por su generosa disposición. A Aaron Tauss, quien, a pesar suyo, ha creído y cree en mí, pues ha logrado convencerme de que hay motivos para hacerlo. En general, a los buenos maestros y profesores que he tenido: Juan Gaviria, Carlos Agudelo, Carlos Cano, Carlos Augusto, Elena Acosta y Mario Zapata.

Resumen

Este trabajo se ocupó de *Drácula*, obra de Bram Stoker, como foco de análisis de lo que la autora de esta investigación llama literatura de difusión. Esta categoría, aplicada a la novela, se usó para dar cuenta de la contraposición entre un arte concebido para desafiar e interrogar al espectador y un arte que, siendo un producto cultural no exento de artificio, representa una opción por la facilidad y por la estimulación de sentidos de familiaridad. Desde la perspectiva de quien realizó esta investigación, tal condición hace idónea a una obra como *Drácula* para transmitir un tipo de saber nocional y aproximativo a ciertas materias, que, leídas en sus fuentes originales (disciplinares), pueden resultar en exceso arduas, desalentando la lectura de parte un lector no cualificado. En este orden de ideas, con este trabajo se buscó exaltar el potencial de una obra como esta para favorecer una democratización del acceso al conocimiento por parte de la masa, para lo cual se hizo necesario discernir algunos rasgos de los modos típicos de narrar que estas emplean.

Palabras clave: literatura de difusión, gusto popular, vulgarización, narrativas, *kitsch*, industria cultural, literatura de masas, consumo cultural.

Abstract

This study attended to *Dracula*, by Bram Stoker, as a focus of analysis about what the author of this research itself calls: *dissemination literature*. This category applied to the novel was used to talk about the contraposition between an art conceived in order to challenge and question the spectator and an art that being a cultural product not exempt from artisticity represents an option because of the facility and stimulation of the familiar senses in the reader. From the view of the person who conducted this research such character makes it suitable a literary work as *Dracula* to transmit a kind of notional and near knowledge to some subjects which read in their original sources (disciplinary sources) can turn excessively hard, discouraging the reading in an untrained reader. Following these ideas the study pretended to exalt the potential of a literary work like this to favour a democratization in the acces to the knowledge by the mass, for which it was necessary to differentiate some particular features on the ways of narrating of these works.

Keywords: dissemination literature, popular taste, vulgarization, narratives, *kitsch*, cultural industry, mass literature, cultural consumption.

Contenido

Agradecimientos	VII
Resumen	IX
Abstract	X
Introducción	13
Metodología	24
Planteamiento del problema	25
Objetivos	48
Objetivo general	48
Objetivos específicos	48
Aporte al campo disciplinar	50
Marco conceptual	54
Literatura de difusión	59
Recomendaciones metodológicas para el abordaje de las obras de literatura de difusión	65
1. Caracterización de <i>Drácula</i> como objeto de este análisis	86
1.1. <i>Drácula</i> como novela.....	91
1.1.1 Las novelas como género de entretenimiento	93
1.1.2 Popularización de la literatura y democratización del entretenimiento.	95
1.2 El gótico. Un pretexto para hablar de diferentes cosas en <i>Drácula</i>	109
1.2.1 Lo sublime y lo siniestro en <i>Drácula</i> .	116
1.2.2 Hibridez y monstruosidad en <i>Drácula</i> .	122
1.3 Parentescos de <i>Drácula</i> con los mitos y los cuentos de hadas	154
1.3.1 <i>Drácula</i> en relación con los mitos.	154
1.3.2 <i>Drácula</i> en relación con la estructura típica de los cuentos de hadas.	161
2. <i>Drácula</i> en relación con la masa	163
2.1 Consumo literario por parte de la masa durante el periodo de publicación de la obra	163

2.1.1	Bram Stoker y su posible intención de ofrecerle entretenimiento a la masa.	167
2.2	La teorización sobre la masa tras las posturas desfavorables al <i>kitsch</i> y al gusto popular	190
2.2.1	El pueblo en transición a la masa y la masa urbana.	190
2.3	El paradigma de la legítima experiencia estética trazado por el modo en que Kant definió el juicio de gusto	209
2.3.1	Definición del gusto culto como reflejo de la propuesta kantiana	221
2.4	Aproximación sociológica negativa al fenómeno de la masa	229
2.4.1	Arte mercantil o industria cultural.	232
3.	La teorización sobre el <i>Kitsch</i>	239
3.1	La opción de Adorno por una estética negativa	239
3.2	La crítica cultural estadounidense	248
3.3	Recuento y seguimiento de la discusión sobre el <i>kitsch</i>	252
3.4	Aportes de Heidegger y Benjamin a la reflexión sobre el <i>kitsch</i> y la industria cultural	257
4.	Síntesis del debate: funcionamiento de las obras del arte de vanguardia vs. funcionamiento de las obras <i>kitsch</i>	272
4.1	La obra de arte como resorte de ambigüedad	272
4.2	Parentescos de las obras <i>kitsch</i> con el modelo planteado por Aristóteles en su poética	282
5.	Obras de literatura de difusión: una oda a la comodidad del lector. Del cansancio y la facilidad a la que invita	288
	Conclusiones	323
	Anexo: Posibilidades auspiciadas por la imagen en las obras de literatura de difusión.	
	Los paisajes en <i>Drácula</i> como ejemplo de ello.	337
	Particularidades de las imágenes en estas obras y talante del sujeto afectado por ellas	338
	La potencia de los paisajes siniestros en <i>Drácula</i>	349
	Referencias	364

Introducción

Lo primero que debo señalar es que me planteé la posibilidad de dedicar este trabajo al movimiento filosófico y artístico que fue el romanticismo. Aunque a fin de cuentas no lo hice, he de admitir que en ese momento me invadía un enorme entusiasmo por el tema, pues recién lo había descubierto. En dicho movimiento había identificado una suerte de credo con el que, sin saber, había sido educada, y aun con lo temerario que pudiera ser esto (pues evidentemente había cierta dosis de irresponsabilidad en elegir un movimiento sobre el que nunca había leído antes), no dudaba en dedicarle mi trabajo, pues, por algo que no alcanzo a explicar, tenía confianza en que podía interpretarlo sin cometer demasiados errores.

Mi feliz hallazgo se había dado un día, por casualidad, cuando en un curso de geopolítica que tomé, mientras cursaba el pregrado y poco antes de ingresar a la Maestría, me pidieron que indagara sobre una película llamada *El Piano* (1993). El entusiasmo que describo se dio cuando averigüé que su directora (Jane Campion), era buena conocedora de un movimiento, cuya existencia yo ignoraba hasta entonces: el romanticismo.

He de aceptar que mi acercamiento inicial fue de carácter puramente enciclopédico. Recuerdo, por ejemplo, la alegría que sentí al tener entre mis manos un libro, que se titulaba simple y llanamente *Romanticismo* -este había sido escrito por Norbert Wolf para la serie menor de arte de Taschen- y como bien se imagina el lector, era solo un libro de iniciación en el tema. A medida que iba enterándome de cosas nuevas, ahora por cuenta de otros divulgadores y comentaristas, iba constatando con asombro que muchas de mis ideas -sobre todo aquellas que compartía con el núcleo familiar - correspondían a lo que, un par de siglos antes, habían sentido, ideado y creído los adeptos de este movimiento. Recuerdo que era tal mi entusiasmo que cada vez que encontraba ideas que se parecían

a mis propios razonamientos o, al menos, a los de quienes me habían educado – particularmente a los de mi mamá-, corría hasta donde ella para leerle aquellos fragmentos. Como digo, era para mí entre fascinante y gracioso advertir cómo buena parte de lo que creía el ideario familiar no era más que una réplica, un eco, de algo hasta cierto punto concreto y rastreable, como ese movimiento filosófico y artístico que fue el romanticismo.

Pues bien, transcurrió un tiempo hasta que fue momento de definir a qué iba a dedicar esta tesis, por lo que me di a la tarea de identificar un objeto (un autor o una obra) sobre el cual pudiera plantear este trabajo. Recuerdo que consideré a Caspar David Friedrich, pues, sin duda -y esto es algo que ratificaría más adelante con la elección de la novela de la que finalmente me ocupé- hay una parte de mí que ama los paisajes románticos; particularmente los paisajes nocturnos, de carácter siniestro. También recuerdo que consideré *Las cartas para la educación estética del hombre de Schiller (1795)*, pero finalmente descarté esta obra en razón de que no fui formada en filosofía y temía no estar a la altura de las fuentes.

Estando en esta búsqueda, me asaltó una pregunta que, según hoy creo, fue más importante: ¿cómo era que todo esto había llegado hasta nosotros? Me refiero a mi familia y a mí. Cómo podía explicar mi afinidad y la de mis padres con el romanticismo, cuando jamás había leído, visto u oído, al menos no de manera consciente, a sus representantes en filosofía, literatura, pintura o música.

Tratando de obtener una respuesta, inicié una indagación informal que en principio solamente involucró a mi mamá. Esta me dijo que algunas de esas ideas podían haber llegado hasta ella por cuenta de la lectura, durante su niñez y parte de su adolescencia, de las hermanas Bronte -*Jane Eyre (1847)* y *Cumbres Borrascosas (1847)*. Estos eran dos libros que mi abuela guardaba en la mesa de noche y que adquirieron especial interés para mi madre, dado que la suya (mi abuela) les tenía tajantemente prohibido a ella y a sus hermanos esculcar en sus cosas.

Al saber esto, pensé que, aunque quedaba claro que -a diferencia de mí- ella sí había tenido contacto directo con algunos de los representantes de este movimiento en literatura, la resonancia tan grande que habían tenido estas ideas en su ser no podía

explicarse solamente por dicho contacto. Lo que quiero decir es que, probablemente, había estado expuesta a muchas otras ideas que, por alguna razón, no habían calado tan hondo en su alma, entonces seguía habiendo una incógnita: qué había hecho la diferencia.

Aunque esto es algo que supe después, lo retomo ahora porque me parece importante destacarlo, y es el hecho de que si bien las hermanas Bronte tienen un lugar en la Literatura (quiero decir en aquella que se autodefine como genuina búsqueda, como trabajo artístico), sus obras también pueden ser enmarcadas en una literatura de carácter más popular, digámoslo así, cercana a algo como el folletín o las novelas por entregas: las obras de las hermanas Bronte no temen caer en el patetismo, si es que tal cosa se requiere para mantener embelesado al lector, y cuando digo esto lo que quiero sugerir es que posiblemente las ideas presentes en estas obras tuvieron tanto eco en mi madre, porque al ser tratadas en estas obras de un modo tan novelesco (exaltado y sentimental) difícilmente dejaban incólume a algún lector y mi mamá no había sido la excepción.

Con respecto a mi abuela, por quien también quise indagar, solo pude averiguar que cuando era niña leyó a *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens, que según creo solo podría tener un nexo con el romanticismo en tanto glorifica, al estilo de las novelas de Newgate o de Old Baley, la vida de una suerte de criminal –de un monstruo, por ponerlo en términos de los románticos- delatando que, en esencia, lo que cuidan las “buenas maneras” es la conveniencia; no una idea de verdad o bondad, como se hace creer.

Hecho este trabajo con mi abuela, volví a dirigir la mirada hacia mí misma y recordé que cuando estaba pequeña había visto en repetidas ocasiones una película inglesa, llamada *The secret garden* (1993), de la directora polaca Agnieszka Holland. El filme había llegado a mis manos por sugerencia de mi mamá, y sé que dicha película es una adaptación de un libro homónimo, escrito por Frances Hodgson Burnett¹, el cual había sido publicado en 1911. La película cuenta la historia de una niña que vive en India, pues

¹ Es una escritora de origen británico que tuvo que emigrar a los Estados Unidos tras la muerte de su padre, pues esta abocó a su familia a la ruina. Allí, encontró un modo de ganarse la vida escribiendo poemas y relatos cortos, y en 1885 publicó *El pequeño lord* que junto a *La princesita* (1905) y *El jardín secreto* (1910), constituyen una trilogía para niños, que tuvo gran éxito en su momento. Tras divorciarse dos veces y luego de haber perdido a su primogénito, en 1901 esta autora se mudó a las Bermudas y a Long Island, en donde se dedicó a la jardinería, la teosofía y el espiritismo, influencias que en cierto modo son evidentes en su obra.

sus padres son diplomáticos ingleses y están radicados allí por una misión. De un modo inesperado -tras un terremoto-, la chica los pierde a ambos y por esta razón es enviada a vivir con un pariente lejano que, al parecer, es el único que puede hacerse cargo de ella². En esencia, la película narra, entonces, la vida de esta niña una vez llega a su nuevo hogar y en particular, un episodio en el que descubre un hermoso jardín secreto que se encuentra en la propiedad del pariente que la acoge.

Es claro que, como un recurso típicamente romántico, en la película se plantea una analogía entre el marchitamiento del jardín, entre su debilitamiento, y el tipo de existencia que llevan quienes habitaban aquella casa desde que murió la madre de la familia. Tanto Collin -el primo de Mary-, como Archibald -su tío- florecen una vez dejan entrar el jardín en sus vidas; una vez, gracias a la presencia de la chica, dejan de lado la amargura y recobran la condición infantil de sus almas.

Retomo esta película con tanto detalle, porque, según lo identifiqué, fue una de las experiencias que me familiarizó con el ideario de este movimiento, y debo decir que fue algo que tuvo un impacto tan profundo en mi sensibilidad, en mi modo de percibir las cosas y en mi modo de ser que, casi, siento como si fuera autobiográfica. Autobiográfica no por lo que cuenta, sino por el modo en que enfoca los hechos, por las ideas y la filosofía de vida que hay implícitas en ella.

² Una vez se muda a donde su tío político, Mary, que así se llama aquella chica, se encuentra con que este vive en un palacete ubicado en Yorkshire. Sucede que quien fuera su tía, o sea la madre de esta familia, también ha muerto producto de un accidente, y que, desde este incidente, su esposo vive alejado del mundo, en compañía de un hijo al que no frecuenta y al que mantiene aislado, pues lo cree gravemente enfermo. El niño, a quien Mary no conoce hasta que se instala en su nuevo hogar, ha crecido enteramente al cuidado de los empleados de la mansión, y es que en aquel lugar las cosas se mueven casi que exclusivamente por cuenta de los mandatos de una ama de llaves, quien se ha convertido, prácticamente, en la dueña de casa. Una vez Mary se instala en su nueva vivienda, descubre un antiguo y hermoso jardín secreto que se había clausurado luego de la muerte de su tía, en razón de que en vida había sido uno de sus lugares predilectos. Para cuando Mary lo halla, están en invierno; sin embargo, poco a poco, con el transcurrir de las estaciones y con los cuidados de la niña el lugar comienza a recobrar la vida, a florecer. El hallazgo de este espacio coincide con el primer encuentro que Mary tiene con su primo y a pesar de que este es un joven tímido, que luce débil y que parece entregado a su terrible destino (dada su grave enfermedad), la chica recién llegada no duda en convencerlo de que visite aquel jardín. Tal cosa resulta riesgosa, pues se presume que el chico, no solo no puede caminar, sino que no puede respirar aire puro; sin embargo, Mary está convencida de que su primo no está enfermo, y así, gracias a la obstinación de la niña, poco a poco va quedando en evidencia que este ha permanecido postrado, más que por un padecimiento real, a causa del confinamiento.

Recuerdo que de aquella casa desvencijada a la que llegó Mary todo me maravillaba: las habitaciones, los pasadizos secretos, el mobiliario fantasmagórico y lleno de telarañas, el semblante retraído y melancólico del tío, así como la dulzura, la valentía y la genuina curiosidad de aquella niña. Particularmente me gustaba el hecho de que en este lugar el piso de madera crujiera, de que las alcobas estuvieran hechas de un mobiliario anticuado y de que dentro de antiguos tocadores y cajas musicales hubieran escondidas llaves que permitían el acceso a lugares recónditos y secretos.

Antes de seguir y para que se entienda el trabajo que aquí planteé, debo llamar la atención sobre algo que considero importante, y es el hecho de que la obra a la que tuve acceso y con la que me encariñé es cinematográfica, no literaria ni filosófica. A mi modo de ver, el cine, frente a la literatura -a menos por supuesto de que el primero sea de carácter enteramente experimental-, está obligado a ofrecer una narración más amena, más llena de acontecimientos y exenta, en lo posible, de momentos sosos. El ojo del espectador parece ser más intolerante que el del lector; de alguna forma es como si el ojo de quien ve cine fuera más hedonista y, en ese sentido, estuviera menos dispuesto al ascetismo, a la privación de estímulos. Puede decirse que, a diferencia del ojo que activa la imaginación literaria, el ojo cinematográfico es un órgano que reclama espectáculo y disfrute; además, y esto es algo que debe ser tenido en cuenta, el cine implica que a las ideas en juego se les dé un tratamiento plástico; es decir, que se las convierta en imágenes; imágenes que, en muchos casos, se plantean como metáforas, no solo porque toda narración intente ser elíptica y las metáforas aminoren la necesidad de detalles, sino porque hay muchas cosas que el lenguaje gráfico y visual -propio del cine, el teatro y de la televisión- no permite narrar, sino solo sugerir o evocar mediante imágenes, que funcionan como símbolos o metáforas.

Así las cosas, he de explicar que si más atrás exalté la condición de las novelas de las hermanas Bronte y de la versión cinematográfica del libro de Hodgson lo hice en razón de que su talante las vuelve -del mismo modo en que puede ocurrir con *Drácula* (1897), obra de la que se ocupa este trabajo, en tanto literatura de difusión³- recursos interesantes para favorecer un primer acercamiento a cuestiones que abordadas en sus

³ En el apartado metodológico que acompaña este texto el lector encontrará información más precisa acerca de la categoría que ideé, la de *literatura de difusión*, para dar cuenta de las particularidades de *Drácula*, así como de otras obras que, siendo semejantes a ella, pueden adelantar una labor de sensibilización y difusión.

fuentes originales (fuentes de tipo disciplinar), pueden resultar arduas para un lector inexperto.

Tal y como la concibo, la *literatura de difusión*, que es la categoría que ideé para desarrollar este trabajo y dentro de la que enmarco a *Drácula*, sirve para dar cuenta de ciertas obras que están en condiciones de cumplir una labor de sensibilización y de difusión de cara a ciertas materias y cuestiones y frente a un lector inexperto, el cual no necesariamente se siente cómodo, sobre todo en un momento inicial, con las fuentes de tipo disciplinar. Estas obras de difusión se caracterizan por tener tanto una cuota de arte como de artísticidad⁴, así como por la buena acogida que tienen entre un público amplio, tal y como testimonian las ventas.

Así las cosas, planteé en este trabajo que una obra como *Drácula* puede adelantar una labor de difusión en tanto ha producido para muchos de nosotros (aun si lo ignoramos) cierta familiaridad con algunas de las ideas que subyacen a esa versión tardía del romanticismo de la que la novela muestra ecos. Si se piensa, lo más probable es que de un modo diferente ni siquiera conoceríamos una parte de ese ideario y esto en razón de que difícilmente alguien encuentra hoy –a menos que sea ese su campo de formación o de desempeño- el tiempo y los recursos para acercarse a obras de carácter filosófico; mucho menos, cuando les pertenecen a autores como Friedrich Schlegel o Johann Gottlieb Fichte, a los que se les atribuye cierta complejidad.

Por lo anotado, espero que, mientras estuvo leyendo el relato que le venía haciendo, el lector haya comprendido que al referirme al efecto que tuvo sobre mí *El jardín secreto* y sobre mi mamá, la lectura de las hermanas Bronte lo que quería poner de manifiesto era que eso que sentía saber del romanticismo había llegado inicialmente, en nuestro caso, por cuenta del consumo cultural y que, en este orden de ideas, no sería descabellado plantear que algunos de estos productos pueden cooperar para que se dé una democratización del conocimiento producido en los ámbitos de disciplinas como la filosofía, la ciencia política, la economía, la psicología, entre otros.

⁴ Sobre esto también hablaré más en detalle en el apartado metodológico.

Frente a esto, creo que debo exaltar que la familiarización que tuvimos con estas ideas no se había dado por la vía del Arte con mayúsculas (es decir, definido de manera purista), pues ni la película de Holland ni las novelas de las hermanas Bronte lo son. En lugar de eso, estas constituyen, tal y como ocurre con *Drácula*, una suerte de productos de la industria cultural, que, como es propio del *kitsch*, están a medio camino entre la producción artística y la producción de entretenimiento confeccionada para el consumo de la masa.

Por otra parte, me parece importante destacar que si se toma en cuenta el formato (el cine y la literatura popular), nuestro acercamiento al ideario del romanticismo tampoco se había dado por vía del concepto y la exposición razonada; más bien, gracias a la exposición a una oferta cultural y de entretenimiento en la que evidentemente había ideas y conceptos en juego, pero en donde estos no eran tratados (tal y como ocurre en *Drácula*, en relación con los ecos del ideario del romanticismo que esta obra presenta) del modo puramente intelectual (racional) y exhaustivo que es típico de los textos producidos en el ámbito académico y científico. De un modo que se aleja de esto último, diría que en estas fuentes tales cuestiones se tratan y evocan de un modo sensible, el cual, como es evidente, viene aparejado al desarrollo de una narración, a la presentación de un relato. A diferencia de una obra como *Drácula* (tomada en representación de los productos a los que quiero referirme en este trabajo), es posible decir que la exhaustividad en el tratamiento de los temas -característica de las fuentes disciplinares-, sumada al nivel de exigencia que imponen y a la forma que típicamente presenta su escritura, es lo que hace que esta clase de fuentes no siempre llegue a propiciar una experiencia de lectura agradable (al menos no para todo público).

Pues bien, esta es cosa que me da ocasión de hablar del problema a cuya solución quiso aportarle este trabajo, el cual consiste en que, de acuerdo con mi experiencia en docencia frente a las asignaturas de Competencias comunicativas y Análisis textual tanto a nivel escolar -de secundaria-, como universitario -de pregrado-, los estudiantes se muestran reticentes a leer muchas de las obras que se les sugieren y asignan, en razón de que las encuentran excesivamente complejas y esto no solo o no tanto por su temática, sino, en primer lugar, por la forma en que están escritas.

Así las cosas, lo que deseo con este trabajo es favorecer el gusto por la lectura de parte de los estudiantes, mediante el uso de obras de literatura de difusión (esto por iniciativa de quienes orientan su proceso), esperando con ello que los primeros puedan iniciarse de manera gozosa en ciertos temas y cuestiones que luego, pero solo luego, serán tratados, en profundidad, con recurso a fuentes disciplinares. Lo que creo es que, antecedidas por este acercamiento, el segundo tipo de obras pueden lucir mucho más amables para estos lectores neófitos.

Ahora bien, para esto era indispensable, tal y como planteé en el objetivo general que motivó este trabajo, analizar, desde la perspectiva de la estética, los modos de comunicabilidad propios de un producto como *Drácula* (1897), en tanto obra de literatura de difusión. Sería esto lo que me permitiría, conociendo la naturaleza y el modo en que operan estas obras, darle sustento a mi propuesta.

Para ofrecer un poco más de precisión acerca del problema que motivó de mi parte la elaboración de este trabajo (aunque esto es algo que detallaré mucho más en el apartado metodológico de este trabajo), he de anotar que a partir de mi experiencia los estudiantes tienen dificultades, sobre todo, cuando se topan en un primer momento⁵ con las fuentes de carácter científico y disciplinar que, en tanto ofrecen conocimiento en profundidad sobre un tema o materia suelen estar llenas de “prerrequisitos” para su comprensión y disfrute⁶.

Así, lo que creo y planteo en este trabajo es que productos del talante de *Drácula*, siendo cuidadosamente elegidos por docentes y expertos, podrían ser utilizados –como ya he dicho-, dada su naturaleza (dado el modo en que están confeccionados), como una alternativa pedagógica inicial para superar muchas de las barreras y de la resistencia que suscitan estas otras fuentes. Y esto, gracias al tipo de vocabulario que prefieren -siempre simple-, a los recursos retóricos que emplean –que buscan favorecer en todo momento la

⁵ Exalto esta temporalidad porque es cuando el lector inexperto (del que hablaré en el apartado metodológico) todavía no cuenta todavía con el bagaje conceptual y teórico requerido para “navegar” y desenvolverse, con mínima comodidad y soltura con estas obras.

⁶ En este orden de ideas lo que quise hacer ver con este trabajo es que a pesar de que la literatura disciplinar y científica da cuenta de una dinámica institucional (cosa a la que no soy ajena y la cual reporta ventajas que no pueden ser discutidas) no es provechoso pasar por alto que para quien recién se inicia en el estudio de una materia o simplemente para quien está por fuera del ámbito académico, este tipo escritura reporta un grado de dificultad considerable, que por razones que son fáciles de plantear y de comprender, pueden disuadir de su lectura.

comodidad del lector, así como una percepción de familiaridad y cercanía de su parte- y a la abundancia de imágenes⁷, presentes en ellas, en tanto siembran en la cabeza de los lectores ideas, pero, por encima de eso, emociones asociadas a esas ideas⁸.

En cierta forma lo que lo anterior delata y fue esta una de las ideas de las que hice caso para formular este trabajo, es que los estímulos dirigidos a la sensibilidad y los afectos se imponen muchas veces sobre aquellos que solo activan o convocan exclusivamente la razón, y en este sentido, que el público masivo encuentra ciertas formas de ser interpelado más agradables que otras y que no es inadecuado complacerlo, si se hace en aras de que este pueda seguir motivado, de que llegue a crear algún vínculo con lo que se le plantea, para que, a futuro, exento de prevenciones y por decisión propia, quiera embarcarse en empresas más exigentes, como las que a veces plantea la lectura de obras de carácter disciplinar.

En relación con esto he de decir que este trabajo tiene un espíritu reivindicativo del gusto popular, de cara al problema de una democratización del acceso conocimiento, pues tengo la convicción de que si se quiere hallar un modo de cautivar el gusto de la masa y hasta cierto punto de “educarla” (sin que este término deba ser entendido aquí como el proceso que conduce a una imposición de visiones hegemónicas), no se deben ni se

⁷ En el caso de *Drácula* algunas de estas imágenes hablan de la proximidad existente entre el amor y la muerte (esto por cuenta de la figura del vampiro y del consumo de sangre entendido como símbolo); otras de la experiencia de la sexualidad femenina como potencialmente siniestra (la imagen de la *femme fatale*, por cuenta de las vampiresas) o del antagonismo entre la ruralidad y los modos de vida típicos del urbanita, londinense, burgués y decimonónico. Asimismo, de una concepción de la ciencia y del conocimiento de corte empirista y positivista (típica del clima inglés del siglo XIX) de la que los románticos fueron particularmente críticos. Sobre la presencia de estas cuestiones en el ideario del romanticismo y propiamente en la novela que nos interesa es posible revisar los trabajos de Bosco, López & Romero (1999), Argullol (1990) y Salas (2000). Asimismo, en relación con la concepción de la ciencia y el conocimiento propias del romanticismo es posible revisar *El ruiseñor Keats* o *De las alegorías a las novelas*, ambos de Jorge Luis Borges.

⁸ Tales obras, al ofrecer ante todo imágenes y metáforas para poder pensar en los asuntos y contenidos a los que aluden, le regalan al lector, además de un estímulo sensible que se percibe con una intención lúdica, un panorama de inteligibilidad, que proporciona, por así decirlo, un espectro para que en él oscile o se mueva la interpretación. Es de anotar que esta es cosa que las fuentes más rigurosas, precisamente en tanto lo son, difícilmente van a poder hacer, pues mientras que las fuentes literarias muestran ideas que son síntesis de algún tipo de reflexión que pudo hacerse con respecto a algo; estas otras, en tanto proceden “desglosando”, mostrando paso a paso cómo se da o se construye el razonamiento (hasta llegar a las conclusiones que arroja), no permiten lo primero.

pueden desconocer sus preferencias. Por el contrario, hay que ahondar en ellas, lo que en nada compromete el deseo de favorecer en este público nuevos hábitos, además de los que ya tiene.

Así las cosas, y para aclarar cualquier duda que pudiera surgir a ese respecto, me gustaría anotar que lo que pretendo con este trabajo no es invitar a los lectores neófitos a que eludan el grado de dificultad que imponen las fuentes que tratan con rigurosidad y precisión un tema o asunto (las fuentes de carácter disciplinar), sino a que se “preparen” para abordarlas. Incluso, como tengo que decir que, en tanto mediadores del “acceso” al conocimiento, mi llamado va sobre todo dirigido a los docentes, que son quienes toman decisiones acerca de con qué recursos acompañan y favorecen los procesos formativos, eso a lo que quisiera invitarlos con este trabajo es a que replanteen la idea de que la única manera de edificar es someter a niveles de exigencia desbordados frente a los que los estudiantes, supuestamente, se verán obligados a desplegar todo su potencial; particularmente a desarrollar su autonomía y su capacidad de autogestión.

Si digo que los docentes temen patrocinar facilismos de parte de los estudiantes y que normalmente prefieren que estos se enfrenten a retos que los pongan en circunstancias de conducirse con autonomía, no es porque no comparto en nada esta visión, lo que no considero adecuado es confundir las condiciones idóneas para poner a prueba esa autonomía con un camino exento, por completo, de “posadas”.

En relación con el conocimiento mi experiencia en docencia pero también mi experiencia personal me han enseñado que lo más conveniente es aceptar que hay una cuota de disciplina y esfuerzo que todos, si estamos en el rol de estudiantes o aprendices de una materia, tendremos que a invertir –y hacerlo sin esperar una gratificación inmediata (la que viene del placer asociado a la comprensión satisfactoria de algún asunto)-; sin embargo, que dado, precisamente, que la capacidad de permanecer en este empeño está supeditada a la percepción de que se alcanzan pequeños logros, algún tipo de progreso en relación con el fin último, hay necesidad de que nos ideemos modos de que el estudiante pueda obtener esto.

Lo más interesante no sería que este cultive amor por el sufrimiento, sino que cultive la autocrítica (que esté en condiciones de tener una percepción objetiva sobre su proceso y

sobre su desempeño) y que, siendo honesto consigo mismo, advierta qué tanto camino a trasegado en relación con el lugar al que sería deseable.

Dicho esto, solo me resta agregar que las pistas que ha arrojado un trabajo como este, que tenía un carácter exploratorio, habrán de servir, no solo para formular trabajos mucho más específicos al respecto, sino para que otro tipo de productos comunicativos que quieran ser significativos entre la masa aprovechen y hagan suyas algunas de las “operaciones” aquí identificadas y descritas.

En último término, me parece pertinente aclarar que si considero que un trabajo como este hace una contribución al campo de la pedagogía y de la didáctica, es porque ha de servir en la construcción de estrategias para educar al público, en atención al tipo de actitud y de atención que él mismo se siente capaz de cultivar, en consideración a su *sensorium* y a sus hábitos perceptivos; es decir, estrategias pertinentes, no impuestas y por lo mismo inadecuadas e ineficientes.

Metodología

La decisión de separar en un apartado metodológico todo lo referente al problema del que se ocupa esta investigación y a la necesidad que hay de abordarlo, al aporte que esto implica para el campo disciplinar y a la categoría ideada para este trabajo (la de *literatura de difusión*) obedece a que se quiso construir la introducción de la manera más narrativa posible. Esto en aras de hacerla coherente con la propuesta que subyace a este trabajo: la de ahondar en las bondades de una prosa simple y amena que haga que lo que se produce en el ámbito académico y científico no permanezca confinado.

En este mismo orden de ideas es de anotar que salvo la introducción que fue escrita en primera persona, este apartado metodológico y las conclusiones (que están escritas en tercera persona), para la escritura de los capítulos de esta investigación se optó por un “nosotros” o plural mayestático, que diera cuenta de que solo unos cuantos (el equivalente a un “nosotros”), llegarán a estar de acuerdo con lo que aquí se plantea. Tal cosa se usó como una estrategia retórica encaminada a involucrar al lector y a hacerlo co-partícipe de lo que aquí se analiza. Esto, además, se hizo en aras de crear condiciones para interpelar cada tanto a dicho lector, cosa que no es posible de otro modo. También se tomó esta decisión, pues no se quería invisibilizar el hecho de que las conclusiones a las que se llegó con este trabajo son producto de una perspectiva; es decir, de una lectura de un tema en atención a los intereses y el bagaje preciso de una persona concreta, lo que pone de manifiesto unos puntos de énfasis de su mirada o, incluso, si se quiere, ciertas “limitaciones” de esta misma. Ahora bien, si se considera pertinente exaltar perspectivismo de lo expuesto, no es porque se consideren intrascendentes las conclusiones arrojadas por este trabajo, sino porque se piensa que, además de ser esto más honesto, es en el “origen particular” de una mirada donde está la posibilidad de que esta entre en diálogo con otras visiones; visiones que hablen desde lugares diferentes y que, por lo mismo, les den prioridad a otros intereses.

Planteamiento del problema

*La naturaleza de toda representación:
el trabajo de la representación consiste
no solo en crear o reproducir un sentido,
sino también de la posibilidad de generar
un intercambio entre quienes
conforman una cultura o una comunidad.
(Hall, 1997)*

Dicho esto, es de anotar que la investigación a continuación parte de una inadecuación identificada entre las preferencias y los hábitos de lectura de la población adolescente y joven en formación, a nivel de secundaria y pregrado, y el talante típico de las fuentes bibliográficas de carácter disciplinar con las que se les educa en universidades y colegios. Estas fuentes corresponden, en su mayoría, a dos tipologías: textos expositivos y argumentativos, y es, en particular, frente a los segundos que los jóvenes experimentan grandes resistencias, las cuales les impiden disponerse a leer con gusto estas obras, a perseverar en su lectura y, lo que es más importante, encontrarla significativa: hallarla comprensible y dotada de sentido.

Lo que se señala es algo que se le ha manifestado a quién adelantó esta investigación por cuenta de su experiencia en docencia, frente a las asignaturas de Competencias comunicativas, Expresión escrita y Análisis textual, tanto a nivel escolar como universitario⁹. Asimismo, por cuenta de las quejas reiterativas de algunos colegas que se desempeñan en materias adscritas a las ciencias sociales y las humanidades, para las cuales resulta de vital importancia que los estudiantes adelanten lecturas.

⁹ Es de anotar que quien adelantó esta investigación también se ha desempeñado como docente de materias adscritas a las humanidades, particularmente a la filosofía estética y la historia del arte.

A más de la experiencia personal de quien plantea este trabajo, esto es algo que ratifica la Encuesta Nacional de Lectura - ENLEC 2017, adelantada por el Departamento Nacional de Estadística (DANE), la cual se realizó entre septiembre y noviembre de dicho año y comprendió a 108.383 personas, en 33.395 hogares del país, distribuidos en 32 ciudades. La población que dicha encuesta incluyó tenía entre 12 y 25 años y habitaba no solo en las cabeceras y los centros poblados, sino en el área rural dispersa.

Pues bien, de acuerdo con los resultados arrojados por esta a un 43,2 % de la población “ni le gusta ni le disgusta leer”, a un 22,5 % “no le gusta leer” y apenas a un 34,3 % sí le gusta hacerlo, lo cual hace pensar, por una parte que el porcentaje de personas que disfruta de la lectura es muy bajo y, por otra, que existe necesidad de mostrarle el valor de esta actividad a ese 43% de la población que se muestra indeciso, en tanto manifiesta que leer es una actividad que no le molesta, pero que tampoco disfruta.

Desde otra perspectiva es posible remitirse a los bajos resultados que obtienen los estudiantes del rango de edad antes señalado en el componente de lenguaje y comprensión lectora de las pruebas de Estado, las cuales comprenden: 1) Pruebas Saber, que se aplican a los estudiantes de quinto a noveno grado; 2) Pruebas ICFES, que se aplican tanto a los estudiantes de calendario A como de calendario B que culminan el grado once y 3) Pruebas Saber Pro, que van dirigidas a estudiantes que concluyen el ciclo de educación superior, en las áreas y componentes propios de su programa académico (Ministerio de Educación, 2006).

De acuerdo con esta última entidad este componente “evalúa dos competencias: la textual, referida a la capacidad para comprender e interpretar el sentido y la estructura de diferentes textos; y la discursiva, que implica la capacidad para asumir una posición frente a la lectura, usando diferentes estrategias de pensamiento y produciendo nuevos significados. Estas competencias se evidencian, a su vez, en tres niveles de lectura, por los que se indaga en las pruebas, los cuales son el literal, el inferencial y el crítico y es en estos dos últimos donde los estudiantes normalmente obtienen los resultados más bajos.

En otro orden de ideas, si la mirada se dirige al ámbito internacional, también es evidente que Colombia presenta falencias importantes. En las pruebas del Programa Internacional

para la Evaluación de Estudiantes (pruebas PISA¹⁰), “practicadas en 2013 a estudiantes de 15 años de varios países del mundo, el 47 por ciento de los bachilleres colombianos resultó estar por debajo del nivel mínimo en la prueba de lectura” (Semana, 2016, párr. 4). A esto se suma que el resultado de las pruebas reveló, más en detalle, que “un poco menos de la mitad de los jóvenes del país no captan completas las ideas expuestas en los párrafos, sino solo algunos elementos por separado” (Semana, 2016 párr. 7); así como que “solo 3 de cada 1.000 estudiantes alcanza el nivel de lectura crítica” (Semana, 2016 párr. 4). Esto resulta particularmente grave pues como anota Julián de Zubiría, director del Instituto Alberto Merani y consultor de Naciones Unidas en educación para Colombia, citado por Semana (2016) “la lectura crítica va más allá de la comprensión: es leer con cierto grado de autonomía y de independencia. Solo quien lo logra tiene criterios propios y puede discernir la información que se le presenta” (párr. 6).

En este punto conviene destacar que Jael Stella Gómez, directora de Literatura infantil y juvenil de Norma, asevera que “los profesores tienen gran parte de la culpa. Uno ve en los colegios que alejan a los estudiantes de la lectura en vez de acercarlos. Cuando uno no logra compenetrarse con una historia, no la va a entender ni la va a disfrutar” (Semana, 2016, párr. 8). En adición a esto y desde una perspectiva muy parecida anota Claudia Rodríguez, Subdirectora de formación y promoción de la lectura de Fundalectura, que “para mejorar la comprensión lectora hay que leer más, pero para ello, hay que crear métodos que fomenten el gusto por la lectura y que leer no sea visto como algo obligatorio” (Semana, 2016, párr. 8)

Andreas Schleicher, director de educación de la OCDE y coordinador de las pruebas PISA, citado por BBC Mundo (2016), señala frente a los resultados que obtuvo Colombia en estas que

El gran desafío para América Latina es alejarse de un sistema enfocado en enseñanza de contenidos y se ponga más el énfasis en que los estudiantes aprendan a pensar como un científico, como un matemático, como un filósofo o como un historiador; es decir,

¹⁰ El nombre corresponde a sus siglas en inglés y se trata de unas pruebas realizadas por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) que comprenden tres áreas (comprensión lectora, matemáticas y ciencias) y que “buscan evaluar a los estudiantes de 15 años de todo el mundo y medir qué tan preparados están para entender y enfrentar los retos prácticos de la vida adulta” (El Tiempo, 2016). Estas se actualizan cada 3 años y las realizadas en 2015, son las últimas de las que se tienen resultados. Estas se les aplicaron a 500 mil estudiantes de 70 países de todo el mundo y entre ellos, a 13.718 estudiantes de Colombia, pertenecientes a 380 colegios de todo el país: 258 oficiales y 122 privados (Semana, 2016).

desarrollando habilidades para eso. Que los estudiantes comprendan realmente la esencia de su disciplina y se apasionen.

Señalado todo lo anterior vale decir que por lo que se entenderá en un momento, este trabajo se inserta, precisamente, en la necesidad existente de estimular el gusto por la lectura; o cuando menos, de evitar que se cree aversión hacia esta de parte de los estudiantes en este rango de edad o incluso de parte de personas que, sin pertenecer a él, podrían beneficiarse de lo que aquí se plantea, en tanto recién se inician en el estudio de una materia.

Pues bien, en aras de dar cuenta de la percepción de los estudiantes, habría que decir que uno de los mayores obstáculos que existe para que estos adquieran verdaderos hábitos de lectura es la forma que adquiere la escritura disciplinar y científica. Es claro que ellos no lo expresan directamente en estos términos y que el modo de dar cuenta de su percepción es una construcción de quien adelantó este trabajo, pero como tal afirmación se desglosará en próximo, el lector entenderá exactamente en qué se traduce o a qué le apunta este señalamiento.

Para empezar, habría que decir que, aunque se toma en consideración que hay ideas más complejas que otras y que esto en algunos casos -casos en los que definitivamente no es posible hacer otra cosa- puede derivar en una escritura que plantee un mayor nivel de exigencia, se cree que la *complejización de la escritura académica* obedece, en gran medida, a la imposición que pesa sobre ella de ciertos criterios estilísticos y formales propios del ámbito en el que se produce. Se emplea el término “complejización” porque según se cree este sirve para dar cuenta de un fenómeno que se produce como resultado de una serie de operaciones voluntarias, que, aunque no arbitrarias o carentes de sentido, sí pueden acrecentar la dificultad reportada por un texto. Lo que se quiere decir es que, así como se entiende que es este un tipo de escritura que deja ver cómo se invita a producir conocimiento en el marco de la ciencia (es decir, concediéndole prioridad a criterios como la objetividad, la precisión y el rigor metodológico) también es un tipo de escritura que, por lo mismo, permite imaginar propuestas formales y estilísticas alternas que favorecerían una escritura más comprensible y amena, especialmente de cara a un lector que recién se inicia en el estudio de un tema.

Así las cosas, y antes de proceder a enunciar con más de detalle algunos de esos rasgos que dificultan el acceso de una población joven o en formación a la escritura típicamente académica, es preciso señalar que el interés por conocer, desde la perspectiva de la estética, los modos de comunicabilidad de una obra como *Drácula* (1897), en tanto literatura de difusión, obedeció, precisamente, a que se visualizaba en ella la puesta en marcha de un modo alterno de llamar la atención del lector, de interpelarlo¹¹ y de invitarlo a que piense cosas ciertas cosas.

Lo que hay que entender es que si en este trabajo se visualiza un potencial de difusión en la novela de Stoker, así como en otras que puedan tener un talante semejante y que, por lo mismo, podrían ser catalogadas a futuro como literatura de difusión, es porque la forma de su narrativa¹² -aunque por una vía diferente a la de las fuentes de carácter disciplinar- las hace eficientes para favorecer primeros acercamientos a ciertas cuestiones y materias, que, después, bien pueden tratarse, y a mayor profundidad, con las fuentes que tradicionalmente se usan para esto.

Ante la pregunta que lógicamente puede estar haciéndose el lector, se considera que otras obras de literatura de difusión podrían ser *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890), *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley o *Rebelión en la granja* (1945) de George Orwell.

Frankenstein podría ser usada desde una perspectiva filosófica asociada a una reflexión de carácter bioético; también desde los intereses de la epistemología, como una crítica

¹¹ No se desconoce que en razón de que antes se ha aseverado que la escritura típicamente académica se limita a dos tipologías –textos argumentativos y expositivos-, podría parecer que se plantea aquí una aparente contradicción cuando se sugiere a *Drácula* (siendo esta una novela; o sea un texto narrativo) como alternativa. No obstante, se puede argumentar al respecto que precisamente se trata recuperar y ahondar en las posibilidades didácticas de la narración y el relato, que han sido relegadas en los procesos de enseñanza y educación formal. Esto es cosa que conviene, no solo porque las facultades de la narración estén certificadas por sociedades en donde los relatos tienen aun hoy una función social que supera a la de entretenimiento, sino porque todo docente se ha visto obligado, en algún momento, y en aras de hacerse más comprensible y cercano, a construir pequeñas narraciones de eso que intenta explicar y sabe que esto funciona.

¹² Es preciso anotar que si bien existen algunas otras obras que pueden ser catalogadas como literatura de difusión lo importante no sería solamente que logren identificarse algunas, sino que se descubran en ellas una cantidad de procedimientos, estrategias y recursos considerables como para poder aprovecharlos en otros ámbitos.

de la ciencia moderna, o desde los de la teología, como un mito “alternativo” al de la creación. Desde una perspectiva política –aunque expandida, claro- como un objeto de la teratología. Desde una mirada literaria, como ejemplar del género gótico y de la novela epistolar. *El retrato de Dorian Gray*, por su parte, ofrece, así como *Drácula*, una mirada de la sociedad victoriana y, por usar un término griego, de su dietética –de la manera en que esta le sugirió a los individuos administrar los placeres. Desde una mirada artística, esta novela es considerada una de las biblias del movimiento literario inglés denominado esteticismo. Junto a esta, aunque la prosa de estas otras presente algunos problemas, podrían nombrarse obras como *Mario el epicúreo* de Walter Pater (biblia del decadentismo) o a *Contrapelo* de Joris-Karl Huysmans, que habitualmente se reconoce como manifiesto del ideario simbolista. *El caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* vuelve y plantea, como *Drácula*, el problema del *doppelgänger* y todo lo que viene aparejado con este para una disciplina como la psicología. *Rebelión en la granja, 1984* y *Un mundo feliz*, siendo todas distopías tocan en lo esencial con ejercicios de poder de tipo totalitarista. En obras como la de Orwell es posible ahondar, desde una perspectiva política, en conceptos como el de “vigilancia” y “panóptico” (como un tipo de esta denominó) o tal y como lo denominó el propio autor, en el concepto de “gran hermano”. Por supuesto todo lo que se acaba de decir es bastante superficial, pero muestra, en lo temático, algunos de los usos que podrían dársele a estas obras. Sobre lo formal no se hizo, todavía, ningún comentario, porque esto será señalado con detalle en el apartado de este texto a explicar en qué consiste la literatura de difusión, cómo se puede reconocer estas obras y cómo se debería tratarlas.

Como salta a la vista, ya muchas de ellas han sido usadas para fines semejantes, con lo que queda en evidencia que lo que se requieren son estudios, como este, que ahonden en el funcionamiento de estas obras, así como en el tipo de experiencia que auspician y que agrada al público. Como se verá la mayoría de ellas han sido llevadas al cine (todas se prestaban para eso, aunque algunas –claro- de mejor manera que otras). Adicionalmente hay una circunstancia que no se debe pasar por alto y es la de que sus autores ejercieron, no solo como escritores de literatura, sino de otros géneros; concretamente y para lo que aquí interesa, de ensayo. Lo que esto implica es que todos estos fueron autores que estaban en capacidad de darle, también, un tratamiento enteramente racional y argumentativo a un tema, y que fueron autores que necesitaron “hacerse entender”, no solo por cuenta de un lenguaje sugestivo y plagado de figuras

literarias, sino de uno “corriente” y racional que fuera comprensible y aceptable para los conocedores y las autoridades de una disciplina o temática. Esta es cosa que refrenda la formación que algunos de ellos tuvieron en periodismo e historia, pero además la colaboración que todos, sin excepción, hicieron con diversas revistas, pues, al fin y al cabo, así como la prensa, estas son últimos instrumentos de entretenimiento o de divulgación.

En cuanto al tono y la intensidad con la que estas novelas hacen sus relatos hay que anotar que ninguna de ellas es propiamente “minimalista” o sutil en el modo en que plantea las cuestiones de las que se ocupa; muchas de ellas lo hacen a partir de memorables escenas o personajes (en muchos casos monstruosos), que se convierten en una clase de imágenes que cooperan y hacen didáctica la narración.

En adición a lo ya dicho, se eligen estas obras porque, lo mismo que *Drácula*, han sido éxitos de ventas (o por lo menos han sido bien vendidas- prueba de esto que todavía hoy se editan-). Tal cosa habla de que cuentan con la preferencia y el interés de un público significativo. Habría que decir además que si cuentan con el interés de un público geográfica y cronológicamente distante –por supuesto en unos casos más que en otros- puede ser porque a todas ellas subyacen cuestiones que le atañen a lo humano. Cuestiones existenciales que no son exclusivas de una cultura, sino propias del género y de la vida en sociedad: el ejercicio del poder, la vivencia de la sexualidad, las relaciones sociales medidas por la agresividad y la violencia...

El hecho, por otra parte, de que, como *Drácula*, algunas de ellas puedan ser buenas cronistas de su tiempo, es algo de lo que se han percatado algunos historiadores. Es de anotar que especialmente aquellos que no tienen satanizadas las fuentes “menores” suelen leer con voracidad la literatura de los periodos en los que están interesados porque en ella encuentran, a veces incluso por encima de lo que hacen en otro tipo de fuentes, información sobre las representaciones de una sociedad, sobre el modo en que estas valoran o valoraron los hechos de su tiempo. En su libro *La crisis de la razón europea*, (2001), Burrow, que es uno de tales historiadores, hace algunos comentarios sobre lo ilustrativa que resulta, por ejemplo, la obra de Dickens titulada *Historia de dos ciudades* (1859) para conocer el clima inglés decimonónico y el efecto de la industrialización sobre la población urbanita. Sobra decir que si lo que se tienen son

intereses históricos, para este propósito son particularmente útiles las obras literarias adscritas al costumbrismo, el realismo e incluso el naturalismo. Esto en tanto a estas subyace la idea del cuadro de costumbres y de la medicina experimental (introducida por Claude Bernard, 1865, y convertida en procedimiento literario por Emile Zola, 1893) la cual deriva en una escritura que presenta (que muestra), en lugar de sugerir o re-presentar.

En último término solo resta decir que frente al hecho de que algunas de las novelas que se mencionaron inicialmente hayan sido publicadas durante la misma centuria, podría especularse, pero como esa sería una ligereza de parte de este trabajo, que está dedicado a otra cosa, es preciso decir que no existe, en principio, un criterio temporal o geográfico que delimite la procedencia de las obras de literatura de difusión.

Ahora bien, volviendo a lo que se venía señalando (antes de haber detenido la exposición para hacer esta claridad sobre las obras de literatura de difusión) es importante anotar que este trabajo parte de la observación de que, aunque los estudiantes de secundaria y pregrado no tendrían que educarse solamente con este tipo de fuentes¹³ (se habla de fuentes disciplinares), en el medio colombiano hay condiciones que alientan la producción por parte de investigadores y docentes de libros catalogados como *generación de nuevo conocimiento* (tal y como los denomina Colciencias¹⁴), en detrimento de productos orientados a la *apropiación social del conocimiento*¹⁵. Aunque no

¹³ Lo que se sugiere es que tras investigaciones sucesivas que tomen por objeto otras obras de literatura de difusión se empiecen a emplear estas fuentes literarias como un apoyo en el proceso formativo y de enseñanza. Esto no implica reemplazar o sustituir de tajo estas otras fuentes de carácter disciplinar –como ya se ha dicho- sino complementarlas. Usarlas para favorecer ese primer acercamiento a un tema o materia.

¹⁴ El Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colciencias, en su *Guía de revisión libros resultado de investigación y capítulos en libros resultado de investigación* (2017) señala que las evaluaciones a las que se someten los textos que, como producto de investigación, sus autores desean publicar y registrar como generación de nuevo conocimiento “deberán contemplar en sus criterios de evaluación aspectos relacionados con la temporalidad, normalidad de contenido y coherencia con la selectividad científica” (p.89) y al respecto se precisa que “la normalidad de contenido supone que el contenido del libro está estructurado y escrito en forma adecuada para ser entendido y discutido por la comunidad de investigadores del área de conocimiento correspondiente (p. 158). Lo que llama la atención de esto es que, a juzgar por cómo se plantea, se invita a los autores a que escriban sus obras de un modo comprensible para la comunidad científica, así solo lo sea para esta y no para otros lectores.

¹⁵ Estos serían obras como manuales y cartillas y es importante anotar que para quien realizó esta investigación estos son sumamente necesarios y por lo mismo dignos de ser alentados; sin embargo, es claro que son pertinentes en etapas iniciales del proceso formativo y junto a fuentes de otro talante, pues no se desconoce que las cartillas, manuales y textos de guía reportan

hace parte del foco de este trabajo, y por lo mismo es algo que solo puede enunciarse, resulta preocupante que, al existir categorías diferenciales para estas dos cosas, implícitamente se esté autorizando a que quienes escriben las obras que reportan nuevo conocimiento a que se desentiendan de la apropiación social del mismo¹⁶. Lo anterior no hace más que poner en evidencia, como afirma Cadavid (2017), una siempre esquiva conexión entre investigación y docencia¹⁷.

Dicho esto, se presentará a continuación un breve esbozo de algunas de las problemáticas¹⁸ que los estudiantes señalan en esta escritura; las cuales corresponden, en muchos casos y como se verá, a la simple constatación por parte de ellos de las particularidades que se les exigen a estas fuentes, dado el medio en el que son producidas. Por una cuestión de competencia de parte del investigador y, además, de pertinencia metodológica sólo se harán aquí observaciones sobre los “problemas” o particularidades de la escritura de los textos producidos y empleados para la instrucción en disciplinas adscritas a las ciencias sociales y humanas. Se habla de pertinencia, en

problemas como una excesiva fragmentación del conocimiento o una presentación descontextualizada del mismo.

¹⁶ Avalar esto implicaría aceptar, tal y como expresa Cadavid (2017) que “los investigadores no escriben para ‘la gente a quien pueda interesarle’, ni siquiera para ‘la gente que lee’ [para gente ‘culto’]; los autores escriben, solo, para unos pocos [los especialistas]” p. 12.

¹⁷ Habría que agregar esta relación se da en detrimento de la segunda -de la docencia-, pues, a los ojos del medio cuando una investigación escribe sus resultados en un tono divulgativo por lo común generan escepticismo; reservas acerca de la rigurosidad y fiabilidad del estudio. De esto da prueba un caso del que tuvo conocimiento quien realizó esta investigación (y del que solo puede hacer un comentario general, pues el material en cuestión es de carácter confidencial y no puede ser reproducido), en el que el trabajo investigativo de un docente, adscrito a una prestigiosa universidad privada de la ciudad de Medellín, fue severamente juzgado, al ser sometido a la evaluación de los dos pares académicos que debían certificar si su trabajo podía ser catalogado como *generación de nuevo conocimiento*. Estos habían sido nombrados por la editorial con la que el autor quería publicar y eran quienes debían catalogar su producto como generación de nuevo conocimiento o apropiación social del mismo. La polémica obedeció (así como la excepcionalidad del caso) a que dicho investigador había señalado, desde el principio, que aun siendo su obra generación de nuevo conocimiento –al menos como él la catalogaba-, deseaba que su trabajo se publicara como cartilla, y que, por lo mismo, le había dado prelación en la redacción y el estilo de su texto a ciertos criterios que lo hicieran adecuado para un lector medio. Pues bien, fue precisamente esto último lo que (aun reconociendo rigor metodológico en su trabajo, así como un genuino aporte al conocimiento disponible sobre la materia) los evaluadores juzgaron reprochable y digno de suspicacias.

¹⁸ Es de anotar que no se considera que los rasgos de esta escritura representen un problema de un modo absoluto; si lo hacen, es de cara a cierto lector y en razón de una confluencia de factores que no están solo del lado de la escritura (es decir, de las decisiones del autor). Algunos de estos son el escaso bagaje de muchos de estos estudiantes (uno que muchas veces ni siquiera corresponde con el grado o nivel en el que están inscritos), sus escasos hábitos de lectura o la excesiva familiarización de estos con otros formatos de productos comunicativos que favorecen un consumo excesivamente cómodo.

tanto esto afecta mayormente los procesos de formación adelantados en estas áreas, ya que las ciencias exactas le dan prelación a otro tipo de material en la enseñanza.

Pues bien, es posible comenzar diciendo que en muchos casos estas son fuentes que eluden o simplemente suprimen el proemio que, tal y como lo concibe la retórica, es la parte del discurso orientada a llamar la atención del lector¹⁹; o sea, a sugerirle y mostrarle cuál es el interés, la relevancia y la “aplicabilidad” de eso de lo que se le va a hablar o se le está hablando. No se desconoce que buena parte de esto puede obedecer a que muchas de estas obras son productos de investigaciones que se adelantaron en función de necesidades identificadas con claridad por parte de determinadas comunidades científicas; no obstante, es evidente por qué para quienes no pertenecen a ellas siempre resulta necesario lo primero.

Ahora bien, si se entiende esta supresión como una omisión de carácter elíptico, como una supresión que obedece al deseo de evitar cualquier tipo de redundancia, se puede plantear que los textos académicos adolecen o delatan un excesivo afán de optimización, el cual, como queda en evidencia por lo que se señalará a continuación, dificulta, para muchos, el acceso a ellos.

La hiperfuncionalización de estos textos que redundan en un perjuicio para su comunicabilidad, se puede apreciar cuando se abusa en ellos de los mecanismos elípticos y de referencia (catáforas, anáforas, demostrativos, entre otros). Cuando el término o la expresión con la que hay que vincular un demostrativo no está en una posición inmediata con respecto a este (tal y como exige la regla gramatical), pueden producirse grandes confusiones²⁰.

El deseo de sacarle el mayor rendimiento posible a un texto como estos se evidencia además en el modo en que se construye en ellos una estructura básica como la oración. Muchas de estas obras están llenas de frases aclaratorias e incisos, que pausan

¹⁹ Muchas de estas obras evidentemente cuentan con introducciones, pero en muchas ocasiones estas se limitan a describir la estructura de la obra o a hacer observaciones de orden metodológico frente al trabajo que se desarrolló y que dio origen al texto en cuestión.

²⁰ Un buen ejemplo de este problema lo constituyen las traducciones al español (incluso de Gredos, que es una editorial especializada en obras de filosofía) de la *Crítica del juicio* (1995) de Emanuel Kant.

excesivamente la lectura, que las hacen interminables y que alejan el sujeto del verbo y el predicado. No se desconoce que esto obedece a cierta acción anticipatoria (y a veces paranoica, también hay que decirlo) de quien escribe estos textos, pues con ella prevé posibles críticas y vacíos de información²¹; sin embargo, quien lee estos textos de manera desprevenida (no con ojos de un experto o jurado) y quien, por lo mismo, está interesado, sobre todo, en el “contenido proposicional”, por llamarlo de algún modo, de lo que allí se plantea encuentra esto, y con razón, en exceso molesto.

Estos textos también se “enriquecen”, optimizan y densifican con mecanismos de referencia como las notas al pie de página, las cuales, aunque buscan precisar asuntos secundarios, implican, a la vez, que el lector pause la lectura e incluso –si es que son extensas- que se embarque en una segunda lectura (en una lectura paralela, podría decirse), lo que puede resultar molesto, especialmente, cuando un lector no está familiarizado con un tema. En estos casos puede ocurrir que ese lector “apenas” esté logrando seguir lo que se le está planteando en la lectura principal, como para distraerlo con una lectura paralela²².

En relación con toda acción encaminada a ofrecer detalles (múltiples vistas de lo que se plantea, ampliaciones, delimitaciones, etc.) hay que observar que estas son iniciativas que quien escribe estos libros emprende de buena fe, pero que para el lector inexperto

²¹ Esta también se aprecia en las notas al pie de página.

²² El abuso de notas al pie de página es muy fácil de apreciar en las ediciones críticas que son útiles, en lo fundamental, solo para los filólogos, los lingüistas o los conocedores, en extenso, de un mismo autor. Al lector primerizo o desinformado no le interesan las variaciones ínfimas que pueden darse entre las publicaciones sucesivas de una obra. A menos de que esto comprometa enormemente el significado, no le interesan cosas como la decisión que tomó el traductor cuando decidió reemplazar un término no traducible de un idioma a otro.

parecen motivadas por lo contrario; por un deseo de distraer, de confundir²³, de dilatar la presentación de lo que en verdad importa o de ofrecer información prescindible²⁴.

Lo anterior es cosa que ocurre, particularmente, en relación con las precisiones metodológicas. Es claro que estas ofrecen garantías sobre la objetividad en el tratamiento de un fenómeno o asunto, sobre la fiabilidad y replicabilidad de lo planteado y abren la puerta a la discusión, por lo que tienen la mayor relevancia para la comunidad científica, pero es de anotar que ocurre cosa bien distinta para el lector común, pues este, por su escaso conocimiento de metodología de la investigación, sumado a su escaso conocimiento del trabajo de los autores o escuelas que resultan relevantes en el abordaje de una materia o cuestión específica, no está en condiciones de servirse de ellos²⁵.

El abuso de la intertextualidad y las excesivas remisiones a la obra o los planteamientos de otros autores²⁶, son cosas que aburren al lector novato, especialmente cuando vienen

²³ El fragmento que se retoma a continuación hace parte de la introducción de un libro titulado *La conciencia lingüística de la filosofía. Ensayo de una crítica de la razón lingüística* (1997). Este es de la autoría de Carlos Nieto Blanco y fue publicado por la fundación Marcelino Botín y la Editorial Trotta. Lo que interesa y a modo de ejemplo es que tratando de ofrecer precisiones de orden metodológico acerca del periodo del que se ocupa su obra, el autor dice lo siguiente: “en rigor, nuestra investigación desborda un poco el marco de lo ‘actual’ al tiempo que restringe el campo de lo contemporáneo, pues tiene por objeto no la filosofía contemporánea general, sino la filosofía contemporánea del siglo XX con una breve incursión en las postrimerías del XIX, pero con especial referencia a la filosofía contemporánea actual” (p.13). Según se cree, salta a la vista por qué este exceso de precisiones, en lugar de aclarar, imposibilita cualquier distinción que hubiera podido hacerse.

Es curioso, pero no solo podría plantearse que el autor de estos textos adolece de un deseo de hiperfuncionalizar los textos; algo semejante pasa con el lector novato, pero por razones diferentes. En el caso de este por desconocimiento y en el del otro, por lo contrario. Este señalamiento para decir que aunque las cosas se presenten aquí desde la perspectiva del autor, también es cierto que el estudiante, como quien aprende un nuevo idioma, va con ansiedad tras los elementos clave de lo que lee (por eso es que lo exaspera lo superfluo) y esto, no necesariamente porque lo demás lo tenga sin cuidado (porque no pueda llegar a interesarle), sino porque en principio a él solo lo guía la urgencia: la necesidad de reconocer en lo que se le plantea un quién, un qué y un cómo, que deben revelársele en lo inmediatamente captado. En su caso, el por qué y, a veces, el para qué son preguntas pueden esperar.

²⁵ Lo que habría que notar es que las precisiones de orden metodológico, al ser de orden formal remiten a un sistema y en este sentido lo que se diga solo es relevante para quien, conociendo ese sistema, pueda establecer relaciones de semejanza, contraste, inclusión, etc. Por ejemplo: solo es dicente para quien sepa que existe cierta relación de contraste entre una perspectiva crítica y una comprensiva ahondar en el hecho de que un trabajo se inscribe en una perspectiva o la otra.

²⁶ No se desconoce que un prólogo o una introducción, así como una tabla de contenido, son índices de lectura; sin embargo, en el caso del primero o de la segunda sucede que cuando el lector no está en condiciones de encontrar significado y sentido en lo que se plantea en ellos, termina por ocurrir que estos no le sirven, en absoluto, para guiarse; al contrario, lucen para él

acompañadas de comentarios acerca del talante de dicho autor, del contexto en el cual fue publicada su obra o de sus filiaciones –por ejemplo la época a la que pertenece o perteneció, la institución que representa y los eventuales intereses que hay en juego por esto, la corriente o escuela en la que se enmarca su trabajo, etc. Si desde la perspectiva de la comunidad científica estas cosas son, una vez más, precisiones que abren lo planteado a la discusión, delimitan de un modo prudente lo señalado o advierten sobre eventuales focos o sesgos en la mirada de un autor, es de anotar que todo esto se percibe de un modo bien distinto por parte de un lector que todavía no es buen conocedor de un tema.

No hay que dejar de indicar que esta información se percibe así (como inofensiva o introductora de confusión) no solo porque en determinado momento del proceso formativo “no le dice mucho al estudiante”, sino porque quienes enseñan asuntos asociados con la escritura académica (como la citación, por ejemplo) rara vez se toman el trabajo de enseñar estas cuestiones explicando el sentido que tienen dentro la dinámica institucional que plantea la ciencia. Rara vez le dicen al estudiante, por ejemplo, qué implica, de cara a la recepción, que un libro haya sido editado en repetidas ocasiones y por qué habría que darle prelación como fuente de consulta, qué significa

innecesarios y superfluos. A continuación, y como ejemplo de esto se reproduce de nuevo un fragmento de la introducción del libro de Nieto (1997), al que ya se había aludido. Entre otros autores se le da prelación a este no porque se ponga en cuestión la calidad de su obra o porque se crea que esta presenta más “problemas” que otras, sino porque al ser español el autor y al estar publicada su obra en el idioma original en que fue escrita, protege de que lo que aquí se señala pueda ser atribuido exclusivamente a problemas de traducción. El apartado en cuestión dice (cuando viene aludiendo al interés por los temas del lenguaje, la literatura, la expresión y otros afines que han sido usuales en la tradición de la filosofía hispánica contemporánea desde comienzos de siglo) que: “desde nuestro punto de vista, en esa tarea les ha seguido uno de los grandes pensadores españoles de nuestro siglo como lo ha sido José Ferrater Mora [...] Otro filósofo español también desaparecido como él no hace mucho, y también residente en el exilio, Eduardo Nicol, escribió una *Crítica de la razón simbólica* que testimonia un interés por nuestro tema, pero que opera desde supuestos distintos a los nuestros. De los filósofos actuales quizá haya sido Emilio Lledó, flamante miembro de la Real Academia Española de la Lengua, en quien el fenómeno del lenguaje haya servido de mayor estímulo a su sensibilidad filosófica, al punto de convertirlo en un argumento central de reflexión permanente a lo largo de su obra, con propuestas estimulantes. Fernando Montero Moliner, desaparecido este año, ha hecho algo que forma parte del sustrato filosófico del que nace nuestro propio trabajo, como es dialogar, con el tema del lenguaje de por medio, entre la fenomenología desde donde se sitúa y la filosofía analítica con la que se enriquece...” (pp. 15-16) Pues bien, el texto continúa, pero lo que se ha retomado basta para mostrar cómo este recuento de quiénes han tenido en España preocupaciones afines a las del autor, solo le sirve a quien conozca –al menos superficialmente- el trabajo de Ferrater Mora, Nicol, Lledó y Moliner, y no solo esto, sino que, en el caso del último autor, el lector deberá saber, además, qué implica que este se haya propuesto indagar por el lenguaje, desde una perspectiva fenomenológica y hacer con recursos y consideraciones de la filosofía analítica.

que en un trabajo abundan las fuentes de segunda mano o por qué una cita de cita – salvo unos pocos casos- revela la opción de un autor por la mayor facilidad. Habría que decir que lo que resulta problemático es que en la mayoría de los casos se enseñe la escritura académica separada de la metodología de la investigación que es la que permite dimensionar la primera, evitando que el estudiante vea esta solo como una cuestión técnica.

Cerrado este asunto y siguiendo con lo que se venía diciendo, es de pensar que este afán de optimización en la escritura académica se puede percibir, también, en la construcción de párrafos excesivamente largos. La cual tiene un impacto negativo sobre la posibilidad, por parte del lector, de visualizar y reconocer la macroestructura de un texto. Por ejemplo, cuando tras señalar algo concreto el autor ve ocasión de hacer un señalamiento que se extiende al infinito o cuando ofrece excesivas precisiones acerca de algún asunto que representaba solo un aspecto parcial, el estudiante tiende a confundir “la parte” con aquello que la engloba; lo subsidiario con el aspecto más relevante del que tal cosa depende. En particular, cuando un texto argumentativo no es, además, convencional²⁷ en el orden en que presenta la tesis y los argumentos que la respaldan, también sucede que los estudiantes tienden a confundir la primera con otras aseveraciones o juicios de valor que se hacen en el curso de la exposición.

Además de todo lo que ya se ha dicho, se puede mencionar aquí la densidad temática característica de este tipo de obras, auspiciada, en algunos casos, por el uso del léxico exclusivo de una disciplina (esto en detrimento de términos más comunes²⁸). El problema radica, como es obvio, en que quien no está familiarizado con dicha terminología tiene que hacer mayores esfuerzos, pues se ve en la necesidad de consultar y “memorizar” ágilmente el significado de tales términos, para así, y solo así, estar en condiciones de seguir la lectura. Aunque en principio pueda no ser esto evidente, se puede plantear que la reproducción de una jerga le apunta a una optimización, en tanto exponer un tema siempre implicará un mayor desgaste para un orador cuando este no dispone de

²⁷ Cuando se dice convencional se alude a que casi siempre resulta más sencillo identificar la tesis de un texto argumentativo cuando esta aparece al comienzo del mismo y va acompañada por comentarios que la destacan como tal o cuando aparece al final y representa una suerte de cierre o conclusión de lo expuesto.

²⁸ Se asevera que el uso de una jerga redundante en densidad temática porque, como se explicará en un momento, este es un recurso, no solo para lograr mayor precisión, sino de síntesis y economía en la exposición.

términos precisos –de conceptos- que le sirvan para aludir a los fenómenos o las problemáticas a las que quiere referirse, sin necesidad de pormenorizadas descripciones.

Habría que decir, por otra parte, que si se entiende la conceptualización como una habilidad de pensamiento que busca identificar las particularidades que tienen determinadas cosas, para luego proceder a hacer generalizaciones acerca de cómo son ellas y poder así, no solo reconocerlas, sino pensar en ellas o pensar sobre ellas en relación con otras cosas, la excesiva abstracción característica de estos textos (la cual está solventada en buena medida por el uso abundante de conceptos²⁹) puede ser,

²⁹ A esto se le puede sumar la introducción de términos y expresiones en idiomas distintos a aquel en el que se ha publicado el ejemplar en cuestión (aun cuando hubiera sido posible una traducción). Asimismo, la incorporación de términos en desuso en el discurso o la utilización de términos inéditos (previa invención de ellos por parte de un autor). Es posible decir que esto último resulta molesto para el lector novato o en formación, aun si es producto de una exigencia planteada por el estado de la cuestión o materia a la que alude en un texto. Lo que puede suceder es que por una necesidad o simplemente por una decisión caprichosa del autor –que a veces más parece un juego- este empieza a utilizar cosas como las preposiciones o las mayúsculas de un modo “no habitual” en tanto las dota de una trascendencia semántica que estas no tienen. Es de exaltar que, si al lector nativo cosas como estas lo pueden exasperar, a quien no esté leyendo en su lengua materna simplemente lo dejan fuera del juego. Esta es cosa que ocurre particularmente en una disciplina como la filosofía y como ejemplo de esto puede tomarse el libro *La mirada del retrato*, 2000, del autor francés Jean Luc-Nancy. Ahora bien, es de aclarar que, a pesar de lo dicho, no se desconoce que la invención de nuevos términos y conceptos es un recurso de economía mental y una necesidad cuando, por ejemplo, el conocimiento disponible sobre una materia alcanza cierto desarrollo. Sin embargo, con todo y eso no bastan tales consideraciones para que se deje de señalar que, en los casos más extremos (es decir, cuando se abusa de esto como recurso), puede darse algo parecido a un “secuestro del lenguaje”, a un uso asocial del mismo, cosa que plantea un contrasentido. A lo que ya se ha dicho con respecto a la conceptualización se puede agregar que algo que también ocurre es que algunos autores, así como la comunidad de sus lectores –una vez se habitúa a lo planteado por los primeros-, se dan licencias para hacer cosas impensables con el lenguaje. Tómese como muestra de esto la obra de Michael Foucault e incluso, más que a él mismo, a quienes están familiarizados con su discurso: piénsese, por ejemplo, en cuando estos hablan “prácticas de veridicción”, de “medicalización” o de las “condiciones de posibilidad” de un discurso. Frente a esto es de anotar, así no sea esto menester de este trabajo que, tal y como señalan Sokal & Bricmont (1999) hay ciertos “vicios escriturales” que son más propios de la escritura académica producida en las ciencias sociales y humanas en el marco de la posmodernidad. Tal y como señala Sokal (1999) en una entrevista concedida a López & Benach “si el posmodernismo se plantea como una corrección necesaria a un modernismo ingenuo (creencia en el progreso indefinido y continuado, cientificismo, eurocentrismo cultural, etc.), la solución no puede ser la versión posmodernista más radical, pues esta, como posición epistémica, tiene unas implicaciones políticas, en tanto imposibilita una participación social del conocimiento científicamente producido [se refiere, en particular, a la manera en que bajo este marco se construye el discurso]” (p.2). Esta última es cosa que se puede constatar en el comentario hecho por la editorial Anagrama a la obra de Josep Casals, titulada *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (2006), la cual se retoma aquí a modo de ejemplo. En este comentario dice lo siguiente: “inclinada a la desautorización irónica, esa cultura centroeuropea no se reconoce en lo compacto sino en la ambivalencia que provoca la interacción y el contraste de lo heterogéneo. Pero también acompaña al irrumpir de lo amorfo con una creciente atención a lo expresivo.” Por eso este libro («un gran libro europeo» dice Valverde, ‘que

también, el resultado de un afán de optimización. Si tal cosa es de buen recibo por parte de quien ya sabe de una materia, el problema viene de parte de quien, no estando en las mismas condiciones, llega a sentir no solo que no sabe de qué se le está hablando (que no existe algo conocido con lo que pueda relacionarlo), sino, además, que se le están diciendo demasiadas al mismo tiempo³⁰.

Ahora bien, lo más probable es que nadie deliberadamente quiera hacer densos y pesados sus textos; no obstante, en aras de hacerlos macizos, sólidos y verdaderamente aportantes a la cuestión de la que tratan sí es posible que se incurra en una excesiva presentación de elementos que puede aparecer, tanto bajo la forma de un ofrecimiento desmedido información de la más diversa índole en torno a una cuestión, como bajo la forma de una serie de omisiones que se hacen en razón de que se presumen en el lector una serie de saberes que, en el caso del estudiante, este no necesariamente tiene.

Obviar los ejemplos, por tomar solo un caso de esto último representa un problema porque el lector novato no está seguro, mientras lee, de haber comprendido (de haber asociado correctamente lo que se le dice –el significante- con un significado y mucho

debería contar en toda Europa`) se aparta de la tópica visión centrada en la Viena *fin-de-siècle* [...] Viena es el escenario de una pérdida de inocencia que se muestra en ese descenso a lo ínfimo. Se trata de un momento terminal y de apertura a dos mundos posibles, a otras formas de ser hombre o mujer. Lo que antes era esencia racional –y masculino- se hace movimiento, punto liminar donde toda apropiación se ve sustituida por una mirada que bascula entre polos opuestos. Y según la cual el lenguaje reclama la contigüidad del silencio en modo análogo a como la tensión utópica oscila hacia lo cotidiano” (Anagrama, 2008). Sin ánimo de ofender, es evidente que en este tipo de redacción (especialmente en lo que está subrayado) se aprecia esa imposibilidad de participar socialmente del conocimiento científicamente producido por cuenta del modo en que contemporáneamente se estructura el discurso, particularmente en disciplinas como la filosofía, la crítica artística o los estudios culturales.

³⁰ No se puede olvidar que mientras más concreto es el discurso, menos “ambición” delata; los niveles de concreción de un discurso le ponen coto, por así decirlo, a su pretensión de englobar amplias o complejas realidades y, claro, no es que se crea que hay que abusar de esto (porque los efectos ocasionados por la televisión y las redes sociales que se muestran siempre tan concretas en lo que plantean están a la vista), pero abusar de lo opuesto, sobre todo de cara al primer acercamiento que un lector tiene con un tema, tampoco resulta productivo. Tómese por caso un fragmento del libro del historiador John Burrow, *La crisis del pensamiento europeo* (2001), en el que dice lo siguiente: “el requisito de autonomía personal podía extender hasta el límite lo que de forma poco rigurosa nos inclinamos a considerar liberalismo y desviarse hacia tipo antinómicos de individualismo que van de un esteticismo defensivo y claustral, a un nihilismo o anarquismo agresivo y revolucionario” (p. 204). Lo que sucede aquí es que, como se anotaba arriba, se dicen, por cuenta de la conceptualización, demasiadas cosas a la vez. Habría que preguntarse qué sucede cuando el lector no sabe qué es el liberalismo, tampoco tiene idea de que existió un movimiento literario inglés denominado esteticismo, de qué es eso que caracteriza una visión nihilista de la existencia o de qué fue el anarquismo, que floreció en Francia e Inglaterra durante el siglo XIX.

menos, de haberlo interpretado en el sentido que debía hacerlo), pero, además, porque este lector añora y necesita del ejemplo, en tanto es para él una suerte de recompensa, que le ofrece descanso y que le ratifica que viene haciendo bien su “trabajo”³¹.

Tampoco es posible dejar de señalar que en algunos otros casos los ejemplos se obvian no tanto, por un afán de abarcar la mayor cantidad de cosas posibles al tiempo o porque se presume que el lector ya cuenta con estos saberes, sino porque se teme estimular en él una actitud miope o cómoda en exceso. En el primer caso, se teme a acostumbrarlo a que se conforme con “miras estrechas” -con lo concreto-, cuando podría tener lo abstracto (“el tipo” que, como tal, no es aplicable a una sola cosa, sino a múltiples objetos); en el segundo, a habituarlo a “obtenerlo todo fácil”, sin que medie un esfuerzo³² de abstracción, de inferencia o de relacionamiento.

Lo anterior no debe hacer pensar que un exceso de concreción no puede ocasionar, a su vez, otros tantos problemas. Por un afán de conducir al lector a través de un razonamiento riguroso (para lo cual es necesario que este entienda con precisión planteamientos y conceptos), los textos académicos también adolecen, a veces, de una cosa por completo contraria a lo que se venía planteando: de una especie de “hermetismo” que, aunque pretendido, afecta la percepción de participación por parte del lector.

³¹ Viene bien tomar como ejemplo un fragmento de un texto titulado *Teorías literarias del siglo XX: una antología* (2006), de Abad & Heffernan. En algún punto de la introducción de esta obra (en donde se viene hablando de cómo las teorías formalistas traían ya el germen del cambio de perspectiva que introduciría, después, el giro lingüístico -la comprensión de la literatura como lenguaje que debe ser interpretado lingüísticamente-, se dice que “el metalenguaje de las teorías literarias formalistas no sólo implica cierta facticidad del lenguaje-objeto, reducido en lo posible al plano mensurable, perceptible u observacional del *significant*, sino también algo similar a una autotransparencia referencial del metalenguaje en relación con el lenguaje-objeto de los textos analizados” (p. 22). Como es evidente, una oración como estas (como la que aparece subrayada) dificulta la comprensión del lector, en razón, no solo de que abusa de la abstracción y de que emplea un prefijo con sentido reflexivo como “auto” sin que haya necesidad de hacerlo, sino, además, en razón de que repite el sustantivo “metalenguaje” (de nuevo sin que exista necesidad de hacer tal cosa). Este ejemplo que se escoge entre muchos otros que podrían haber servido (pues estos abundan en la literatura de las ciencias sociales y humanas que adolece, por momentos, de cierto “barroquismo”), sobre todo en tanto aparece en una obra que se presenta como antología de textos de crítica literaria; es decir, como una obra que estaría llamada a ser lo más clara posible para efectivamente ofrecer un “paneo” útil, aun, para quien no conoce de la materia.

³² Es evidentemente que algo se podría decir sobre las estrategias que en un texto científico están encaminadas a fortalecer el criterio y la autonomía de los lectores; sin embargo, aun si esto es así, como una excesiva exigencia puede disuadir al lector no habitual, el ofrecimiento de un grado mínimo de comodidad para que este siga dispuesto a “mantenerse en la lucha” es algo que no se puede evadir.

Se está aludiendo aquí a textos que por ser excesivamente precisos en lo que proponen, al favorecer una comunicación más signica que simbólica –más denotativa que connotativa-, permiten casi que “una sola lectura” (a eso se refiere la metáfora del hermetismo) y por esta razón son percibidos como fuentes que pecan por un exceso de autoritarismo. A pesar de que tal cosa está motivada, normalmente, por un afán de rigor y precisión –como ya se ha dicho- en tanto estos textos imposibilitan y repelen casi que cualquier “intervención creativa” de parte del lector, es fácil entender por qué son descritos como impositivos. Esto resulta preocupante porque no se debe olvidar, nunca, que toda persona (incluso quien dice no estar interesada en un tema específico, pero que, aun así, debe leer sobre este, por ejemplo, por pedido de un docente) añora poder participar en la construcción de lo que se le plantea³³ para poder asimilar las cosas de un modo personal. Esto, entre otras razones, porque sabe que con ello está en juego la percepción de sentido³⁴ de su parte y la recordación que de lo que se le plantea pueda tener.

Ahora bien, cuando su bagaje o los recursos de los que dispone por ser hablante de un idioma y miembro de una cultura no le bastan para poder cooperar, al menos un poco, en la construcción de la interpretación de un texto, lo más común es que ese lector se sienta frustrado y desmotivado.

En aras de anotar algo de lo que todavía no se ha hablado es pertinente decir que los estudiantes encuentran particularmente molesto que en estos textos se abuse del pensamiento deductivo como estrategia para construir y presentar una argumentación. En oposición a esto, normalmente prefieren un texto desarrollado a partir de una lógica inductiva; es decir, en donde solo al final y luego de que se les haya mostrado una

³³ Es sabido que el aprendizaje, en tanto asimilación e incorporación de nuevo conocimiento, procede por asociación. Así las cosas, es necesario que, para favorecer este proceso, los autores intenten activar –antes de ofrecerle nuevo conocimiento- algunas nociones o saberes previos que los lectores puedan tener (incluso esos lectores menos avezados).

³⁴ Es necesario recordar que está demostrado que la comprensión la establece, en gran medida, la capacidad que un individuo tenga de extrapolar un razonamiento del contexto en el que originalmente se le presentó a uno diferente. Por así decirlo, la relevancia de cualquier aprendizaje se mide en la “replicabilidad” que este tenga en diferentes circunstancias y es por eso que conviene que el individuo pueda asociar lo que se le plantea con lo que ya conoce o con los escenarios de su vida cotidiana.

realidad, tal y como el investigador la concibe, pero de la que ellos mismos y en el camino podrán ir haciéndose una idea, se les presente una “ley” de carácter general.

Lo que sucede es que aunque la escritura académica se precie de que favorece el debate y la discusión, es un hecho que por ofrecer información sobre temas de los que ya se ha desarrollado conocimiento en una medida importante –por ofrecer conocimiento en profundidad- el lector de este tipo de literatura, antes de poder situarse en el “punto de partida” desde el cual empezarán a presentársele cuestiones que podrá discutir y eventualmente rebatir, tiene siempre que aceptar una cantidad considerable de presupuestos y premisas en cuya construcción no participó. El problema se da porque al no haber participado en esto, muchas de ellas lucen para él como “axiomas”, como “verdades de razón” o como postulados “autoevidentes”. Ahora bien, si a esto se le suma la lógica deductiva en el desarrollo de un texto, es claro que se hace excesivo el “material” que él tendrá que aceptar y ver “desde la distancia”. Por el contrario, cuando se procede de un modo inductivo, aun si el lector tiene que aceptar algunas ideas iniciales, este participa desde mucho antes (podría decirse que casi que a lo largo de todo el texto) en la valoración de las cosas que se le plantean. En estos casos puede decirse él mismo irá cooperando en la construcción de esa idea que al final se le presenta como generalización o interpretación.

Por otra parte, conviene tomar en cuenta que, de cara al desarrollo de una argumentación o a la exposición de un tema, los estudiantes piden que se les presenten analogías, pues estas, de algún modo, funcionan como ejemplos. A este respecto puede decirse que hay unas figuras retóricas que el lector neófito prefiere sobre otras y esto es porque no todas resultan igualmente exigentes. Por ejemplo, este prefiere las analogías³⁵ sobre las metáforas (en caso de que no sean usuales para él). La razón para ello está en que como en las segundas no aparecen los dos términos de la comparación, en caso de estar “perdido”, cuando se enfrenta con una metáfora no tiene de qué servirse para poder guiarse.

³⁵ Como ya se ha dicho, el problema radica en que los textos académicos muchas veces encuentran el exceso de analogías y ejemplos como algo que, no solo le quita ritmo a la exposición, sino como algo que delata que se subestima o infantiliza al lector o que deliberadamente se quiere inhibir su crecimiento.

Hay que agregar, con respecto a esto mismo, que estos lectores tampoco suelen gustar de las paradojas, las cuales son, por el contrario, muy del agrado de la comunidad académica y científica. Los primeros no gustan de ellas porque quieren certezas y en ese sentido encuentran más afín a su deseo (cosa que no está exenta de inconvenientes, eso es algo que no se desconoce) un pensamiento dicotómico; o sea en forma de antítesis. En general se puede decir que los estudiantes prefieren que se les presenten las ideas, al menos en principio, de un modo “burdo”; o sea de un modo en el que no aparezcan los matices, las excepciones a la regla; en general, la varianza³⁶.

Los estudiantes parecen necesitar del empleo de recursos retóricos aparentemente “ingenuos” como es, por ejemplo, la personificación, y hay que decir que aun siendo simples consiguen sacar de ellos mayores provechos³⁷, que de los otros. El problema se da cuando, por razones que también son comprensibles, un texto académico evita hacer lo primero, pues teme lucir ingenuo o excesivamente didáctico ante los ojos de la comunidad científica, además de un modo que ofende la inteligencia del lector³⁸.

³⁶ Aunque se piensa que no es esto algo deba alentarse, tampoco se cree conveniente desconocer que las miras de la comprensión solo se sofistican (se refinan y hacen más ambiciosas) una vez que se sabe, por lo menos, algo de un tema; no antes.

³⁷ La estrategia consiste simplemente en dotar de humanidad, en adjudicarle voluntad o intencionalidad, por ejemplo, a una variable, un concepto o un fenómeno. Cuando esto se hace, aparentemente el estudiante aminora el esfuerzo cognitivo y memorístico en tanto puede plantearse cosas como: “el capitalismo quiere que seamos sujetos consumistas y dóciles”. El problema está en que proceder así favorece también, esta es cosa que no se puede negar, cierto “apasionamiento” que, frente al imperativo de imparcialidad, ecuanimidad y ponderación por el que se rige la ciencia, no es precisamente deseable.

³⁸ Parte de este temor a desagradar o a no convencer a la comunidad académica y científica (el cual quizá estimula cierta complicación “evitable” por parte de los autores en la manera de presentar sus ideas) queda de manifiesto, de nuevo, en un fragmento de la introducción del libro titulado *La conciencia lingüística de la filosofía. Ensayo de una crítica de la razón lingüística* (1997), al cual ya se ha aludido un par de veces en este texto. En este el autor dice con respecto a Ferrater Mora, a quien reconoce como su maestro, que, por el año de 1989, en Girona, tuvo “el privilegio de que algunas de las ideas que aquí expongo merecieran su atención y aprobación en una, todavía, formulación embrionaria” (p. 15) y señala algunas cosas más que aquí no se retoman, porque no vienen al caso. Lo que se piensa frente a algo como esto es que las relaciones que se plantean en el ámbito académico y científico entre personas con trayectorias desiguales son, en alguna medida, de reverencia o, al menos, de una excesiva deferencia de parte del autor novel hacia quien considera su maestro. El problema viene de que esto se traduce en una “impropiedad” y falta de confianza (a esta alude la sorpresa con que quien escribió el texto recibió, en su momento, la atención que le fue concedida por su mentor) que hay que compensar por cualquier medio y la escritura es uno de ellos. En síntesis, habría que decir que un testimonio como estos lo que deja ver es cuánta presión experimenta un autor que, por ningún motivo, quiere defraudar a sus lectores más avezados y que, por lo mismo, cuida –humanamente– tanto su reputación como su ego.

Como ya se dijo, es palpable en la experiencia de quien adelanta este trabajo, que los estudiantes tras todo lo que se les dice están tratando, casi siempre, de identificar un parecer o una impresión por parte de quien les expone un asunto y, así las cosas, el problema no radica tanto en presentarles una visión personal de las cosas (como tal vez teme la comunidad científica), como en no mostrarles suficientemente y con detalle cómo es que tal percepción se ha construido y como es que está circunscrita a unos intereses y a unas “coordenadas de enunciación”, que la acotan, que la hacen limitada –como toda perspectiva- y digna de ser complementada por otras visiones.

El uso de la tercera persona, por ejemplo, que es obligado en la escritura de carácter científico resulta tan poco vinculante para los estudiantes que valdría preguntarse si no sería adecuado explorar otras alternativas³⁹. Lo que sucede es que difícilmente un lector de estas características la valora como un esfuerzo de parte del autor o investigador por tomar distancia y en cambio sí percibe de ella sus efectos “indeseables”: la distancia que introduce y la impersonalidad, con la que se va buena parte de la recordación de lo leído⁴⁰. También la posibilidad de percibir que lo expuesto tiene, en verdad, alguna relación con preocupaciones reales (pues estas, como se sabe, solo pueden ser experimentadas por un sujeto concreto y este aquí –en la escritura en tercera persona- no aparece).

Por otra parte, hay que señalar que el estudiante se exaspera⁴¹ cuando, por un exceso de abstracción en el discurso, lo que se le dice parece no haber sido pensado por

³⁹ Para quien realizó esta investigación resulta preocupante que la escritura en tercera persona haga que no se tenga certeza de quién ni de cuántos afirman o respaldan lo que en un texto se dice. Lo que habitualmente sucede es que la duda se dirime en favor del autor y de su autoridad, por lo que, gracias al respaldo de esos que se presume lo apoyan, se le da crédito a lo expuesto, como si esto tuviera una condición de verdad que en realidad no tiene.

⁴⁰ Creo que cualquier docente sabe que los estudiantes tienden a recordar más lo anecdótico que lo abstracto y según se cree esto puede ser porque lo anecdótico, en muchos casos, involucra circunstancias y personas concretas con las que es más fácil crear algún tipo de vínculo –de recordación- de lo que es hacer esto mismo con una idea “abstracta”.

⁴¹ Es de explicarle al lector de este texto que expresiones como “el estudiante se exaspera cuando...”, “el estudiante gusta de...” o “el estudiante preferiría que...” han sido usadas a conciencia en este trabajo, no por un ligereza, sino por una consideración de orden metodológico que se adopta para el mismo y la cual plantea, en palabras de Della Porta & Keating (2013), que en la capacidad de empatizar con el sentir de un otro (no de evitar hacerlo) es que se juega la posibilidad de tender ese puente, al que alude Gadamer, el cual salva la distancia histórica o humana entre un espíritu y otro. Así las cosas, lo que se reivindica con este tipo de expresiones es la posibilidad de generar empatía con el sentir de un otro. A esto se agrega una consideración también introducida por Gadamer en *Estética y hermenéutica* (1996) cuando dice que todo lo que

alguien. Además, cuando, por haber prescindido del uso de adjetivos⁴² (entre otros recursos que sirven para que un lector se oriente), le resulta imposible identificar el parecer del autor frente a lo que está diciendo⁴³, tanto si son sus propias ideas como si no lo son. Si por un imperativo de objetividad a todo investigador se le invita a asumir, en lo posible, una actitud neutral y de imparcialidad, a prescindir (o invisibilizar) el subjetivismo y perspectivismo de sus precepciones y conclusiones, hay que decir que el estudiante añoraría, casi siempre, que este hiciera lo contrario, en tanto de este modo no logra percibirlo cercano ni “conmoverlo” en lo que plantea. Por supuesto no se trata de invitar a favorecer propiamente la caricatura, sino a no perder de vista que, para generar pasión por algo, no solo para “entenderlo”, el estudiante necesita un poco más que “razones pertinentes y bien elaboradas”.

Desde otra perspectiva hay que anotar que la excesiva abstracción también es percibida, en algunos casos, como una suerte de aridez de la escritura. A esto contribuye la

se percibe y se quiere comprender hay necesidad de integrarlo “en el todo de la propia orientación del mundo y de la comprensión propia de uno mismo” (p.13).

⁴² Se entiende que estos pueden ser una herramienta de orientación, si se toma en cuenta que detrás de toda adjetivación hay una manifestación de oposición u observancia del modo en que una sociedad valora la realidad (o un fenómeno) y sugiere proceder frente a ella. Así, se entiende que prescindir de la emisión de juicios y apreciaciones sobre una cuestión a la que se alude (prescindir de la imposición de adjetivos y valoraciones) puede traer aparejada como consecuencia, además de cierta desorientación en el texto, cierta imposibilidad de parte del lector para percibir la relevancia que puede tener el tratamiento de un tema o una cuestión frente a la vida misma.

⁴³ Como asunto al margen, es oportuno anotar, en términos metodológicos, que en este trabajo, si bien se tomaron precauciones para dar cuenta con fidelidad de los planteamientos de los distintos autores cuyas posturas frente el *kitsch*, la masa y la industria cultural se retoman, también hay que decir que no se escatimaron adjetivos a la hora de retomar sus elaboraciones, pero, más que ese, de hacer análisis y comentarios acerca de ellas (tómese por caso Ortega y Gasset en *La Deshumanización en el arte, 1925*). Esto por varias razones: 1) porque, de cara al lector eventual de este trabajo, los adjetivos favorecerían su apasionamiento y ya se dijo que esa es cosa que quien adelantó esta investigación no quería perder y 2) porque obviarlos hace que el discurso (el tema de investigación al que este alude) se perciba como enteramente abstracto, como algo superfluo en tanto está alejado de las preocupaciones humanas y cotidianas que, precisamente por ser urgentes, siempre reclaman adjetivos en su tratamiento. Es de anotar que la decisión anterior está amparada en un cuestionamiento a una concepción de la investigación que plantea la “ciencia social debe estar rigurosamente desprovista de valoraciones, basándose en el modelo de las ciencias naturales, de modo que las cuestiones y fenómenos solo pueden ser objeto de estudio siempre y cuando sean susceptibles de operacionalización y medición; pero el investigador debe, para ello, prescindir de sus propias valoraciones y, en términos más amplios, de emplear adjetivos para dar cuenta de todo aquello que describe” (Della Porta & Keating, 2013, p. 15). Lo que sucede es que, tal y como anotan estos mismos autores, en su libro, hay posturas que discrepan de este parecer (y en ellas se inscribe este trabajo), en tanto reconocen que gran parte del lenguaje posee contenido normativo, sin el cual simplemente no se podría emprender ningún intento de comprender la realidad” (p. 16).

carencia de imágenes y de ejemplos típica de mucha de esta literatura, por razones de las que ya se ha hablado en este texto. Cabe anotar, sin embargo, que esta aridez, aun si desde la perspectiva de la academia y la ciencia ratifica la seriedad de lo que en estos textos se plantea, consigue también un efecto que no necesariamente es deseado y es el de imposibilitar que el lector se haga una representación mental de lo que se le expone, más allá de un mero mapa de conceptos en el que solo aparecen las constelaciones existentes entre ellos.

Pues bien, para cerrar esta exposición de lo que se considera es el “problema” de la escritura académica⁴⁴, vale decir que es en este sentido (es decir, frente a esto último) que, según se cree, puede cooperar una obra como *Drácula*, en tanto obra de literatura de difusión. La misión de una obra como estas, usada del modo en que en este trabajo se plantea, es, entre otras, la de ofrecer imágenes con las que asociar ideas que enunciadas exclusivamente de un modo abstracto no necesariamente resultan fáciles de captar para un lector neófito en una materia o no habituado a la literatura de carácter disciplinar.

⁴⁴ Hay que anotar que hay una cierta analogía que subyace a este trabajo e incluso motivó el diseño metodológico del mismo (la elección de la teorización disponible sobre el *kitsch* y la industria cultural, que, como es obvio, suponía volver, a la par, sobre su contrario que es el arte de vanguardia, aquel arte que expande los horizontes de la conciencia), y es cierta comparación que se puede establecer entre los imperativos que se le hacen a la escritura académica (vista esta en su exigencia de deshabituarse, problematizar lo que se da por sentado o se cree ya definido y esto en aras de estimular la renovación y el enriquecimiento del pensamiento) y el arte “culto”, visto, este, en la literatura vanguardista y experimental, la cual para cierto sector de la crítica es la única respetable. Guardadas las salvedades que corresponden, es posible decir que esta literatura (aun si auspicia un interés artístico o si cumple, para algunos, una función de entretenimiento) también está diseñada para favorecer el pensamiento autónomo, problematizador y crítico -el cual, solo viene tras un razonamiento riguroso, de modo análogo a como ocurre en la ciencia. Las dos son escrituras movidas por el deseo de favorecer un robustecimiento de la autonomía, el sentido crítico, la ampliación de horizontes y asociado a todo esto, la emancipación del sujeto lector. A estas dos escrituras las mueve la decisión de eludir, siempre que esto sea posible, la reiteración, la perpetuación de convencionalismos y de cosas semejantes -como los lugares comunes-; todo, en aras de estimular el pensamiento genuino que, según se cree, solo puede ser alentado si se suministra cierta “cuota” de incomodidad o, cuando menos, si se plantea una exigencia considerable.

Objetivos

A sabiendas de que a los ojos de estos jóvenes o neófitos lectores de los que se viene hablando la escritura académica puede presentar algunas de las particularidades antes descritas, las cuales le dan un carácter problemático, el trabajo a continuación se propone contribuir a la solución de este problema explorando el modo en que está confeccionada un tipo de literatura que aquí se denominará literatura de difusión y que será abordada a partir de un ejemplo de ella que es *Drácula*⁴⁵.

Ya antes se había dicho en este trabajo que la escritura académica y científica es un tipo de escritura que deja ver cómo se invita a producir conocimiento en un ámbito determinado –el de la ciencia-, pero también que es un tipo de escritura que, por lo mismo, permite imaginar propuestas formales y estilísticas alternas, así las cosas, en este trabajo se quiso:

Objetivo general

- Indagar, desde la perspectiva de la estética, por los modos de comunicabilidad de *Drácula* en tanto obra de *literatura de difusión*.

Objetivos específicos

- Caracterizar la obra de Stoker en tanto literatura de difusión
- Reconstruir la teorización disponible sobre el *kitsch* y la *industria cultural*

⁴⁵ Cuando se dice que se explorará esta literatura a partir del caso que es la obra de Bram Stoker (1897), lo que se quiere decir que se ahondará en los mecanismos responsables en ella de su potencial de difusión; de su capacidad de interpelar al lector, de expresarle y de relatarle lo que se le quiere transmitir, garantizando que su experiencia sea tanto cómoda como agradable.

- Construir un marco de inteligibilidad que permita comprender la ponderación del arte de vanguardia en detrimento del *kitsch*
- Identificar y describir los procedimientos empleados por la obra para narrar, enfatizando en aquellos que facilitan y hacen grata la lectura

Aporte al campo disciplinar

En la introducción de este trabajo ya algo se dijo acerca del aporte disciplinar que este estudio representa para la pedagogía y la didáctica; esto se puede retomar diciendo, simplemente, que lo que un profesor de ciencias sociales y humanas requeriría para impartir con “comodidad” los contenidos que se propone es, entre otras cosas, encontrar un modo en que los estudiantes no rechacen la lectura, a lo que le apunta y contribuye directamente este trabajo.

Es de anotar que se considera provechoso para favorecer el gusto por la lectura en procesos de formación el uso de fuentes de literatura de difusión, como complemento a las de carácter disciplinar, en razón de que al estar las primeras confeccionadas de un modo distinto a como lo están las segundas, reportan mayores ventajas a la hora de favorecer una sensibilización inicial frente a ciertas cuestiones y materias. No obstante es de anotar que para tal cosa hace falta revisar, con el ánimo de hacerla un poco más flexible, la idea de que la única manera de auspiciar crecimiento y de alentar el progreso de los estudiantes es enfrentarlos a la dificultad (sobre todo a una dificultad que pueda desbordar sus capacidades para sortearla) y a esto le aporta el marco de inteligibilidad que se construyó en este trabajo para comprender históricamente por qué se ha sobrevalorado el arte de vanguardia en detrimento de los productos *kitsch*.

Por otra parte, se piensa que la realización de este trabajo ofrece una contribución al campo de la escritura, desplegada en áreas diferentes a las de la investigación o la docencia, en tanto algunas de las estrategias aquí identificadas pueden ser aplicadas, a futuro, a otros productos que tengan un espíritu divulgativo o que, por la razón que sea, quieran ser significativos para un público amplio, para un público masivo.

En otro orden de ideas es de anotar que un trabajo de esta índole le aporta a un campo como el de la comunicación, en tanto le ofrece insumos para aproximarse a cierto tipo de intercambios en los que circulan mensajes con una carga estética importante y de los que dicha disciplina, por su naturaleza, no ha podido ocuparse.

Se alude aquí a mensajes en los que el contenido estético (aquel que afecta en primera instancia la sensibilidad antes que al intelecto) supera o se impone sobre la carga la informacional de los mismos. Asimismo, a mensajes “hechos de imágenes” o a mensajes en donde al discurso oral o escrito lo acompaña la imagen, no como un correlato de lo que se dice por cuenta de estos otros dos registros, sino con autonomía; es decir, con carga semántica propia.

El “problema” de este tipo de mensajes para una disciplina como la comunicación es que, habiendo nacido esta al amparo de una ciencia como la ingeniería de telecomunicaciones y en ese sentido, estando siempre preocupada por cuestiones como la “fidelidad de la transmisión” y, para ello, la eliminación del “ruido”, de la “ambigüedad” y de la “interferencia”, todo estímulo que no puede ser traducido con un código preciso o que no puede ser “cuantificado” y “verificado”, como ocurre con la imagen, representa un problema.

Se habla aquí, además, de mensajes en los que los elementos paralingüísticos del discurso cobran mucha fuerza, donde estos están dotados de una enorme trascendencia en relación con el significado y el sentido que el espectador pueda captar. No es que se desconozca que la comunicación ya cuenta con un campo de estudios dedicado a “lo no verbal” del que hacen parte la kinésica (Birdwhistell, 1979 o Knapp, 1999), la proxémica (Hall, 1981) y la paralingüística (de la que también se ocupa la lingüística); lo que sucede es que, aun con eso, muchos de los estudios que se originan en la comunicación a este respecto están “contagiados” de ese afán de “control” que subyace a la disciplina⁴⁶, por lo

⁴⁶ Infortunadamente algunos trabajos derivan a veces en planteamientos muy ingenuos; ingenuos en tanto se han propuesto cosas como estimar si alguien miente en atención al modo en que luce su mirada o el tipo de postura que adopta cuando está frente a otro. En estos casos lo que sucede es que tratar de construir “alfabetos” y “equivalencias” resulta prácticamente imposible, pues la varianza en la motivación y por ende en las interpretaciones que suscitan este tipo de cuestiones es inagotable. Este tipo de investigaciones, entonces, aun pudiendo haber sido adelantadas con rigor, terminan convirtiéndose, en los casos más desafortunados, en una suerte de insumo para revistas de vanidades, que tanto quien las edita como quien las consume, las aborda esperando

que ya se explicó, y por el cual, entonces, dicha disciplina ha estado interesada en tomar precauciones para lograr, en lo posible, una interpretación inequívoca, incluso el consenso.

Pues bien, lo que sucede, entonces, es que las cosas antes descritas se ignoran en ocasiones –aun sabiendo que reportan la mayor trascendencia-, en tanto representan un desafío metodológico para esta disciplina, y es aquí en donde se inserta un trabajo como estos, pues la comunicación no cuenta (como sí lo hace la estética) con conceptos y teorías como el *kitsch* y la industria cultural que le permitieran dar cuenta de lo que aquí se encontró, y sobre todo de darle a esto un tratamiento desprevenido; o sea comprensivo.

Ahora bien, propiamente para la estética se considera que de este trabajo resulta un aporte en tanto este contribuye al desarrollo inicial de una conceptualización sobre el *kitsch* “en sentido positivo”, la cual todavía está pendiente⁴⁷. Esto se afirma pues, dado que la teorización sobre este solo se ha desarrollado en clave negativa (esta es cosa en la que se ha insistido y se insistirá en este trabajo); es decir, como constructo para dar cuenta de la no observancia por parte de ciertos productos de un serie de criterios que por mucho tiempo se creyó que constituían lo propio del verdadero arte), sigue existiendo necesidad de una ampliación, no de carácter crítico sino comprensivo, que dé luces

encontrar en ellas una verdad revelada. Ahora bien, no deja de ser desestimado que sea precisamente en este tipo de publicaciones típicamente “femeninas” –al menos según reza el prejuicio- en las que se les haya concedido cierta atención a estos asuntos. Según se cree, en lugar de ser fortuita puede señalarse que en el abordaje de cuestiones como estas debe tener prelación la tutoría de una disciplina suficientemente flexible, como la estética. La cual también es típicamente femenina; es decir una disciplina que, desprovista de excesivas pretensiones de científicidad y con un espíritu ocioso –en el buen sentido que tiene este término- está en condiciones de emprender empresas quijotescas y además de convocar la mirada interdisciplinar que amerita la cuestión dada su complejidad, en la que tendrían que estar presentes la fisiología y la neurología, la semiótica, la lingüística, la comunicación, la etología, la antropología, la psicología, la historia, el diseño, la publicidad y el arte.

⁴⁷ Lo que sucede es que no se puede pasar por alto que si la teorización sobre el *kitsch* no hubiera sido tan “conservadora”; si no hubiera nacido con un espíritu crítico, sino comprensivo –lo que no hubiera impedido después, pero solo después, asumir una postura- tal vez se sabría mucho más de lo que una experiencia *kitsch* es en sí misma. Frente a esto es importante que se tome en cuenta que siendo el arte y la estética disciplinas que se asumen no como in-morales, sino como a-morales, en este caso han pecado, ambas, y con la ayuda de la filosofía estética (vista en la actividad de la crítica artística) de cierto moralismo. Esto en tanto se permitieron construir una teorización alrededor de un juicio (la inconveniencia de este tipo de supuesto pseudo-arte) sin desarrollar a la par una que de manera “neutra” simplemente sirviera para dar cuenta de la especificidad de este fenómeno. Es de anotar que solo la fenomenología ha dado pasos en este sentido.

acerca de qué es el *kitsch* en su propia naturaleza y de cuál es el tipo de experiencia que produce, de cómo es que esta consigue reconfortar al espectador de hoy; mas aun, cuando es evidente que este la busca y la prefiere.

Marco conceptual

A continuación se ofrecerán algunas precisiones sobre los referentes conceptuales que se emplearon en el desarrollo de esta investigación; no obstante es de anotar que como en el cuerpo de ella se presenta una suerte de historiografía de algunos de estos conceptos, cosa que constituye en sí misma uno de los aportes de este trabajo, aquí solo se enunciarán los principales que se usaron (sin entrar a detallar lo que estos plantean), más algún comentario acerca de por qué se prefirieron sobre otros, de por qué convenían o se ajustaban de mejor manera a la naturaleza del trabajo que se planteó.

En primer lugar, hay que señalar que para reconocer algunas de las particularidades de las obras de literatura de difusión de las que hace parte *Drácula*, pero sobre todo para conocer la experiencia que auspician, en este trabajo se empleó la teorización disponible sobre el *kitsch* y la *industria cultural*. Esto pues las obras artísticas, así como los productos culturales que cuentan con el favor de la masa y que complacen el gusto popular –como es la obra de Stoker-, responden, por lo común, a este talante.

En lo referente al gusto popular es de anotar que se le dio cabida a la teorización de Bourdieu en *La distinción* (1998) acerca de lo que él denomina *gusto bárbaro*; en cuanto al *kitsch*, cuyo debate fue retomado a través de diversos autores, se privilegió la perspectiva de Ludwig Giesz, quien, en tanto representante de la fenomenología, lo aborda en su obra de 1973, no como un concepto que dé cuenta de los rasgos distintivos de un producto determinado, sino como un concepto que describe el tipo de experiencia que propician ciertos productos.

Frente a otros enfoques que se centran en abordar el *kitsch* como lo que acaba de decirse (como una objetualidad), se prefirió el de Giesz, pues dicho autor lo hace como si este fuera constitutivo de una experiencia legítima en sí misma, sin importar si se da con

ajuste o no a determinados parámetros. El *kitsch*, tal y como anota este autor (1973), siempre es real para quien tiene una experiencia de ese tipo y, en ese sentido, esta no debe ni tiene por qué ser desestimada en atención a consideraciones acerca de su supuesta idoneidad.

Por otra parte, es de anotar que se eligió esta perspectiva porque abordar el *kitsch para dar cuenta de Drácula*, no como una naturaleza inmutable de unos objetos determinados, sino como una experiencia que es agradable para algunos individuos, es posible hacerse a una idea acerca de las preferencias que el hombre contemporáneo reivindica como suyas. Si el *kitsch*, tal y como asevera Bozal (1999), se ha apropiado hoy, más que nunca, del gusto de la mayoría, es porque necesariamente debe ofrecer un relato acerca de quién es el individuo contemporáneo, el hombre-masa alentado por el capitalismo tardío, por el neoliberalismo y por la globalización, amparada en la sociedad de la información.

En otro orden de ideas es relevante anotar que se consideró que era más fecundo abordar el *kitsch* como si se tratase de una experiencia, porque al hacerlo así quedaba de relieve que esta, precisamente en tanto experiencia, tiene que ser producida por determinados procedimientos u operaciones que adelanta su artífice (en este caso su autor), lo cuales bien pueden ser llamados, tal y como se denominaron en el objetivo general de este trabajo “modos de comunicabilidad”.

Siguiendo con los referentes teóricos y conceptuales importantes en la realización de este estudio es de anotar que la reflexión sobre la naturaleza de una obra de literatura de difusión, como puede ser *Drácula*, se nutrió de la poética aristotélica, en razón de que esta ofrecía elementos para comprender una narración que, como ocurre con la novela de Stoker (1897), tiene un carácter lineal; además una trama en la que es posible identificar una introducción, un nudo y un desarrollo. En adición a esto, porque una teorización como la aristotélica resulta adecuada para pensar ejercicios narrativos en los que, como en *Drácula*, parece haber mucha concreción; es decir, una eliminación de todo lo que pudiera ser superfluo en el relato o pudiera introducir contradicción. Esto en aras de no arriesgar el interés del lector, así como de ofrecerle una percepción de orden, concatenación e incluso causalidad en lo representado.

Desde otra perspectiva, la propuesta de Aristóteles ofrece elementos para analizar la obra en cuestión en tanto esta, a diferencia del modelo que ameritarían obras como aquellas adscritas a la modernidad en literatura⁴⁸ o al modernismo (según la denominación europea) en la plástica, no proscribire, sino que alienta la posibilidad de que un lector experimente identificación con lo que se le muestra; de que, por esta vía, caiga presa de una suerte de entusiasmo o apasionamiento. Al respecto decía Aristóteles en su *Poética* que en la confección de una obra hay que tomar precauciones para poder llegar a ofrecerle al lector la posibilidad de que experimente la catarsis de la compasión o de la ira, y *Drácula* hace precisamente esto, porque cuenta un relato que es vinculante; un relato en el que hay héroes y villanos a los que el lector odia o con lo que se solidariza, así como situaciones que producen una percepción de su parte, bien sea de injusticia o de reconciliación, pero que nunca lo dejen indiferente.

Tras lo dicho, queda en evidencia que en este trabajo se le concedió prelación a un aparatage teórico y conceptual venido de la filosofía estética (Giesz) y la crítica literaria (Aristóteles y Jausse –del que se hablará en breve-); así las cosas, como cabría preguntarse por qué no se le dio mayor importancia a los recursos que, hasta cierto punto, hubiera podido ofrecer, también, la comunicación, hay que decir que dada la artísticidad presente en una obra como la de Stoker (esta en representación de las obras de literatura de difusión), la palabra de la estética no solo era obligada, sino que tenía que tener prelación sobre las demás.

Por el tipo de empresas en las que se embarca, así como por los propósitos que persigue, la comunicación (por algo que ya se señalaba cuando se hablaba del aporte disciplinar de este trabajo) no cuenta ni con la “disposición” ni con las herramientas (teóricas y metodológicas) para dar cuenta de un producto que en efecto comunica, pero

⁴⁸ Se alude aquí a autores en la plástica como Vasili Kandinski o Piet Mondrian y en la literatura como James Joyce, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco, cuyas obras, por no tener en muchos casos personajes o motivos reconocibles, por abstenerse de narrar –en el sentido habitual de este término- o, incluso, de re-presentar, lucen como lo contrario a una obra como las descritas por la poética aristotélica. Y esto, entre otras razones, especialmente en tanto imposibilitan la identificación. Esta propuesta de experimentación y transgresión que deriva en un profundo cuestionamiento no solo de la posibilidad de tener una experiencia catártica por cuenta del arte, sino (y antes que eso) de la intención de parte de un autor de producir significación y del espectador, de captar significado y sentido, será una ruta que seguirían explorando las vanguardias históricas, así como las neo vanguardias y que pervive hoy, aunque coexista con propuestas que han vuelto a lo primero.

a la par (y a veces por encima de lo primero) le expresa ciertas cosas al lector⁴⁹; es decir, le narra de un modo que afecta su sensibilidad, su afectividad y su imaginación, no solo su “intelecto”.

Tras lo dicho, se entiende, entonces, que el *kitsch* se adopta en este trabajo, además de lo que ya se ha dicho, porque esta categoría sirve para dar cuenta de productos que tienen la particularidad, aun si tienen pretensiones artísticas, de que no se conceden licencia para desentenderse, del todo, de la necesidad del lector de captar significado y sentido, tal y como hace la comunicación, no tanto o no siempre como hace el arte.

Es en este orden de ideas que Giesz (1974) señala que en este tipo de productos se origina una experiencia que está a medio camino entre el goce estético y el disfrute (profano), idea que se adoptó para este trabajo. Si no se creyera esto; es decir que estas obras simultáneamente “comunican” –relatan cosas precisas, por ejemplo-, pero además expresan –sugestionan en cierto sentido con respecto a cómo deben ser percibidas esas cosas de las que hablan - no se habría visualizado un potencial de difusión⁵⁰ en una obra

⁴⁹ Aunque esta precisión esté hasta cierto punto reevaluada o solo sea procedente si se usa con precaución – no como una distinción infranqueable- no hay que perder de vista que la “expresión” (que es aquello a lo que, ante todo, le apunta el arte), no es exactamente lo mismo que la comunicación. Mientras que esta última toma precauciones para garantizar la univocidad de un mensaje y el consenso en la interpretación que este suscita; la expresión busca producir una manifestación o un estímulo que afecte a quien se expone a él (que afecte su ánimo) sin que esto tenga que derivar en una lectura unívoca de algún asunto. Un artista no solo no se siente normalmente afectado si su obra no se recibe de un modo preciso y delimitado, sino que puede estar interesado en alentar múltiples interpretaciones a partir de ella o en que esta sea, incluso, refractaria a la asignación de un significado preciso (por así decirlo, puede estar interesado en imposibilitar la comunicación). Ahora bien, si se señala todo esto es porque, como se decía en un comienzo, si la comunicación no tiene un aparato idóneo para abordar un producto con una cuota tan importante de artísticidad y del que hay detrás, además, un trabajo de arte propiamente dicho, es porque la proliferación de interpretaciones que estas dos cosas propician, evoca una idea de verosimilitud - no de verdad, con la que la comunicación no necesariamente se siente cómoda. Normalmente preocupada por un abordaje y un diseño de los mensajes de carácter más instrumental, la teoría disponible en comunicación no cuenta con herramientas para dar cuenta de la acción o el “efecto” de recursos que una vez se emplean no necesariamente derivan en un comportamiento apreciable, en una reacción palpable y cuantificable o en un cambio de comportamiento por parte de quien ha estado expuesto a ellos. La estética, por el contrario, sí cuenta con la disposición y las herramientas para ocuparse de esas afecciones auspiciadas por ciertos estímulos que, venidos del arte o de algo que en mucho se le parezca, tienen que ser disfrutados en principio solo como eso, como intensas o sutiles perturbaciones del estado de ánimo que no implican algo más.

⁵⁰ Es de exaltar que en caso de que eso que se denomina disfrute profano (el cual se da en la posibilidad de apreciar con ojos desprevenidos incluso la realidad del arte) faltara, estas obras no tendrían cómo propiciar esa cómoda y confiada percepción, por parte del lector, de que es posible

como *Drácula*. Tampoco se creería, tal y como planteaba Moles, 1990, que en esa mezcla, en su naturaleza híbrida es en donde radica la posibilidad de que el *kitsch* funja como un sistema de comunicación socioestético.

derivar de ellas significación; es decir, si en ellas solo predominara un valor artístico (con el que viene aparejado el goce estético), estas quizá serían estimulantes y sugestivas, pero también de todo ineficientes de cara a una labor de difusión de unas ideas. Por el contrario, si con ellas solo se propiciara un disfrute profano, no se distinguirían estas en nada de los productos comunicativos mediáticos ni se beneficiarán los lectores de los efectos imprevisibles y difíciles de controlar, pero poderosos, de estimular la sensibilidad, la imaginación y los afectos, que es lo que predomina en la intención del arte. En síntesis: lo que les da su poder a estos productos es la condición híbrida a la que responden.

Literatura de difusión

Como antes se venía comentando algo acerca de lo que representa ese disfrute “profano” que posibilitan los productos como *Drácula*, en contravía del goce estético al que remite el “arte puro”, cabe anotar que obras como estas, en tanto no renuncian a ofrecerle una posibilidad al lector de que “restituya” cierta significación, ameritan o exigen un abordaje de tipo hermenéutico.

A continuación, van a presentársele al lector las particularidades de eso que en este trabajo se denomina *literatura de difusión*. No obstante, antes de hacerlo se considera pertinente anotar que la invención de esta categoría –porque es inédita- obedeció a la necesidad de nombrar de un modo alterno a una literatura que aun teniendo parecidos con la de divulgación científica tiene rasgos propios. Así las cosas, una diferente denominación debe servir, no solo para poder reconocerla, sino para poner de manifiesto la necesidad de un abordaje metodológico exclusivo y sobre esta cuestión se harán algunas recomendaciones en la segunda parte de este apartado, dedicado a la literatura de difusión.

En primer lugar hay que señalar que, aunque estas obras podrían confeccionarse a voluntad o “por pedido” y que muchas de las estrategias empleadas por ellas pueden ser apropiadas y reutilizadas por otros productos comunicativos que tengan una preocupación semejante (de hecho sería ideal que así sea), las obras de literatura de difusión, tal y como se las planteó en este trabajo, son esencialmente “recuperaciones” o “relecturas” de ciertas obras que pueden hacerse en atención a la intención pedagógica de un docente o experto que, guiando un proceso formativo, quiere dirigirse a un público que todavía no cuenta con un nivel de formación considerable en una cuestión o materia (un público que apenas comienza a formarse en ella).

Es de aclarar que el provecho de percibir los contenidos disciplinares presentes en obras como estas o aludidos por ellas lo estipula, además del docente, cada lector según el afán o deseo que tenga de formarse en una temática específica y además, en el primer caso, la posibilidad que exista de asociar estos contenidos con lo dispuesto en el programa de un curso. Por otra parte, serán los docentes o expertos quienes juzguen o cuenten con el criterio, dado su saber sobre una materia, para visualizar un potencial de difusión en una obra literaria⁵¹.

Por otra parte, hay que decir, en cuanto al hecho de que convenga más “recuperarlas” que confeccionarlas (reconocerlas en medio de obras que habitualmente se han abordado, solo, como fuentes de un placer literario –artístico-) que esto tiene que ver con que estas se caracterizan por estar dotadas de una trama, pero de una trama que no luce nunca subordinada a unos contenidos que se desea transmitir; es decir, subsidiaria de un propósito alterno al de querer divertir. Lo que se quiere exaltar es que por una suerte de paradoja estas obras consiguen hacer su tarea porque en ellas el lector nunca percibe un deseo, explícito, de conducirlo frente a un tema, sino no más bien de entretenerlo por cuenta de una historia⁵².

En adición a lo dicho hay que anotar que un asunto que también hace reconocibles a estas obras y les da su naturaleza es que son exitosas de cara a las ventas. Como es evidente, esto hace pensar que cuentan con la preferencia del público y lo importante de esto es que, si no lo hicieran, no habría cómo ni por qué atribuirles mayor relevancia de cara a una labor de sensibilización y difusión. Lo que interesa de que dicho público sea masivo es que este es heterogéneo y comprende diversos niveles de formación. Por otra

⁵¹ No está demás decir que estas no tienen que estar circunscritas a una época, localización o escuela precisas, basta con que cuenten con la capacidad de realizar, en opinión del experto, esa labor de sensibilización y difusión de ciertos contenidos entre el público al que él desea dirigirse. Es el experto, además, quien, en tanto conoce su público, está en condiciones de saber cuáles serían algunas de esas dificultades que una obra de este tipo ayuda a sortear.

⁵² Según se cree esta es una diferencia importante con algunas obras de literatura de divulgación científica, en las que se puede construir una trama, pero esta, por momentos, se sigue percibiendo, no como un fin en sí misma, sino como un pretexto para transmitir unos contenidos precisos. Esto se puede apreciar en una obra como *El mundo de Sofía*, 1991, de Jostein Gaarder, que se plantea, como queda explícito en su título completo, como una historia de la filosofía. Asimismo, en *El Diablo de los números* (1997) del renombrado intelectual Hans Magnus Enzensberger.

no está demás recalcar que las ventas (cuando se dan alrededor del globo) revelan otra cuestión y es que se trata obras de buen recibo entre un público geográfica y culturalmente disperso; a veces, incluso, etariamente no homogéneo. Según se cree, por encima de lo temático, las ventas hablan de un modo en que un público amplio prefiere que lo interpielen, pues precisamente siendo este tan numeroso, es poco probable que sus intereses sean los mismos y que estas obras “casualmente” los satisfagan.

En otro orden de ideas hay que anotar que estas obras de literatura de difusión no solo son *best sellers*, sino obras, como ya se dijo, que han sido reeditadas con éxito en diferentes momentos -contando desde su publicación- y en diferentes lugares. Esto habla, en lo temático, de un rasgo definitorio y es que las obras con un potencial de divulgación como las que aquí se describen, aunque pueden dar cuenta de una época precisa, siempre se ocupan, a la par, de temas y asuntos que antropológicamente inquietan a los individuos de una sociedad sin importar dónde se encuentre esta. De hecho, podría decirse que es esta una de las razones por las que el interés del público por este tipo de obras parezca no tener fecha de caducidad.

En tanto se ocupan de tales cuestiones (cuestiones existenciales como pueden el problema de la muerte o de la sexualidad, el ejercicio del poder, el amor o la maldad) estas obras (tal y como se señalará más en detalle hacia el final del primer capítulo de este texto) pueden ser cercanas a los mitos y los cuentos infantiles. Y esto es cosa que permite decir que se trata de obras cuyo criterio de validación (como se señalará cuando se hable de su adecuado abordaje metodológico) no es (o no es en primera instancia) la originalidad.

Habría que decir que estas obras, si bien son ambiciosas en términos de significación y de trascendencia social⁵³, lo son menos en términos de la exploración temática y muchas

⁵³ La trascendencia social de una obra es directamente proporcional a la posibilidad que esta le dé al lector de atribuirle significado y sentido a lo que se le narra o presenta en relación con su experiencia cotidiana, tanto individual –psíquica- como colectiva. Esta es cosa que se afirma porque si, por contraste, se toma el caso de una obra literaria o plástica muy avezada o de carácter muy experimental, como lo fue en su momento *Fuente* de Duchamp (1917), habría que notar que si hoy es posible decir que esta tuvo la mayor trascendencia en tanto derivó en un cambio de paradigma de la práctica artística, esto en lo hizo, en lo fundamental, de cara al sistema arte, no al espectador común. Para este último, siendo ajeno a este círculo, es posible decir que dicha obra significó, y por mucho tiempo, algo parecido a una especie de broma o excentricidad artística.

veces estilística que plantean. Estas son obras que no ponen en marcha grandes exploraciones o transgresiones del canon literario, simple y sencillamente porque actúan movidas por una preocupación diferente: a juzgar por su talante, la de agradar, entretener y convocar.⁵⁴

Asociado al hecho de que versen sobre cuestiones que han sido socorridas como tópicos, una y otra vez, por diversas obras, así como por productos folclóricos y culturales o mediáticos, hace que estas queden en condiciones de retomar mucha de esa información disponible, así como de agregar información, pero nimia, a las discusiones a las que muchos de esos otros productos ya han aportado. Por lo mismo, sucede que estas son obras que aprovechan y reciclan algunas de las estrategias narrativas y “didácticas” ya empleadas por estos otros productos, las cuales, al estar ya aprendidas por el público, les permiten a los lectores una actividad cómoda. Puesto que este lector no es ajeno en modo alguno al tema del que se le habla y en tanto está, además, familiarizado con el modo en el que se le narra y se le interpela, es posible decir que en tales obras se le autoriza para que practique una lectura un poco distraída, por momentos, sin que tenga que asumir consecuencias por ello.

Si se tiene en cuenta que estas son obras que emplean, además, un lenguaje y una prosa sencilla, se entiende mucho más por qué es que pueden ser abordadas (o si se quiere consumidas) con este tipo de actitud. Al sentirse confiadas las personas para hacer un comentario sobre lo que estas le relatan, a emitir una opinión al respecto o simplemente a conversar e interactuar con otros con pretexto de ellas, es de anotar que la recepción a la que estas obras invitan suele ser distendida.

⁵⁴ Cuando se dice esto el lector podrá objetar señalando una obra como la de Flaubert, con su *Madame Bobary* (1857), que derivó en una pequeña revolución (al menos así la concibe Jauss, 1992, p. 149), aun cuando estaba escrita de una manera relativamente sencilla, que, precisamente auspiciaba el entretenimiento. Lo que se plantearía así es que no toda revolución imposibilita ofrecer una ocasión de entretenimiento; en ese caso, lo que habría que decir es que cuando aquí se habla de transgredir el canon se está hablando, sobre todo, de hacerlo de un modo que va en dirección a obstaculizar o imposibilitar la significación y el reconocimiento, por parte del lector (el reconocimiento de una trama, de unos personajes y de unas circunstancias habituales). La exploración y paulatina extinción de esta posibilidad, tal y como también afirma Jauss (1992) se puede apreciar en el cambio que se opera de un Flaubert, con su realismo inicial, a un Proust, así, se entiende entonces qué es lo que aquí se quiere decir y se entiende, además, que el costumbrismo, el realismo y el naturalismo, por obvias razones, difícilmente hubieran imposibilitado u obstaculizado lo primero.

Hay que decir, por otra parte, que las obras de literatura de difusión pueden reconocerse porque se prestan o parecen idóneas para las adaptaciones teatrales y cinematográficas. Esto dado que esos temas que inquietan a los hombres de las distintas sociedades normalmente se representan y recrean, en el marco de una cultura, a través de imágenes que, al ser socialmente producidas y al haber adquirido la forma de cosas como héroes, villanos o monstruos, se prestan fácilmente para una adaptación de este tipo.

Hay que decir, además, que la presencia en las obras de literatura de difusión de dichas imágenes, las cuales tienden a ser estereotipadas o incluso, a veces, arquetípicas, es en gran medida aquello que ofrece garantías sobre la capacidad de una obra de estas para sensibilizar y transmitir la información que transmiten de cara a un público tan amplio, así como de generar recordación entre este. Esto lo consiguen en tanto estimulan, no solo su razón, como ya se ha dicho, sino su imaginación y afectividad.

En otro orden de ideas y si algo ya se ha dicho ya sobre la sencillez del lenguaje que emplea este tipo de obras, así como de la linealidad a la que se atienen normalmente para plantear la narración, es anotar, además, que esta es una literatura que tiene la particularidad de estar comprometida con la tarea de hacerle amena y grata la experiencia del texto al lector y es en eso en lo que consiste esa artisticidad a la que se ha aludido en este texto. Este término se emplea en este trabajo en oposición al de “arte” y es que, aunque *Drácula* es literatura (así como lo serían las demás obras que puedan identificarse con esta tipología), obras de este tipo ponen en evidencia que no toda la literatura está comprometida con un deseo férreo de agradar y halagar al público. Por algo que ya se explicó, en tanto los artistas buscan con su trabajo estimular la sensibilidad del espectador sin que de un modo forzoso esto implique agradarlo, es claro que, a diferencia de las obras de literatura de difusión, hay obras que no se preocupan de llegar a aburrirlo o abrumarlo.

Así las cosas, esta literatura en tanto combina una labor de arte con un trabajo de artisticidad suele ofrecerle al lector descripciones vistosas de los personajes, así como de las locaciones. Normalmente las historias que relatan estas obras implican circunstancias pintorescas o particularmente dramáticas y todo esto se explica simplemente porque fueron concebidas para evitar, por todos los medios, que el lector experimente tedio o permanezca indiferente.

Tras lo dicho es preciso anotar que es la presencia en ellas tanto de una labor de arte como de artisticidad lo que impide que puedan ser comparadas con obras de divulgación científica. Aunque estas últimas se exijan plantear las cosas de manera relativamente simple y comprensible para un público amplio y en ese sentido sean afines con las obras que se viene describiendo, es de tomar en consideración que la experiencia que ofrecen siempre se valida, en lo fundamental, en términos cognitivos, no estéticos, como ocurre con las obras de literatura de difusión.

Recomendaciones metodológicas para el abordaje de las obras de literatura de difusión

Dicho lo anterior, y dejando claro que se requieren más trabajos para ahondar en el conocimiento de obras que, como *Drácula*, puedan ser tipificadas como literatura de difusión, se procederá a hacer algunas precisiones metodológicas para un adecuado abordaje de estas obras. Esto en razón de que es obligatorio tomar ciertas precauciones que eviten violentar, atropellar o imponer modelos inadecuados sobre estas fuentes; es decir, que respondan a una naturaleza distinta de la que estas tienen. Es de anotar que para construir estas observaciones se usó, en lo fundamental, la perspectiva de la hermenéutica en cabeza de Gadamer y así como la teoría de la estética de la recepción en cabeza de Hans Robert Jauss⁵⁵.

Para comenzar a presentar la teoría de Jauss, así como el modo en que esta proporciona consideraciones que son metodológicamente útiles para el abordaje de las obras de literatura de difusión, es pertinente señalar que donde algunos percibían una tensión

⁵⁵ Tal y como se afirma en una entrevista que este autor le concedió a la *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, en 1997, Hans Robert Jauss es un filólogo especialista en la producción literaria medieval, que codirigió con Erich Koehler una monumental historia de la literatura del mismo periodo. Interesado, como estuvo, en la voluntad de cambio radical de la intelectualidad alemana durante la época de la posguerra, trabajó activamente en la reforma de la universidad durante este periodo y fundó el grupo interdisciplinar Poética y hermenéutica, en 1967, en la Universidad de Constanza. Con anterioridad Jauss se había desempeñado como profesor de la Universidad de Muenster, así como de Giessen; sin embargo, sería a su llegada a Constanza cuando se tuvo que enfrentarse a la crisis por la que atravesaban, por entonces, las disciplinas filológicas, lo que lo estimuló para aventurarse a hacer una propuesta. A Jauss se le considera el principal animador de la corriente denominada estética de la recepción; sin embargo, es de anotar que del grupo que se mencionó antes también hizo parte un personaje como Wolfgang Iser y que habitualmente también se agrupa como representantes de esta perspectiva a Umberto Eco y a Stanley Fish. En cuanto a la trayectoria de Jauss es de señalar que en un primer momento alcanzó resonancia con una conferencia dictada en 1967, la cual se titulaba *La literatura como provocación*; no obstante, su obra fundamental es *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977), a la cual se referirá este texto.

irresoluble entre aquellas corrientes que buscaban plantear una crítica ideológica del contenido de las obras literarias y la postura de la hermenéutica, Jauss veía una coyuntura idónea para que se produjeran fecundas investigaciones histórico-receptivas, así como sociológico-literarias. Este autor estaba consciente de que, si bien en Alemania el enfrentamiento entre Habermas y Gadamer parecía rotundo, tal cosa no era igual en todos los lugares: a su entender “la semiótica de Jan Mukařovský y la teoría de la concretización de Felix Vodička habían superado ya el dogma de la de la incompatibilidad entre abordajes sincrónicos y diacrónicos, entre sistema y proceso” (1992, p. 16).

En su libro *Estética y hermenéutica literaria* (1992), que como ya se dijo es su obra clave, Jauss distingue entre tres momentos a partir de los cuales debe ser abordada la actividad literaria: en primer lugar, sitúa la *Poiesis* sobre la que, para los propósitos de esta investigación, basta decir que consiste en el aspecto productivo de la experiencia estética⁵⁶. En un segundo momento a la *aisthesis*, que equivale a la comunicación con el lector que vehicula la obra o, en otros términos, tal y como lo denomina Jauss “al aspecto receptivo de la experiencia estética” (1992, p. 7). En relación con esta instancia este autor destaca que esta pone en evidencia el tipo de relación que puede guardar la experiencia estética con una función de conocimiento⁵⁷ del mundo; la cual, es de anotar, ha sido variable. Para dar cuenta de esto con mayor detalle, se suspenderá transitoriamente la exposición de la propuesta global del trabajo de este autor y luego de ofrecer una explicación más amplia con respecto a este punto, se retomará el modo en que Jauss aborda la *kátharsis*, que es el tercer momento y al que él le atribuye la función comunicativa de la experiencia estética.

Puesto que no es necesario para los propósitos de este trabajo retomar entera la periodización que construye Jauss (1992), se puede decir que este autor plantea, para lo que aquí interesa, la existencia de tres momentos de la *aisthesis*. Uno inicial, cuando la ciencia de la naturaleza ya había encontrado un camino seguro y se limitaba a deletrear sus manifestaciones exclusivamente en el campo de lo posible, en el que, como

⁵⁶ El tipo de cuestiones de las que Jauss se ocupa en este punto es de cosas como si la obra está motivada, por ejemplo, por un modelo mimético o si trasciende las visiones de este tipo.

⁵⁷ No se habla aquí de conocimiento en términos científicos (pues es evidente que a partir de cierto momento de la historia la ciencia llegó para reemplazar en esto al arte y al mito), sino, más bien, en términos de sentido.

consecuencia, la imaginación estética tuvo que asumir -alentada por una mirada romántica- la función “de mantener presente para el ánimo la naturaleza en su totalidad” (Jauss, 1992, p. 143), así como las manifestaciones la idea de lo sobrenatural. Para esto, “el arte y la literatura asumieron la tarea de comunicar ambas cosas como paisaje [por cuenta del paisaje]” (1992, p. 143).

En la periodización que construye Jauss luego vino un segundo momento en el que la aisthesis de la lírica moderna tuvo, en *Las flores del mal* (1857) su punto de partida antiromántico, pues es en esta Baudelaire realizó la transmutación de los valores estéticos de la naturaleza, lo cual implicó un abandono del asidero de la estética platónica que, de acuerdo con Jauss (1992), subyacía al concepto de símbolo propio de la literatura romántica. En *Le Cygne* (poema que hace parte de *Las Flores del mal*) asevera Jauss “no queda ya huella alguna de la armonía predeterminada entre hombre y naturaleza o de la analogía oculta entre manifestación sensorial y significación suprasensorial” (1992, p. 146). Y ocurre mucho más tras la renovación de París a manos de Haussmann, pues “con ella desaparece la esperanza de vislumbrar, detrás de las realidades caóticas de la ciudad medio destruida, el tradicional horizonte de una realidad más alta y más bella” (p. 146). Por este camino, la belleza comienza a surgir, entonces, y sin que esto represente un final para autores como Baudelaire, del recuerdo que, en una festiva serie de evocaciones, produce la imagen contraria de lo nuevo y lo bello⁵⁸.

La fuerza armonizante e idealizante del recuerdo constituye, a partir de ahora, la propiedad estética que va a ser capaz de sustituir las ya extintas correspondencias entre alma y naturaleza atemporal por la coincidencia entre existencia presente y prehistoria, Modernidad y Antigüedad, dice Jauss. (1992, p. 147).

Por otra parte, el rechazo por parte de Baudelaire de la “naturaleza natural”, manifiesta, al decir de Jauss (1992) tanto la melancolía de una cosmovisión natural perdida e irrecuperable, como el descubrimiento de un concepto moderno de lo bello: belleza fugitiva proyectada sobre el concepto de la modernidad, del instante que no vuelve y que deja su propia antigüedad en el status de estar en el pasado.

⁵⁸ Precisa Jauss, no obstante, que “al recuerdo entendido como propiedad estética se le invoca en la obra de Baudelaire solo como contrafuerza poética que lleva a la decadencia del aura natural, pues su efecto totalizador no se logra hasta Proust, quien acomete la tarea de reconstruir poéticamente, el horizonte cosmológico, sirviéndose de la fábula del tiempo perdido y del mundo reencontrado” (Jauss, 1992, p.148).

Como de seguro el lector estará notando, en el señalamiento de estos dos momentos diferentes el autor está invocando dos miradas también distintas del uso que se puede hacer de las figuras construidas por cuenta del lenguaje. Es decir, de alguna forma, y por lo que se verá enseguida, el autor está narrando aquí, además de lo que expone, un paulatino “debacle”, una pérdida progresiva de confianza en las posibilidades del lenguaje para re-presentar, que se consolidó con literatura moderna, que corresponde al tercer momento en la periodización del autor alemán.

Dice Jauss (1992) que desde mediados del siglo XIX y luego de la superación de la utilización de la “naturaleza natural” como símbolo de “otra cosa”, aparece otra vía, que equivale a un tercer momento: el del desarrollo de una función lingüístico-crítica de la aisthesis. Esta tiene su correlato en la pintura moderna y en las teorías y programas de la nueva forma de ver a través del arte y explica que durante este estadio, de modo análogo a lo que era la situación original de la estética en el siglo XVIII, se vuelve, otra vez, a justificar el conocimiento sensitivo (*cognitio sensitiva*)” (1992, p. 148), lo cual equivale a una suerte de “regresión” en un abordaje del arte, en donde este solo estaba y va estar autorizado a partir de ahora a vehicular un tipo de conocimiento sensible que interesa en sí mismo y solo por sí mismo.

Jauss destaca como iniciadores de este nuevo proyecto a Flaubert y al realismo, en tanto

Trazan el paso de una estética de la representación a una estética de la percepción, de la presentación, que nace de su definición del estilo como una manera absoluta de ver las cosas, y en el ámbito de la pintura ‘la desconceptualización del mundo’ y la retroconversión del ojo en órgano de visión, que hace el impresionismo francés o la teoría artística adelantada por autores como Alois Riegl o Heinrich Wölfflin, en tanto estos consideran al arte ‘pura visibilidad’. (1992, p. 124).

Agrega Jauss que otro tanto hizo al respecto la teoría estética desarrollada por Viktor Shklovski y los formalistas rusos, según la cual el distanciamiento producido por la automatización de la percepción subjetiva entre el objeto y el sujeto debía ser superada por la revelación del procedimiento y esta tendencia es cosa que se recrudecerá con el transcurso del siglo XX, en el cual esta función lingüístico-crítica se puede ver representada, en todo su auge, por un autor como Samuel Beckett, quien llevó hasta al extremo la pregunta sobre la capacidad del escritor para poder abarcar, con las formas teleológicas de la narración la vida social e individual.

Dicho esto, y retomando la exposición que se venía haciendo, pero antes de ofrecer el recuento de la *aisthesis* tal y como la concibe Jauss, hay que anotar que para este autor la *catarsis* puede ser entendida como “el placer que, en las propias emociones, producen la oratoria o la poesía y que puede llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar su ánimo” (1992, p.159)⁵⁹ por cuenta de la lectura. Por el modo en que la concibe, debe ser exaltado el hecho de que problematiza -en consonancia con lo que se había planteado antes en este trabajo, acerca de que las obras de literatura de difusión pueden crear una ocasión para socializar- la perspectiva tradicional desde la que la distancia estética es entendida en un solo sentido: como relación puramente contemplativa y desinteresada con un objeto lejano.

Lo que hay que notar es que el desinterés, a ultranza, como prerequisite de la experiencia del arte, así como la absoluta autonomía del arte, en tanto práctica, opera como una barrera para que se dé un efecto social de la literatura que, Jauss, así como quien adelantó este trabajo reivindica, aunque con algunas diferencias: mientras que el autor alemán está interesado en analizar una dimensión social de la literatura que deriva, eventualmente, en una transformación de la praxis vital, en el caso de este trabajo simplemente se sugiere que se reconozca, de un modo más limitado en relación con lo postulado por Jauss, que las obras de literatura de difusión tienen trascendencia social, aun si no llegaran a modificar la conducta de quienes están expuestos a ellas. Esto, pues, en cualquier caso, ayudan a construir o reconfigurar las representaciones que hace del mundo y de su existencia aquel que las lee (esto en tanto son significativas, en tanto es posible derivar significación y sentido de ellas). Lo que se quiere decir es que no conviene pasar por alto que estas no son obras que estimulen una contemplación desinteresada, produciendo un exclusivo goce estético, sino que son obras que dialogan con las ideas y las maneras de valorar el mundo que tienen las personas que las leen.

Es muy importante anotar, frente a lo planteado por Jauss, lo cual, como se está viendo, sirve como anclaje para lo estipulado por este trabajo, que donde otros encuentran en la

⁵⁹ Jauss (1992) señala que la *kátharsis* o *catarsis* opera solo cuando se considera la triplicidad siguiente: 1) la concepción aristotélica del placer catártico; 2) la crítica agustiniana a la autosatisfacción de la *curiositas* y 3) algo que expuso por primera vez Gorgias: la capacidad de las emociones para dar convicción al discurso.

universalidad del juicio de gusto kantiano (1790) un acto deliberativo y en ese sentido, solo individualizador o desvinculante, el padre de la estética de la recepción insiste en que, cuando se razona así, no se está tomando en cuenta una circunstancia importante y es que cuando Kant planteó “la necesidad que el juicio de gusto tiene de concordar con otros, este necesariamente posibilita la participación en una norma que en ese momento comienza a generarse, constituyendo al mismo tiempo sociabilidad” (1992, p. 28)⁶⁰.

Pues bien, es de anotar, para que se siga comprendiendo el planteamiento de Jauss y la relación que este guarda con lo planteado en este trabajo, que este autor construyó su reflexión acerca de la dimensión social de la literatura porque reconocía, en primer lugar, que “el comportamiento estético placentero se entiende como autoplacer en el placer ajeno” (1992, p. 150). Es decir, que la posibilidad de derivar gozo está supeditada a una suerte de descentramiento de uno mismo, a una voluntad de identificación que todo lector (o espectador de arte) está obligado a desplegar si es que quiere participar del juego del arte. Sin embargo, como el autor también precisa “esta identificación no equivale a una adopción pasiva de un modelo idealizado de conducta, sino que se realiza en un movimiento de vaivén entre el observador, estéticamente liberado y su objeto irreal” (p. 150).

El sujeto [dice Jauss] que disfruta estéticamente, adopta toda una escala de posturas (tales como asombro, admiración, emoción, compasión, llanto, risa, distanciamiento, reflexión...) y tras eso introduce en su mundo personal la propuesta de un modelo, cae

⁶⁰ Es decir, si la pretendida universalidad del juicio de gusto kantiano pone en condiciones a quien emite un juicio de esas características de ejercer su libertad y aparejada con ella, eventualmente un distanciamiento del parecer de la mayoría, es, también, en el ejercicio de construcción de esas “razones” que esgrime para tal distanciamiento cuando el individuo se ve obligado a reconocer la comunidad a la que pertenece (de reconocer su sistema normativo), así sea para tomarlo solo como punto de referencia y después tomar distancia de él. En síntesis, lo que no se debe pasar por alto, según dice Jauss y según se cree en este trabajo, es que incluso la propuesta kantiana, aunque pueda hacer pensar lo contrario cuando se muestra férrea representante de la autonomía del arte y del desinterés de parte del fruidor que esta trae aparejada para la “adecuada contemplación de una obra, también está señalando que no es posible desentenderse de que, en tanto la discusión acerca de todo esto se da en una dimensión social, constituye una forma de sociabilidad. *Stricto sensu*, tal y como se cree en este trabajo, no es ni tiene, entonces, por qué ser el arte una actividad que se instale “por fuera del mundo”, que se desentienda de las cosas que le atañen al mundo y a los hombres que lo habitan; en oposición a obras que pregonan lo contrario, la literatura de difusión exige un arte que aun planteando un modo paralelo de relacionarse con el mundo esté “aterrizado”.

en una imitación involuntaria o simplemente se deja llevar por el placer de mirar⁶¹ (1992, p. 161).

Frente a esto hay que decir que desconocer o censurar la posibilidad de que una obra favorezca la catarsis, como hacen los críticos de la industria cultural, particularmente en cabeza de Adorno (1970), representaría una desventaja para aproximarse adecuadamente a obra como estas de las que aquí se habla, dada su naturaleza. Asimismo, representaría un inconveniente para valorar y afianzar las posibilidades que tengan estas de adelantar una labor de difusión, pues para hacer esto hay que reconocer –sin “remordimientos” que es en tanto conmueven que estas obras logran sensibilizar frente a un asunto, saltándose muchas de las resistencias que habitualmente se dan de parte del lector; de otro modo esto no ocurre.

Adorno (1970), citado por Jauss (1992), acusa a la tradición aristotélica de haber “establecido un principio que ha acabado siendo usado y administrado por la industria cultural” (p.162). Explica Jauss que lo que ocurre es que, según creía Adorno, “el principio de la sublimación que es sustitutivo de la satisfacción revierte en la afirmación de los intereses de las clases dominantes” (p. 162) y esto se da (desde su perspectiva), en tanto hace que el lector o espectador “permanezca en la esfera de las finalidades prácticas de la autoconservación y del principio de placer” (p. 162).

Antes de presentar la respuesta que Jauss (1992) le da a lo señalado por Adorno (1970) (y que además explica su opción no solo por no censurar la experiencia de la catarsis auspiciada por una obra, sino de encontrarla provechosa), es pertinente señalar que un arte que se aleje completamente y por decisión de esas dos esferas (la de la autoconservación y la del principio de placer) puede, no solo lucir superfluo, sino excéntrico a los ojos de la masa y como es esta a la que hay que cautivar, para lo que aquí se quiere... A personajes que sostienen una postura como la de Adorno

⁶¹ Cuando el autor alemán afirma esto último (que una posibilidad es que el “lector se deje llevar simplemente por el placer de mirar”) lo que está señalando es que no es obligatorio que la transformación a la que se aludía antes se dé y a esto habría que agregar otra salvedad que introduce Jauss cuando afirma, con tono despectivo, que “la edificación del alma entendida como una identificación afirmadora y cumplidora de normas- florece en las bajas esferas de lo trivial, lo culinario y lo demagógico” (1992, p. 166) y es que la función social de la literatura no consiste nunca desde su perspectiva en procurar un simple y “mojigato” mejoramiento de la conducta por cuenta de la lectura.

legítimamente podría preguntárseles, si desean auspiciar condiciones para una emancipación de la masa, ¿cómo es que no consideran que sea un obstáculo para esto mismo promover un arte cuya negatividad lo hace, desde un principio, impenetrable por ella? ¿Cómo es que se puede favorecer un proceso de ilustración si, en lugar de tratar de vencer la aversión que en principio la masa ya siente por algunos de los productos del arte, la ciencia y la cultura, se estimula esta con nuevos productos que no solo no toman en consideración los hábitos de dicho público ni su bagaje, sino que los desafían?

Dicho esto, ahora sí, frente a lo planteado por Adorno aclara Jauss (1992), del mismo modo en que se cree en este trabajo, que cuando Aristóteles describía el efecto de la tragedia sobre el espectador, ya anotaba que este no tenía que ser el señalado por Adorno, sino, al contrario, el de “destruir la esfera de la autoconservación y convertirse en modelo de un estado de conciencia en el que el yo no se alegraría por sus intereses sino por su reproducción” (p. 162). Lo anterior se explica si se nota suficientemente que desde la perspectiva de Aristóteles, la empatía “presupone la ficción de un objeto real o posible” (Jauss, p. 163) y en este tránsito, el sujeto tiene, en sentido literal, que despojarse de sus emociones para dejarse invadir por las emociones que mueven la vida de los personajes de la obra, por lo que no hay manera de que con recurso a la experiencia auspiciada por ella simplemente ratifique sus propios intereses o no los cuestione y eventualmente problematice. Contrario a lo que Adorno objetaba y siguiendo a Jauss (1992) es posible afirmar, que, en tanto la identificación solo se logra tras un proceso de “purificación”, esta equivale, cuando menos, a un aplazamiento de los intereses personales.

Señalado esto, es de anotar que lo que en este trabajo se cree es que sería un error de cara al abordaje de las obras de literatura de difusión, pensar, como Adorno (1970), que la posibilidad de que un lector experimente la catarsis con recurso a una obra lleva, necesariamente, a que este se haga acrítico y pasivo⁶². No es esto algo que pueda ser

⁶² Se cree que tal vez esta conclusión errónea obedece a que se confunde o no se consideran suficientemente como instancias separadas el momento en que el lector tiene que tratar de ver el mundo como lo hace otro (sea a través de los ojos del personaje que aparece en una obra o el narrador con la perspectiva que le ofrece) y el tiempo que viene después, que es donde puede darse un entusiasmo tal de su parte que obnubile su “buen juicio”. Es decir, el problema no radica en la identificación (porque es evidente que esta convoca y mantiene la atención y el interés del lector, además de que le ofrece posibilidad de que participe), sino en que lo planteado por esta se asuma acríticamente. Esta distinción en el caso de este trabajo es cosa que está cubierta, pues al estar acompañado el abordaje de estas obras de literatura de difusión por parte de los estudiantes

demostrado. Así como tampoco puede ser demostrado lo contrario: que al sentirse desconcertado ante una obra o al verse retado por ella, el lector asume, sin excepción, una actitud más crítica. Bien puede ocurrir que por un exceso de negatividad en los productos del arte los espectadores elijan desentenderse de lo que en ellos se les plantea, que los encuentren tan refractarios a cualquier aproximación como prescindibles en sus vidas, con lo que, como es evidente, dejarían estos de poder operar en ellos una transformación.

Lo que se quiere decir es que hay necesidad de revalidar la catarsis como un recurso que a veces emplea el arte, pero que puede ser utilizado, también, por otros productos que quieran o necesiten (como ocurre con la literatura de difusión y de divulgación, en amplio) conquistar la atención del lector y “ganarse” su voluntad para asumir, frente a él, una labor de instrucción que coopere para una democratización del acceso al conocimiento⁶³. Lo que se dice es que dado que es la catarsis, en esencia, aquello que consigue que se derribe el amurallamiento del lector, sin unos mínimos de ella es difícil que se abra una posibilidad de traspasar el umbral inicial que se plantea entre el lector medio (dado su escaso o insuficiente bagaje) y las fuentes que tratan en profundidad un tema⁶⁴.

En otro orden de ideas, como es posible decir que precisamente las fuentes de carácter disciplinar adolecen de esto (de capacidad para vincular al lector con lo que le plantean), es necesario señalar que, tal y como deja ver Jauss, este “problema” no es exclusivo de ellas, pues incluso en la literatura hay, aparejado al desarrollo de esa función lingüístico-crítica a la que se aludía más atrás en este texto, obras que son producto de una problematización tan profunda del lenguaje (que fueron y son escritas como si producir

por el “tutelaje” de un docente (lo que implica algún tipo de discusión posterior a la lectura), la “intensidad” con la que lo segundo podría darse se ve diezmada.

⁶³ Suenan extraño, pero puede decirse el esfuerzo por una democratización del conocimiento es cosa que debe hacerse, aun si en principio no se cuenta con la voluntad, la disposición y el interés, precisamente, del lector medio. Esto, pues con el conocimiento ocurre, como con algunos otros “placeres” que tienen “prerrequisitos” para su disfrute, que quien no cultive una buena “condición física” (en este caso intelectual) no tendrá cómo disfrutar de la actividad que es correr (leer); de no entrenarse esta persona jamás podrá levantar la cabeza para mirar el paisaje, sino que quedará sumida en la sensación de ahogo, de calor y de dolor en las piernas.

⁶⁴ Es de anotar que como no hay certeza de qué es exactamente aquello con lo que el lector, dado su bagaje, está en condiciones de sentirse conectado o identificado, más vale empezar por “historias ingenuas”, si es que se las quiere calificar así, en tanto por este camino se toman precauciones para evitar dejar a alguien por fuera.

significación en efecto fuera imposible) que, aunque por otra vía o con otras motivaciones, estas también truncan la posibilidad de que el lector experimente una catarsis. Tal cosa se explica porque para que se dé una catarsis, el lector tiene antes que estar en condiciones de percibir significación (al menos alguna); solo después de esto es que puede llegar a sintonizarse con lo que se le plantea, a emocionarse como si fuera él mismo el implicado.

Se anota esto pues cuando Jauss dice que esta literatura que él asocia, no solo con Beckett, sino con la producción, por ejemplo, del grupo alrededor de *Tel Quel*⁶⁵, destruye “las últimas funciones narrativas portadoras de significado, a fin de hacer infinito, para el lector, el hiato entre mundo percibido y sujeto perceptor” (1992, p. 151), lo que está exaltando es que hay cierta literatura (la cual es por supuesto inversa a aquella de la que se ocupa este trabajo) que simplemente no posibilita una relación con lo que se puede denominar, también siguiendo a Jauss (1992), un *mundo extraliterario*. Este mundo no solo es aquel al que alude un lenguaje en buena medida ajeno a toda esa problematización que antes se describía, sino que es un mundo a cuya construcción de sentido aporta un sujeto que aun cree que puede servirse del lenguaje para re-presentar⁶⁶; no se trata aquí del sujeto descreído y nihilista que suele olfatearse en estos otros textos.

Lo que se dice es que si las obras como *Drácula* usaran el lenguaje de este modo escéptico y enrarecido en que a veces es usado en esta otra producción literaria al lector

⁶⁵ Revista literaria francesa publicada entre 1960 y 1982 que contó, entre sus principales colaboradores, con autores como Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault y Julia Kristeva.

⁶⁶ Lo que se quiere poner es que al planteamiento de la categoría de literatura de difusión en este trabajo subyace la convicción de que conviene contrarrestar, al menos de cara a una labor de docencia, tanto la absoluta confianza que deposita la comunicación mediática, por ejemplo, en que es posible servirse del lenguaje para re-presentar y transmitir mensajes de un modo “exento de problemas” (es decir, casi como si esto equivaliera a depositar contenidos en la cabeza de alguien, contenidos –además– que se perciben en consonancia con lo prefijado por el emisor) como aquella otra creencia de que es imposible servirse del lenguaje para comunicarse y lograr, con recurso a él “algo”. Si la primera postura peca por ingenuidad y deriva en un exceso de entusiasmo, en la idea de que “todo se puede gestionar”; la segunda peca por un exceso de escepticismo y deriva en inoperancia; inoperancia que a veces se poetiza y esto es lo más grave. No es casual que muchos de los textos producidos en la crítica literaria y artística hoy terminen aludiendo a que experimentan una indecibilidad acerca de los asuntos sobre los que quisieran pronunciarse. En tales casos, mejor sería no decir nada o tratar de decir “algo”, aunque, acotado –claro–, con lo que se estaría poniendo de manifiesto que cualquier “conclusión” se sabe limitada, y no solo por lo que haya alcanzado a ver el que la produjo, sino por lo que de ella puede haberse distorsionado en el momento de su enunciación y, otro tanto, en el de su interpretación.

se le negaría por cuenta de él el conocimiento de un mundo extraliterario y esta es cosa impropia aquí. Para el abordaje de las obras de literatura de difusión hay que darle prelación a teorías y perspectivas, como la de Jauss, que valoran las obras en su capacidad de “abrirse”, no perspectivas que reclamen de ellas lo contrario⁶⁷.

Dice Jauss, con sarcasmo, que por el camino de esta escritura enrarecida “el lector obtiene a veces una ascesis inusual que sobrepasa el límite del aburrimiento (1999, p.151) y hay que tomar en cuenta que una circunstancia como estas de cara a una labor de difusión, adelantada por una obra es algo más que una cuestión secundaria; es un problema. Por decirlo así, si aburrirse por cuenta de la lectura de una obra es una opción para el crítico que está en condiciones de darle valor “al escribir del escribir”, por usar una expresión de Jauss (1999), o para el lector amante del arte y de la literatura, que como un catador está interesado solamente en experimentar un registro más (uno entre otros), cosa distinta ocurre cuando la prosa se ha puesto al servicio de una labor de difusión. Por expresarlo de algún modo, el límite del aburrimiento experimentado por el lector desprevenido o exento del bagaje requerido para “disfrutar” de este tipo de experimentos escriturales, va a comprometer su voluntad de permanecer frente a una fuente y en tanto es esto lo que hay que combatir, más vale celebrar una escritura simple y, sobre todo, significativa, en el sentido tradicional del término. No importa que para esto tenga que mostrar asomos de ingenuidad frente a las reflexiones sobre el lenguaje adelantadas por la filosofía y la lingüística.

Relacionado con lo anterior es de anotar que de la propuesta de Jauss interesa, además, y como un rasgo a emular en el abordaje de las obras de literatura de difusión, que este autor no parece estar dispuesto a dejar de lado, tal y como él mismo las denomina, “las cuestiones relativas a la relación limítrofe de la experiencia estética [auspiciada por la literatura] con otras esferas de sentido del entorno cotidiano” (1999, p. 15).

Jauss comparte la idea que subyace a este trabajo y a la ideación de la categoría de literatura de difusión de que no hay por qué pensar que toda persona que aborda una obra de arte (en este caso literaria) tiene que prescindir de la expectativa de encontrarle

⁶⁷ Se alude aquí a obras en las que, como dice Gerard Genett (2005), “no es posible encontrar fuera de sí mismas las premisas de su sentido ni el principio de su orden” (p. 18) y a una crítica que se exige proceder así, aun si está frente a otro tipo de producto.

significado y “sentido” a esta en el mundo extraliterario o circundante; es decir, en el entorno social y cotidiano que está atravesado por la búsqueda de finalidades prácticas (entre ellas la comprensión de un tema y, poniéndolo en términos más amplios, de la realidad), así como por la persecución de intereses de orden político y moral.

Lo que se piensa es que cuando Jauss afirma algo como esto de nuevo problematiza el desinterés del juicio de gusto (la absoluta autonomía del arte), dándole la oportunidad a una experiencia estética que puede vehicular funciones de aculturación, socialización, entretenimiento y, para lo que aquí interesa, instrucción, enseñanza. Al respecto dice Eagleton (2016) que distinguir tajantemente entre lo "práctico" y lo "no práctico" [esto último sería, en teoría, lo propio del arte] es algo que sólo resulta posible en una sociedad como la nuestra, donde la literatura en buena parte ha dejado de tener la función práctica que alguna vez tuvo (p.9).

No es demasiado insistir en que, si para este trabajo se tomó como referente para construir estas precauciones de orden metodológico una propuesta como la de la estética de la recepción, en cabeza de Jauss (1999), es porque esta reconoce en la experiencia auspiciada por una obra unas propiedades comunicativas de un mundo extraliterario⁶⁸. Así, lo que se quiere poner en claro es que una literatura como aquella de la que se

⁶⁸ Al respecto señala este autor (1981) que mientras que “en sus comienzos, la estética de la recepción se presentaba, todavía, como una estética del arte autónomo, referida a las obras de arte que, merced a sus valores de innovación o de negatividad, superaban el horizonte de expectativas de su primer público o que, merced a la plenitud de sentido, suscitaban una rica historia interpretativa, en la medida en que la cuestión de las funciones sociales del arte se impuso nuevamente, el campo de las investigaciones debió abrirse a tradiciones literarias anteriores y posteriores al periodo del arte autónomo, colocadas más allá de la noción humanista de la obra; abrirse a la comunicación literaria en la amplitud de todas sus funciones, sin excluir el “deleitar instruyendo”, tan desacreditado por miradas como la de *arte por el arte* y despreciada hoy bajo la etiqueta de literatura de consumo” (p. 39). Esto derivó en un reencuentro de la comunicación literaria en la experiencia vívida del arte y en un reemplazo del estudio de la ontología de la obra por el de la práctica estética de la misma” (p. 39). Dice Jauss: “mi teoría estética concuerda con la Mukarovsky en su *Escritos de estética y semiótica del arte* (1977) en la medida en que éste define la función estética como un principio vacío, incluso trascendente, que permite organizar y dinamizar todas las otras funciones de la acción en el mundo cotidiano; no obstante, mientras que para él la función estética se constituye solo por una negación de las funciones prácticas y comunicativas, para la escuela de Constanza [a la que este autor perteneció] la función estética conserva el horizonte mismo de la realidad que niega y así restituye a la función estética su función comunicativa perdida” (1981, p. 40).

ocupa este texto, amerita un modelo que dé cuenta de un interés comprensivo sobre el contenido, antes que de un interés teórico-filosófico⁶⁹ sobre la forma.

Lo que acaba de decirse da pie para hablar de la relevancia que tiene este tipo de abordaje comprensivo para obras como las de literatura de difusión. De hecho, tal vez mejor sería decir que no es que estas sean idóneas para una aproximación hermenéutica, sino que la exigen, que no admiten otra cosa.

Pues bien, en primer lugar, hay que decir que cuando el lector está frente a este tipo de obras no tiene propiamente que poner en cuestión una condición de verdad en lo que se le plantea, sino que de un modo parecido a como ocurre cuando está frente a un mito o un cuento infantil este casi que cree, sin problematizar demasiado o, mínimamente se siente en condiciones de derivar significación de una manera confiada.

Esto pues, como ya tanto se ha dicho ni el “género” en el que se inscriben estas obras, ni el tipo de prosa que ponen en marcha ni la narrativa que emplean, incitan al lector a que dude de que tal cosa es posible. Lo que se puede explicar a propósito es que frente a estas el lector no actúa angustiado por un temor a equivocarse en la interpretación que plantea y esto en razón de que no tiene que sortear problemas impuestos por una alteración de la sintaxis, por el modo en que se le presentan los significantes o por la

⁶⁹ Es por esto de hecho que la postura del posestructuralismo no resulta fecunda para abordar este tipo de obras (como son las de literatura de difusión). Además, cuando afirma cosas como que “el denominador común a las distintas teorías del giro lingüístico estriba en la autocomprensión o la metacrítica del lenguaje como médium de todo presupuesto ontológico, epistemológico y pragmático. Esto quiere decir que la legibilidad del discurso teórico (entendida aquí como diafanidad referencial e inteligibilidad semántica y lógico-conceptual de su lenguaje) condiciona, kantiano modo, la posibilidad misma del objeto de comprensión; además, que la autocomprensión crítica del lenguaje, al anteponer el análisis de la estructura verbal del propio discurso teórico como constitutiva de la comprensibilidad de su objeto, fluctúa entre el problema de la “literalidad” y el de la “legibilidad” (Abad & Heffernan, 2005, pp.20-21). El problema de fondo lo plantea, al decir de Jauss (1981), que el estructuralismo desarrollado primero por la lingüística y luego por la antropología suscitó una crítica que definió en lo esencial “un universo lingüístico cerrado, sin referente y, por lo tanto, sin relación con el mundo; sistemas de signos sin sujeto, y, en consecuencia, sin nexos con la situación de producción y recepción del sentido; una noción de estructura con valor ontológico y, por lo tanto, sustraída a toda función social...” (p. 36). Por el contrario y de manera mucho más aproximada a lo que ameritan estos textos, a lo que requieren las obras de literatura de difusión, precisa Jauss que “la estética de la recepción hace profesión de fe hermenéutica y se sitúa en el campo de las ciencias del sentido, en oposición a un intento que se había dado durante la década del 70 de transformar la teoría literaria en método descriptivo y formalizante, colocado más allá de la interpretación, según un modelo propio de las ciencias nomológicas” (1981, p 35).

elección de unos de estos últimos muy inusuales. El lector de estas obras actúa confiado en que es posible lograr una aproximación interpretativa a textos como estos y en efecto, por cómo están diseñados, lo es.

Decía Gadamer (1996) que “la tarea de la hermenéutica consiste en tender un puente que salve la distancia histórica o humana entre espíritu y espíritu” (p. 2) y aunque él estuviera anotando tal cosa en relación con la actividad del crítico o el lector, es posible agregar, en relación con el autor, que de alguna forma el de estas obras coopera para que tal cosa se dé: las estrategias de reiteración y la redundancia, así como la convencionalidad propia de casi todo lo hecho en ellas camina en pos de este propósito.

Así, siguiendo con Gadamer (1981) podría decirse que mientras que obras más experimentales y por lo mismo más abiertas toleran o incluso estimulan aquello que este autor denominaba *interpretaciones arbitrarias*, las obras de literatura de difusión no lo hacen y no lo hacen porque al ser tan convencionales en lo formal y tan “carentes de originalidad en lo temático” (sin que esto sea un defecto, sino solo una decisión) no motivan una interpretación innovadora o desviada, sino, casi, una constatación de buena parte de lo que el lector ya pensaba o se imaginaba. Puede decirse que para adelantar este proceso de “decodificación” y asignación de sentido el lector de estas obras no precisa de algo que esté más allá de los recursos con los que cuenta por el mero hecho de haber nacido y crecido en una cultura; en cuanto a lo que en este trabajo interesa, lo que hay que decir es que no precisa de una formación o un bagaje específicos. A este propósito lo que resulta interesante es que los vectores para valorar la realidad que aquí le resultan útiles a este lector, tales como tabúes, prejuicios, estereotipos y demás, no necesariamente son útiles frente a otras obras.

En otro sentido, también puede plantearse que la convencionalidad de estas obras puede ser constatada si se observa la manera en que el autor de ellas se ciñe a lo planteado por el *horizonte de expectativas*⁷⁰ u *horizonte de expectación* (término usado tanto por Gadamer como por Jauss) que estas suscitan. Aunque pudiera ocurrir cosa distinta, sucede, en el caso de estas obras, que prácticamente no se presenta ninguna distancia

⁷⁰ Este puede ser entendido como “un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, por cuenta del conocimiento previo que se tiene del género, de la forma y de la temática de dicha obra, así como del contraste existente entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico”, explica Sánchez (2005, p. 38).

entre lo que le resulta previsible al lector⁷¹ y aquello que en efecto hizo el autor en la obra. Por así decirlo, obras como *Drácula* no defraudan el abanico de previsiones del que el lector se sirve para guiarse en su lectura. Cuando se inscriben en un género determinado, por ejemplo, resultan ser convencionales en lo planteado por él y tampoco es común que estas obras ofrezcan sorpresas cuando muestran por primera vez el talante de sus personajes o cuando anuncian el curso que ha de tomar la historia.

Retomando, de nuevo, un concepto de Jauss (2010), el de *distancia estética*, entendida esta como la brecha que puede darse entre el horizonte de expectativas evocado por la obra y el autor y el horizonte de expectativas reconstruido por el público, es posible decir que en el caso de las obras de literatura de difusión esta brecha es prácticamente inexistente. Esto ocurre en razón de que tras estas obras hay un autor que no desea afirmarse (sin que esto les reste mérito) en sentido fuerte, tal y como ya se ha dicho en este texto. Se trata de un autor que en la mayoría de los casos no se propone transgredir el canon con su obra o derribar antiguos modelos, intentando fundar una escuela⁷²; así, de la decisión de estos autores resultan obras que, como dice Terry Eagleton (2016) son celebradas porque en ellas el lenguaje y la prosa se han hecho transparentes, porque no llaman la atención sobre sí mismos, sino solo sobre lo que vehiculan.

Es de anotar que no significa todo lo que se ha dicho que se crea que frente a estas obras es posible o procedente intentar una exégesis. Tampoco que, priorizando esa aproximación comprensiva, hermenéutica, de la que se viene hablando, se deba descartar una aproximación estructural a estos textos. Esto último no solo resultaría fecundo, sino que resultaría de sumo útil a los objetivos que, en particular, persigue este

⁷¹ Ahora bien, como precisa Jauss en un trabajo de 1980, citado por Sánchez (2005), no se puede desconocer que mientras que el sistema del autor es estático, invariable, el del lector se ajusta con el paso del tiempo, pues los nuevos lectores no solo tienen bagajes diferentes a los que pudieron haber tenido otros lectores situados en un momento histórico preciso, sino que la idea misma acerca de cosas como, por ejemplo, el género, se modifica en el tiempo.

⁷² Asevera Jauss que la amplitud de esa distancia estética percibida por el lector frente a una obra es lo que permite determinar “el carácter artístico [de la misma]: “si la distancia estética aumenta, como sucede con respecto a la innovación o ruptura con el horizonte dado, aumentará su valor estético” (Sánchez, 2005, p.39). Sin embargo, en oposición a lo planteado por Jauss, no se cree aquí que se esa la única consideración que permite medir el valor artístico de una obra y mucho menos se comparte con él la idea de que “en la medida en que esta distancia disminuye y por ende no exige al lector volverse hacia el horizonte de una experiencia desconocida, la obra se aproxima a la esfera del arte culinario” (Sánchez, 2005, p.39).

trabajo cuando indaga por los modos de comunicabilidad de las obras de literatura de difusión.

Cerrado este asunto y pasando a otros, hay que anotar que cuando Gerard Genette (2005) dice que hay hoy “una crítica que no quiere interesarse en otra cosa que en la inmanencia de la obra, desembarazada de toda consideración externa” (p.23), está señalando algo que es importante tener en cuenta en el abordaje de las obras de literatura de difusión y es que este tipo de mirada que podría ser procedente para otro tipo de productos no lo es para productos como *Drácula*, pues, ante ella, y por razones que son obvias, estos solo pueden lucir pobres. Lo hacen porque al ser obras, en general, bastante convencionales a ellas no subyace, como dice Genette (2005) la construcción de un mundo propio, de un mundo alterno al real o común, evidente para todos. Si por el contrario se reivindica en el abordaje de estas obras una mirada extrínseca, no intrínseca o inmanente; es decir, si se abren, ocurre que salta a la vista que muchas veces vehiculan valiosa información histórica, cultural, entre otras. Cuando se intenta asociar su contenido con asuntos históricos, sociales, políticos o culturales⁷³ – como se hace en el primer capítulo de este texto con *Drácula*- queda en evidencia que no son productos que tengan por qué ser desestimados.

En síntesis, aquello en lo que se quiere insistir es en que las obras de literatura de difusión exigen que se las abra para valorarlas, no como mundos enteramente alternos, sino como mundos que aun siendo literarios y ficticios⁷⁴ dialogan con la realidad social, histórica o, en cualquier caso, simbólica de una sociedad; como obras que no solo juegan con el aparato perceptivo y la sensibilidad del lector (como a veces hace el arte), sino que nacen con el ánimo de contarle “algo”.

Con respecto a esto es de anotar que para abrir estas obras son necesarios saberes como el de la historia o la filosofía, que ciertas escuelas interpretativas han decidido

⁷³ Es de anotar que no se cree que las obras ofrezcan imágenes absolutamente confiables de estas esferas, sino que, a sabiendas de que las puedan mistificar, dichas obras las “comentan” por lo que no deben ser desestimadas.

⁷⁴ Dice Iser (1978) citado por Jauss (2005) que “el mundo de la ficción puede dejar de ser un mundo en sí y convertirse en lo que la ficción fue siempre para la experiencia estética y comunicativa del arte, antes de que se la declarase autónoma: un horizonte que nos revela el sentido del mundo a través de los ojos de otro” (p. 40) y agrega: “en lugar de ser simplemente su contrario, la ficción nos comunica algo sobre la realidad” (p. 40).

excluir, en razón de que no creen provechoso sacar a las a las obras, concebidas -al decir de Genett (2005) - como organismos proteicos, de “su propio terreno”⁷⁵. Pues bien, frente a esto es de decir que en el caso de las obras de difusión todos estos saberes son bienvenidos y no solo eso, sino que son obligados en caso de que no se quiera pasar por alto el potencial y las virtudes que puedan tener este tipo de productos.

Lo anterior por cuanto tiene que ver a los abordajes historicistas, en cuanto a las escuelas que ahondan en la crítica ideológica de los textos hay que anotar que de ellas interesa que algunos de los autores que las integran revalidan, como expresan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, en su libro *Sociología literaria* (1981), “la historia social de la literatura, del escritor y, sobre todo del público, del que interesa la teoría social de su práctica. Así como los instrumentos para la descripción de los sujetos implicados en la producción y el consumo de bienes simbólicos” (p. 5). No obstante, de esta perspectiva no se comparte, tal y como señala Jauss (1999), la idea de que es posible dar cuenta de los productos de la industria cultural analizando, exclusivamente, en ellos el papel que desempeñan en el mercado o la plusvalía como único acicate que los motiva.

Con respecto a esto amplía Jauss (1999) que

En él [se refiere a Adorno] he encontrado el oponente que me empujó a desempeñar una función inusual de apologista de la desacreditada experiencia estética. Mi intención apologética se explica en razón de que el discurso acrítico sobre el ‘carácter comercial’ del arte actual ignora que hasta los productos de la industria cultural son artículos de consumo, cuyo carácter artístico permanente no puede comprenderse exclusivamente mediante una categoría como el valor de uso, ni su circulación explicarse solo por la relación oferta-demanda”. (p. 24).

Esto pues

Si bien es cierto que la necesidad estética puede ser manipulada dentro de ciertos límites, no puede serlo al infinito. Incluso bajo los condicionamientos de la sociedad industrial, las obras que se producen y replican mediante la reproductibilidad técnica no consiguen condicionar por completo la recepción. (Jauss, 1999, p.24).

⁷⁵ Desde perspectivas que sostienen ideas como estas “las obras no pueden encontrar fuera de sí mismas las premisas de su sentido ni el principio de su orden. Así, la crítica será por ende una actividad plenamente inmanente a la obra” (Genette, 2005, p. 19).

Y es de anotar que, de esta perspectiva, además de Jauss, son autores como Michael de Certeau en sus dos tomos de *La invención de lo cotidiano* (1986) cuando revalida una actitud de parte del consumidor que no es solo dócil y pasiva.

Anotado esto es procedente hacer algún comentario acerca de cómo es que Jauss entiende la labor de interpretación y como, por el modo en que la define, le concede siempre al lector un papel activo⁷⁶. Dice Jauss (1999) que la hermenéutica se plantea tratar

De interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente como un proceso en el que el diálogo entre autor, lector y nuevo autor analiza la distancia temporal concretizando el sentido siempre de una manera diferente y, por tanto, más rica. (p. 23).

De lo anterior se puede inferir que, de no tomar en cuenta al lector como polo obligado (junto al texto y al autor) en el proceso de la interpretación, ingenuamente se puede llegar a creer que un texto está del todo construido, una vez su autor lo termina.

La propuesta de Jauss, que es en esto cercana a la de Eco, plantea la obra como un objeto abierto que solo cobra verdadera existencia por cuenta de la actividad cooperativa de un lector. Este participa dialógicamente en la construcción de dicha obra y esto incluye también al historiador y al hermeneuta quienes por su tarea pasan necesariamente a ocupar una posición actual⁷⁷ como lectores.

Agrega Jauss (1999) que ha sido un error que las dos partes de la relación: “texto” y “lector” (es decir, el efecto, como momento de la concretización de sentido, condicionado por el destinatario) no hayan sido diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes. Para hacerlo, es necesario –y esta es cosa que interesa mucho a la literatura de difusión- reactivar cierto saber de la sociología aplicado al consumo

⁷⁶ Es de anotar que a esta misma perspectiva le aporta un autor como Umberto Eco en su *Lector in fabula* (1979) o en sus *Seis paseos por los bosques narrativos*, el cual corresponde a una serie de conferencias pronunciadas, entre 1992 y 1993, en la Universidad de Harvard.

⁷⁷ Lo que se remarca con este último adjetivo es la existencia de dos temporalidades “por un lado el proceso actual, en el que el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente, y la necesidad de reconstruir, por otro lado, el proceso histórico en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente” (Jauss, 1999, p.14).

cultural (particularmente un campo de interés como la sociología del gusto⁷⁸). Es de anotar que esta ha caído en cierto descrédito porque eventualmente puede favorecer separaciones que dan cuenta unas preferencias presuntamente legítimas (o más “cultas”) frente a otras que “no lo son”, con lo que se instauran y perpetúan segregaciones y elitismos; sin embargo, es imposible negar que sigue existiendo necesidad de desarrollar saber a este respecto (trabajos como este y por razones que son obvias, lo reclaman).

Según cree quien adelantó este trabajo dedicado a las obras de literatura de difusión, caen en posturas cómodas quienes, tomando precauciones frente a lo primero, deciden simplemente actuar como si fuera posible sustraerse a este debate. Precisamente, si no se quiere atropellar al lector, sea este de la índole que sea, hay que reconocer y ahondar en sus preferencias (eso sí, describiéndolas, no valorándolas). Para favorecer mejores acercamientos de la masa a la producción artística, cultural y científica definitivamente es condición hacer esto, pues si se carece de esta información, no hay cómo hacer las adecuaciones requeridas en el material que se desea hacer circular entre el público más amplio posible.

Retomando lo que se venía diciendo, hay que decir que es importante tomar en cuenta que las obras de literatura de difusión, como cualquier obra, han sido construidas en atención a un *lector modelo* (concepto que le pertenece a Eco, 1979). Este lector es a quien el autor guía o estimula para que coopere durante la lectura; este es, además, un “intérprete” abstracto, por así decirlo, en atención al cual se confecciona un texto del modo en que se ha hecho. Cuando se dice “abstracto” lo que se quiere resaltar es que este “no tiene un rostro preciso”, sino que es una representación producida por una generalización que se hace acerca del talante y de los hábitos que se presumen en ese lector al que preponderantemente va dirigido un texto o producto.

Ha de ser el talante imaginario que se le atribuye al lector modelo el que traza una pauta para que el autor de un texto defina un nivel de exigencia y complejidad adecuado; es decir, acorde al bagaje de ese lector y a sus competencias y esto da pie para hablar de

⁷⁸ Hay que aclarar, sin embargo, que la propuesta de la estética de la recepción, aunque, hasta cierto punto, invoque esto como pertinente “no debe ser confundida [o reducida a] con una sociología histórica del público, interesada sólo en los cambios de gusto”, tal y como precisa el mismo autor (1999, p. 35), pues este saber habría que complementarlo, necesariamente, con un conocimiento del público y del oficio de la literatura para que de verdad sea dialéctico.

un último concepto, también planteado por Eco, en la misma obra, que es el de *enciclopedia*. Si por lo que ya se ha explicado, es posible decir que la suerte interpretativa de un texto está supeditada a su propio mecanismo generativo, es posible plantear que todo autor debe tener unos mínimos de conocimiento acerca de la enciclopedia del operador de ese texto; esta equivale al conocimiento acumulado del que el lector dispondrá, dadas sus circunstancias, para alumbrar la interpretación de lo que en el texto se le plantea.

Dice Eco que un autor construye su lector o evoca cierto tipo de lector “a través de la selección de los grados de dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y de la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, así como de lecturas cruzadas” (1979, p. 85).

Pues bien, con respecto al lector modelo de las obras de literatura de difusión hay que decir que este es un sujeto “común”, un operador bien socializado, pero un lector cuya enciclopedia –en principio- solo procede de allí –de los procesos de socialización y aculturación a los que se somete a todo individuo que hace parte de una sociedad-.

Para poder participar de lo planteado por la obra este no tiene que ser particularmente culto, no tiene que tener un conocimiento previo o exhaustivo de una materia, como ya se ha dicho. Tampoco tiene que haber desarrollado unas competencias específicas ni tener grandes hábitos de lectura; basta con que haya crecido en una cultura que le permita, como ocurre con el humor –con los chistes- entender por qué debería reírse, aun si estos en el momento preciso no le producen risa.

Como es evidente, y ya para terminar, toda esta cuestión acerca del lector modelo de una obra y la consideración que todo autor debe tener por su enciclopedia a lo que alude es al hecho de que hay destinatarios con distintos niveles de formación, con distintos bagajes y por ende con distintas competencias adquiridas⁷⁹, los cuales van a estar, por

⁷⁹ Terry Eagleton ofrece un buen ejemplo cuando plantea lo siguiente: “si bien el lenguaje ordinario puede ser un concepto del que están enamorados algunos filósofos de Oxford, el lenguaje de estos filósofos tiene poco en común con la forma ordinaria de hablar de los cargadores portuarios de Glasgow. El lenguaje que los miembros de estos dos grupos sociales emplean para escribir, por ejemplo, cartas de amor también difiere usualmente de la forma en que hablan con el párroco de la localidad. Así las cosas, no pasa de ser una ilusión el creer que existe

esto mismo, en condiciones diferentes de cooperar con un texto. En este sentido, lo que define a las obras de literatura de difusión e impone la pauta principal para su abordaje es que se trata de productos que optan por ser accesibles para la mayoría.

un solo lenguaje normal. Cualquier lenguaje real y verdadero consiste en gamas muy complejas de discurso, las cuales se diferencian según "clase social", religión, sexo y así sucesivamente, factores que por ningún concepto pueden unificarse en una sola comunidad lingüística" (2016, p. 7).

1. Caracterización de *Drácula* como objeto de este análisis

La novela de la que vamos a ocuparnos en este texto, por si acaso el lector no la conoce, narra las peripecias de un abogado londinense que ha sido apresado en un castillo, por cuenta de un señor misterioso, llamado Drácula. Llegar hasta allí, para atender al que parecía ser un simple cliente, le ha valido al joven abogado atravesar la parte de Austria más rural y ajena a lo que fue Viena en su época de mayor esplendor, así como algunas otras regiones de Europa del Este (Rumania, Polonia y Hungría), que, para entonces –hablamos del siglo XIX- se encontraban sumidas en el atraso.

Como el lector entenderá, al tener como punto de partida a Londres y al ser esta la cuna de la Revolución Industrial durante el siglo XIX, el periplo en el que se embarca el joven abogado, más que un viaje en términos geográficos, representa un viaje de autodescubrimiento, al estilo de aquellos que fascinaron a los románticos. Se trata de sumergirse en un escenario en el que para él -pero a través de él para toda una civilización, educada en los mismos valores- quedará en evidencia, en primer lugar, la incapacidad de lidiar con aquello que no puede ser determinado con recurso a la razón – la no disponibilidad ya, a estas alturas, de un pensamiento mítico, mágico o religioso, que pueda servir para tales efectos. En segundo lugar, la labor opresiva que ha ejercido el hombre de esta época sobre sí mismo; la disciplina y censura a la que se ha sometido, en aras de secundar un imperativo de progreso, para el que es indispensable un sujeto racional, autónomo y en todo momento dueño de sí. Un sujeto que actúa fundamentalmente en pos de dos valores (modernos) a los que les hipoteca su existencia: la libertad y la igualdad.

Sin más rodeos, habría que decir que el Conde Drácula le muestra a Jonathan, protagonista de la novela -hombre laborioso, educado en profesiones liberales y perfecto burgués decimonónico- ese lado de su humanidad que ha aprendido a ignorar, que ha

negado siempre y que lo conflictúa, pero, como decimos, no solo a él, sino, a través de él, a toda una civilización. El Conde, así como la región en donde se encuentra su castillo, hablan del comportamiento de los monstruos, de la figura del extranjero, del salvaje, del ebrio, del loco, del animal, del perverso; la obra se ocupa de todo aquello que ha sido circunscrito al afuera, al exterior, a lo abierto. *Drácula* se ocupa de aquello que la civilización europea, occidental, ha creído y ha querido ver en los otros, nunca en sí misma, y en contra de lo que ha edificado su carácter.

Habría que anotar, no obstante, que la confrontación durante este viaje, no es solo para Jonathan —el protagonista—, pues tanto él como el Conde, desdican y desconfían de las maneras de su adversario y esto, porque, como ya dijimos, en realidad sus temperamentos hablan de dos mundos, de dos racionalidades contrapuestas. Si Jonathan sigue una moral burguesa, liberal y utilitarista, así como una idea de la ciencia progresista y positivista, en *Drácula* tenemos a un aristócrata derrochador, a un hedonista, a un romántico nostálgico y, por supuesto, a un embajador de lo oscuro: la embriaguez, la superstición, la magia y la idolatría.

Siguiendo con la historia, hay que anotar que, mientras el protagonista está en Transilvania, en Londres —ciudad natal del joven abogado— se encuentra Mina, su prometida, quien sufre enormemente, pues lo teme perdido y enfermo. Es de anotar que, mientras atraviesa por este duro tránsito, la joven encuentra refugio en su amiga Lucy, a quien le une cierto tipo de empatía inexplicable, y decimos inexplicable, pues esta chica es precisamente su antítesis. Mientras, Mina (también arquetípica como son Drácula y Jonathan en la novela), representa el recato, el candor, el autocontrol y la mesura; Lucy es impulsiva, irascible, coqueta, hedonista y autoindulgente.

Siguiendo con los hechos, hay que anotar que después de pasado un tiempo, Jonathan consigue escaparse, por fin, de la morada del Conde, en donde se hallaba secuestrado. Sin embargo, este viene tras él a Londres y toda la historia empieza a congregarse a alrededor de la misión de restituir a Lucy, amiga de Mina, pues a ella el Conde la elige como su concubina. Por cuenta de esto, la chica empieza a tener episodios de sonambulismo, a actuar como si estuviera fuera de sí y a verse significativamente diezmada, debilitada, por una suerte de presencia maligna que parece estar apoderándose de su energía vital.

Ante esta situación, preocupada por su amiga y sobre todo desconcertada por el misterio de su debilitamiento, Mina acude donde un médico que trata pacientes psiquiátricos. Este, luego de reconocerse impotente frente al caso, la invita a ponerse en contacto con un segundo galeno, llamado Van Helsing. Es de anotar que la impotencia para ocuparse de lo que le ocurre a Lucy viene del hecho de que el Dr. Seward, que así se llama el primer facultativo, encarna en la novela a la ciencia moderna en su versión más ortodoxa y positivista y, por lo mismo, simple y llanamente no tiene recursos para atender un caso que desafía la razón.

Van Helsing, en cambio, y por paradójico que parezca, tratándose de un galeno, se especializa en casos como estos y, según como lo presentan en la obra, puede hacerlo, pues tiene una mente excepcionalmente abierta. Este hombre, que proviene de Holanda, y que, como seguro ya habrá visto el lector, es el par antinómico que le corresponde al Dr. Seward, mezcla la ciencia con el folclor y la superstición. Es una suerte de personaje que encarna la idea romántica de la sabiduría, por oposición a la idea de simple erudición.

Así las cosas, en torno a Lucy se reúne un séquito de caballeros, liderados por Van Helsing, los cuales se idean un plan para ayudarla. Por su diseño, se puede ver en este plan, cómo por encima del clima cientificista que reina en la época, particularmente en Londres donde se encuentran, se ha impuesto esa “racionalidad” expandida a la que aludíamos hace un momento.

En último término y tras una serie de peripecias alrededor de la misión de salvar a la muchacha, la novela finaliza presentando el enfrentamiento, cuerpo a cuerpo, que tiene uno de estos caballeros con el Conde, al que derrotan finalmente. No es menor el detalle de que la obra termina mostrando cómo Lucy, tras su liberación (la cual se produce una vez le dan muerte), puede ser restituida; es decir, cómo logra recuperar el talante vivaz, pero sereno, con el que todos la identificaban antes de haber adquirido la faz siniestra de la vampiresa que hizo de ella el Conde. De alguna forma, por el modo en que es pintada su muerte en la obra, puede decirse que esta equivale a una suerte de ascensión.

Hagamos ahora algunas observaciones acerca del autor y de las condiciones en las que escribió la novela. *Drácula* fue escrita en 1897, por Bram Stoker, hijo de un humilde

funcionario de la administración local de Dublín, ciudad natal del autor, y de una feminista militante. Este hombre se graduó con honores en ciencias naturales, matemáticas, oratoria, composición e historia, y ejerció como crítico de teatro para varios periódicos locales y nacionales, una vez que dejó Dublín y se trasladó a Londres. Estando allí, se desempeñó como gerente del Lyceum Theatre, un importante teatro que destacó durante la época victoriana por sus pretensiosos montajes.

La familiaridad que el autor sintió con las artes y el desarrollo de ciertas habilidades de escritura se produjo por cuenta de la postración a la que lo condujo una parálisis parcial con la que nació⁸⁰, la cual no le permitió asistir al colegio durante los primeros años de infancia y lo confinó en su casa, donde fue educado por tutores, así como por su madre, quien, para hacer más llevadera su situación, adquirió el hábito de contarle cuentos de misterio y terror. A este respecto también es relevante el dato de que Stoker estuvo al tanto, durante su adultez, junto a otros autores, como Julio Verne, H.G. Wells, Conan Doyle y William Butler Yeats, de la actividad de una hermandad secreta de magia ceremonial y ocultismo, conocida como The Golden Dawn⁸¹.

En otro sentido es evidente, por lo que señalábamos más atrás –queremos decir, por la cuestión geopolítica en la obra- que el autor encontró en ella una ocasión para utilizar sus conocimientos de historia, disciplina en la que había sido formado. El hecho de que el argumento de *Drácula* se desarrolle entre la ciudad industrializada de Londres de finales del siglo XIX, marcada por una atmósfera de desarrollo y miseria, y la ciudad rumana de Bistrita, que corresponde a la región histórica de Transilvania, no es fortuito. En adición a esto, justamente por abordar esta última región, en la novela también se evidencia el interés que tuvo el novelista en la mitología húngara y en la vida de distintas poblaciones instaladas al sudeste y al noreste de Europa, como los valacos, los sajones, los magiares (actuales pobladores de Hungría) o los *székely*, una etnia de habla húngara que pobló Transilvania hasta 1764 y que luego se trasladó a Bucovina, otra región histórica situada

⁸⁰ Stoker, citado por Skal en *Algo en la sangre. La biografía secreta de Bram Stoker, el hombre que escribió Drácula*, dijo: “En mi infancia nunca supe lo que era estar de pie, hasta poco antes de cumplir los siete años. Esto obedeció a una prolongada enfermedad infantil” (2017, p. 19).

⁸¹ “Eran tiempos contradictorios, de esplendor y miseria, de nobleza e hipocresía. Los victorianos creían en los beneficios de la revolución industrial y los logros de la ciencia y la técnica, pero también, ante el ocaso de la religión, fueron devotos de lo oculto. En 1888, un rosacruz masón llamado William Wyne Wescott fundó la sociedad secreta The Golden Dawn” (Quirarte, 1985, p. 33).

en las estribaciones de los montes Cárpatos. Evidentemente tras esto hay toda una investigación de carácter histórico y folclórico, tal y como apunta Beldford⁸² (2002), en su obra dedicada al autor *Bram Stoker and the Man Who Was Dracula*.

Por otra parte acierta Romero (1999) cuando asevera que Stoker tenía la clara intención de destacar con su obra a Europa del Este, sobre la que pesa una idea de atraso y subdesarrollo y, quizá, emparentado con esto, de superstición y salvajismo. A todas luces es posible decir que *Drácula* plantea una discusión entre civilización y barbarie⁸³, además de que representa el abandono del campo y el traslado a la ciudad a causa del proceso de industrialización por el que atraviesan algunas ciudades europeas durante el siglo XIX, pero particularmente Inglaterra. A este respecto Skal (2017) asevera que

Drácula comenzó siendo una propuesta que nunca tuvo grandes pretensiones literarias, pero que, sin embargo, concentró un siglo tumultuoso y de transición, alimentado e impulsado por paradojas de la mente, la materia y la metafísica, los misterios del género y el sexo, la guerra entre la conformidad y la transgresión, el ascenso de la ciencia y la muerte de Dios (p. 606).

Pues bien, hecho este breve recuento de la trama, y más que de eso, de algunas de las ideas principales que están en juego en la historia, vamos a referirnos a la forma de esta novela, pues es algo que nos interesa en su abordaje por encima de lo anterior; es decir de la historia y de las temáticas que en ella se tratan. Estas últimas nos interesan solamente para mostrar que *Drácula* es potente para transmitir ciertos contenidos puntuales (por eso vamos a referirnos a ellos), pero como este trabajo se ocupa es de los modos de narrar de este tipo de obras que pueden ser calificadas como literatura de difusión, el foco del trabajo va a estar puesto en la forma en que está escrita la novela, en los recursos expresivos que emplea para ser intelegida por el público; no en lo que plantea. Dicho esto, y como última advertencia en este sentido, queremos anotar que en este trabajo le dedicaremos una atención significativa a algunas de las figuras e

⁸² Barbara Beldford es profesora de periodismo en la Universidad de Columbia y entre sus publicaciones se encuentran, además de *Bram Stoker: A Biography of the Author of Dracula* (1996), *Violet: The Story of the Irrepressible Violet Hunt and Her Circle of Lovers and Friends-Ford Madox Ford, H.G. Wells, Somerset Maugham, and Henry James* (1990) y *Oscar Wilde. A certain genius* (2000).

⁸³ Dice Skal en *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula* (1990) que “al contrario que otros monstruos, *Drácula* no siempre resulta reconocible como tal. Este parece en demasiados aspectos uno más entre nosotros. Con sus zapatos de charol y su pelo no menos acharolado, se burla de nuestros conceptos de civismo y sociedad, utilizándolos como atrevido camuflaje para acechar mejor entre nosotros” (p. 15).

imágenes que aparecen en la obra (la mujer fatal, el loco, los escenarios siniestros –los paisajes, los castillos, las ruinas, etc.) una vez más, no porque estemos interesados directamente en su contenido (en lo que representan), sino en la eficacia que les atribuimos en estas obras para la transmisión de información. Haremos esto, entonces, en tanto reconocemos la imagen como un recurso más, empleado por la narrativa de estas obras.

Por otra parte, y como es lógico, al hablar de narrativa, nos enfocaremos en cuestiones como el tono y el ritmo de la narración, el diseño de la historia y la configuración de los personajes, la ambientación, etc. Nos referimos además y junto a las imágenes, a los elementos paralingüísticos del lenguaje, que no tienen que ver con el contenido “duro” de un mensaje, con lo que en él es propiamente información, sino con aquello que afecta el modo en que esta información es percibida por el espectador: el ritmo, el tono, el énfasis, etc.

De acuerdo con Omar Rincón en *Narrativas mediáticas* (2006), la narrativa puede ser entendida como el modo de racionalidad propio de la obra, que garantiza la inteligibilidad de lo que en ella se cuenta. Esto lo consigue la obra mediante estrategias de organización del discurso, que constituyen formas del relato, modos de narrar. Lo que nos interesa, pues, en este trabajo es indagar por el modo propio de comunicabilidad de la obra de literatura de difusión que es *Drácula*, desde la perspectiva de la estética.

Ahora bien, puesto que la comunicabilidad de una obra no la determina, como ya dijimos, lo que pretende decir, sino el modo que esta se idea para transmitirlo, nuestro análisis se ocupará además de ciertos aspectos formales de la misma: el manejo de la tensión, los marcadores discursivos, el tipo de metáforas empleadas, etc. Al fin y al cabo son todos estos elementos que contribuyen a configurar la de la misma.

1.1. *Drácula* como novela

Lo primero que hay que señalar es que hasta el siglo XVIII era la poesía el género que había determinado la pauta para las demás artes —particularmente las bellas artes, con la pintura encabezando la lista—, pero ahora parecía ser la literatura la que debía emular la pintura.

En aras de garantizar una experiencia de pasión y emoción, la literatura tenía que hacerse plástica, envolvente, incluso podríamos decir “pastosa”, de manera tal que atrapara al sujeto; de lo contrario, este estaría abocado a sentir legítimo aburrimiento. No hay que pasar por alto, como advierte Valeriano Bozal (1999a), que la posibilidad de ejercer el gusto estético, un gusto digamos caprichoso en tanto no obedece precisamente a “razones”, debe ser entendida como una manifestación de la pretensión de autonomía del sujeto moderno. Se trata de un gusto autofundado y mediador de la relación con el mundo, un mediador distinto a la política o la religión. Si antes podíamos decir que la experiencia estética estaba centrada en el objeto artístico, ahora lo estaba en el sujeto; y su experiencia debía ser gozosa⁸⁴. Se había trasladado el foco de atención del objeto artístico a la experiencia estética del sujeto, y el gusto resultaba la categoría central.

De acuerdo con Bozal (1999a), la figura del *flâneur*, emblemática de la modernidad, llega a nosotros por cuenta del Rococó y tiene la particularidad de que introduce “la mirada de un sujeto, de un mirón que no busca su complacencia, sino en el acto mismo de mirar y en el mundo que a la mirada se remite” (p. 39). Esto para sugerir que no fue sino hasta el XVIII, con intermediación de la categoría de lo pintoresco, que se hizo legítimo reclamar entretenimiento propiamente dicho en las obras de arte.

⁸⁴ Durante este siglo —el XVIII— se consolida el proyecto de la autonomía del arte, el cual, por vía indirecta y quizá sin proponérselo, crea las condiciones para que la categoría de lo pintoresco no solo entre en escena, sino que se vuelva indispensable para valorar la realidad y, por supuesto, dentro de ella, el arte. A partir de ese momento se exige a las obras no haber sido motivadas por un interés exterior a ellas mismas, por nada de lo que podríamos llamar una funcionalidad social. Según cuenta Bozal (1999), para esta época la categoría de la belleza ya se venía agotando. El XVIII, paulatinamente y no sin resistencia, se vio obligado a crear y a aceptar nuevas categorías que excedían las disponibles, pues era innegable que la gente empezaba a experimentar placer con lo pintoresco, que remitía a una idea de lo variado. A los ojos de este siglo lo pintoresco era sinónimo de imperfecto, y lo sublime, de excesivo, por eso “pretender que la diversidad o el exceso fueran cualidades formales de similar tenor que la proporción o la simetría [que conducían a la belleza] parecía difícil en un horizonte teórico que había rechazado sistemáticamente ese tipo de cualidades” (Bozal, 1999, p.93). Sin embargo, desde entonces, estamos hablando de finales del siglo XVII y principios del XVIII, empezó a ser lícito experimentar placer con la variedad, con lo que no era uniforme y regular, con lo que no obedecía a una regla y que, en ese sentido, era imperfecto. Adicionalmente, “incluso quienes se aferraban a una concepción mimética, se preocupaban por la pasión y la emoción, llegando a decir que cuanto más pasión transmitiera mejor era la poesía” (Bozal, 1999, p.58) y, como se verá, esto implicaba, que seguramente sin darse cuenta de ello, por cuenta de la necesidad de conmover se estaba autorizando el uso de la mayor fuerza expresiva, lo que inevitablemente implicaba transgredir las reglas de la medida.

1.1.1 Las novelas como género de entretenimiento

Cuenta Donald Sassoon (2006) que a mediados del siglo XVIII, cuando fue creciendo el tamaño de las clases medias y su gusto por la lectura, comenzó a surgir una nueva generación de novelistas, la mayoría de ellos de segunda fila aunque algunos tuviesen la talla de Henry Fielding (1707) o Daniel Defoe (1659), que hicieron que el género resultase más respetable y se mostraron más cuidadosos. La competencia entre los escritores y la expansión de los mercados condujeron a una mejoría en la representación de los personajes y a un mayor refinamiento de la técnica narrativa. Estos novelistas querían la comercialización de sus relatos, pero tenían que actuar en medio de las reservas de la sociedad, pues desde el principio se reflexionaba sobre los efectos positivos y negativos de las novelas en los espectadores. Por esta circunstancia, de acuerdo con Donald Sassoon (2006), los autores recurrieron a una jocosa y artificiosa estratagema: la de presentar advertencias prudentes, así como descripciones de las actividades criminales y las conductas depravadas, pues de este modo no se iba en contravía de la moral, de la concepción de que la novela debía ser educativa e inculcar principios. Para 1770 era ya común que novelas subidas de tono como *Fanny Hill*. *Memorias de una cortesana* (1748) presentaran tales situaciones en condición de arrepentimiento:

Permítame que le relate con todo detalle lo terriblemente pecadora que he sido, los muchos hombres con los que me he acostado, todas las cosas terribles que hice con ellos, cómo tuve que pagar un alto precio y cómo, tras arrepentirme, ha cambiado todo para mejor. (Sassoon, 2006, p.165)

Este era el parlamento tipo de la protagonista de una de la novela que mencionábamos hace un momento.

¿Pero qué caracterizaba a las novelas? A los ojos de este siglo era posible distinguir una novela siempre que fuera larga, siempre que estuviera escrita en prosa, para diferenciarla de la poesía, y siempre que poseyera un argumento, así como una sucesión de acontecimientos. Señala Sassoon que habitualmente se sugiere que la primera novela⁸⁵ fue *El Quijote* de Cervantes (1605); sin embargo, él mismo aclara que no fue la

⁸⁵ Es importante matizar esta aseveración señalando que el *Quijote* pudo haber sido la primera novela en el inventario que de Sassoon (2006) traza, dados sus intereses; sin embargo, es de exaltar que este no necesariamente concuerda con el que hacen otros autores. Por ejemplo, de

primera novela que este autor escribió. Veinte años antes había escrito *La Galatea* (1585), pero como no tuvo la misma calidad, no se convirtió en referente que es la primera. En las letras inglesas se destacan Henry Fielding (1707-1754) y Samuel Richardson (1689-1761), a quienes se considera los creadores de la tradición novelística de este país.

Ahora bien, podría decirse que en realidad el desarrollo de la novela no está únicamente vinculado a los novelistas que empiezan a profesionalizarse, sino al surgimiento de un conjunto de relaciones económicas y sociales, en cuyo marco ellos tienen una historia que narrar y encuentran la posibilidad de verla impresa. Adicionalmente, en particular en Inglaterra, la decadencia del teatro británico hacia la segunda década del siglo XVIII había hecho que el mercado de la letra impresa resultase la mejor alternativa para quienes quisieran ganarse la vida escribiendo.

La nueva burguesía sentía preferencia por las farsas, las historias desdichadas y el sexo. Y los escritores hasta cierto punto acogieron esta demanda, aún en contra del sentir de la vieja aristocracia. A medida que los lectores se iban familiarizando con el modelo, comenzaban a suponer que la siguiente novela se adecuaría a sus expectativas. Así surgió un conjunto de convenciones tácitas entre lectores y escritores: los personajes estaban marcadamente definidos, debían ser relativamente simples y no poseer excesivos atributos. A diferencia de la vida real, en la que gran parte de lo que sucede carece de consecuencias, dice Sassoon (2006), los detalles tenían que poseer una funcionalidad en el relato.

Por otra parte, un rasgo característico de las novelas modernas es el hecho de que haya individuos que han de decidir lo que deben hacer y cuándo quebrar las normas. Son héroes burgueses, y la novela ha sido considerada, por lo general, como un género burgués que ensalza el individualismo (Sassoon, 2006).

acuerdo con García en *Historia, novela y tragedia* (2006) hay cinco obras de la literatura helenística que pueden ser calificadas como novelas -novelas de amor y aventuras-, con las cuales se inauguraría este género en Occidente. Dichas obras les pertenecieron a Caritón, Jenofonte de Éfeso, Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro. Por otra parte, señala el mismo autor que “al margen de estas y dejando de lado el problema de discutir si todos los fragmentos novelescos se refieren a un argumento romántico típico, nos encontramos además con otros relatos que podrían calificarse de novelescos [a pesar de que son cercanos, también, a la literatura historiográfica de la época], como son, la *Historia verdadera* de Luciano y la *Vida de Alejandro* del Pseudo Calístenes” (2006, p. 97).

En las novelas los hombres imaginativos e inquietos que saltan la norma son con frecuencia buenos y emprendedores, pero las mujeres que hacen lo mismo terminan de forma trágica; en especial, en las novelas del siglo XIX, en las que Madame Bobary (1856), Anna Karénina (1875) y por supuesto Lucy, protagonista de *Drácula*, tuvieron que asumir las consecuencias de su desobediencia. Esta situación, sin embargo, era contrastante con la del siglo XVIII que, según cuenta Donald Sassoon (2006), le dio existencia a personajes femeninos que no necesariamente se veían castigados con el infortunio por permitirse licencias sexuales. Un ejemplo de ello es Fanny Hill, protagonista de la célebre novela de John Cleland, publicada en 1748.

1.1.2 Popularización de la literatura y democratización del entretenimiento.

Echemos un vistazo a la popularización de la literatura, en lo que se refiere a aspectos tanto técnicos como temáticos. De acuerdo con Donald Sassoon (2006), solo hasta finales del siglo XIX los libros, particularmente eso que podríamos llamar literatura popular, pudo desarrollarse. Aunque es legítimo pensar que el desarrollo de la imprenta había sido mucho anterior a esta fecha, en el momento en que fue creada no tuvo tanto impacto como se creería. La mayor parte de lo publicado no eran libros, y menos novelas; en lugar de ello se publicaban octavillas, circulares y carteles, así como ciertas publicaciones académicas y científicas, que, sin embargo, rara vez se vendían con la esperanza de obtener algún beneficio como contrapartida. La imprenta entonces se consideró en un comienzo más como una técnica con capacidad superior a la del dictado para dejar constancia de lo que ocurría, conservar las obras del pasado y difundir nuevas ideas, que como un instrumento al servicio del placer: de hecho, habría que tener en cuenta que la novela es, por definición, un género que pretende el placer. La imprenta⁸⁶ no propició el florecimiento de nuevos géneros literarios, eso tomaría más tiempo.

⁸⁶ A Inglaterra la imprenta llegó en 1476, concretamente a Londres. De acuerdo con Sassoon (2006), la primera obra en imprimirse en este lugar fue la *Biblia* alemana de Lutero, con un tiraje de 4000 ejemplares, que representó un caso excepcional, pues la tirada media era de unos 1000 o 1500 ejemplares, durante los siglos XVI y XVII. El crecimiento del tiraje en este país fue exponencial: en 1500 se imprimieron 46 nuevos títulos; en 1600, 259; y entre 1600 y 1640, entre 300000 y 500000 libros por año.

Frente al dictado, la imprenta ofrecía una desventaja y era el almacenamiento de existencias, pues los servicios de quien transcribía se solicitaban por encargo; es decir, para un comprador ya previsto, mientras que con el método de la imprenta era necesario que se imprimieran unos cuantos cientos de ejemplares sin conocer su destinatario preciso. Esto implicaba el dolor de cabeza de anticipar futuras ventas y asumir riesgos comerciales. La nueva situación, según cuenta Sassoon (2006), ponía en evidencia la necesidad de un sistema de distribución de carácter empresarial, hasta ese momento inexistente. Era necesario un sistema que hiciera llegar los libros a algunos consumidores dispersos en el territorio, con el fin de deshacerse de todo el *stock*; en respuesta surgieron entonces las ferias especializadas, así como una red de librerías y horneros ambulantes.

Además de esto, la popularización del libro obedeció, de acuerdo con el autor, a otros factores, como la superación del rollo como soporte, pues, como se entenderá, era más fácil navegar en un libro impreso en un cuadernillo, incluso, leer varios a la vez, que adelantarse en uno que, escrito sobre un rollo, tenía que ser sostenido con ambas manos. Por otra parte, hasta que estuvo prohibido el papel, no se logró minimizar el espacio entre las palabras, lo que dificultaba la lectura si no se hacía en voz alta, y es esta la razón por la que durante los siglos VII y VIII leer en silencio era una actividad inusual, reservada a ciertas órdenes monásticas. La introducción de una separación entre las palabras por los amanuenses irlandeses y los anglosajones de la Alta Edad Media fue entonces la que facilitó el hábito de la lectura en silencio. Desde ese momento la gente podía leer textos con mayor rapidez, en mayor cantidad y de mayor dificultad.

La imprenta tampoco habría funcionado sin esa innovación disponible en Europa, apenas desde finales del siglo XIV, que fue el papel. Este era un invento que había llegado a Occidente por cuenta de los árabes, que, a su vez, lo habían conocido en China.

En último término, la expansión del libro también obedeció a las innovaciones tecnológicas creadas para favorecer los periódicos durante el siglo XIX, como la planografía, el retrograbado y, por supuesto, la imprenta mecánica de vapor. Incluso la invención del ferrocarril sería responsable de una significativa reducción de los costos de distribución. Cuenta Sassoon (2006) que hasta el último cuarto de este siglo, la época de

nuestra novela, se usaría la máquina de impresión rotativa que recibía alimentación de papel de una enorme bobina y lo hacía pasar después por una serie de cilindros en rotación. Esta solo sería cambiada por la máquina de linotipia, un dispositivo que permite componer con matrices de metal líneas enteras de texto; y esta última, por una monotípica, que resultaba aún más versátil. El fotograbado también se traduciría en una reducción de costos, así como la introducción de la electricidad.

Esbozados los aspectos técnicos que determinaron la popularización de la literatura, ocupémonos ahora de los temas. Hay que advertir que hasta la mitad del siglo XVII las obras religiosas representaban casi la mitad de la producción de las imprentas. No se consideraba adecuado despilfarrar el papel, que resultaba costoso y de difícil producción, en relatos y poemas que ofrecieran una literatura placentera y, por lo mismo, esencialmente inútil. Aquí entra en juego el cambio de mentalidad que de la mano de Bozal (1999) vinculábamos con el siglo XVIII, ese entusiasmo inédito por lo pintoresco, que le abría espacio al deseo legítimo de entretenimiento. Como el papel no abundaba, en las pocas horas de entretenimiento se debía leer lo escasamente disponible, releer y guardar en la memoria, para luego recitar, aunque Martín (1991) habla de una primera literatura popular, de la que no habla Sassoon, sobre la que haremos un breve comentario a continuación.

Señala Martín (1991) un antecedente en el proceso de democratización de la literatura que fue en España, durante el siglo XVII, la literatura de cordel; asimismo, en Francia, la literatura de *colportage*. Según considera este autor, ambas son “literaturas que inauguran una relación otra con el lenguaje: la de aquellos que, sin saber apenas escribir, saben no obstante leer” (p.111). La primera iba dirigida a la población urbana; mientras que la segunda a la población campesina e interesada en una reconstrucción de la literatura popular, particularmente la literatura de cordel, por estar dirigida a la población urbana, que es sobre la que recae el peso del adjetivo *vulgar*. Esto en razón de que en el siglo XVII lo campesino se entiende como cercano a la naturaleza, mientras que lo que se produce en la ciudad en términos de cultura todavía no es objeto de algún tipo de valoración: “vulgar es lo plebeyo y callejero, lo desviado y lo contaminado”, señala Martín (1991, p. 111).

En cuanto a las temáticas, la literatura de cordel narraba tragedias y fábulas en las que aparecían hombres que violaban a sus hijas, mataban a sus madres o hablaban con el demonio, hombres que blasfemaban o fingían milagros. En cuanto a los géneros, se trataba de romances, villancicos y cancioneros. Todos estos se caracterizaban por un tremendismo sensacionalista, en palabras de Martín.

Su lenguaje no es ni alto ni bajo, sino la revoltura de los dos. En eso es que reside la blasfemia. Estamos ante *otra literatura* que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. (1991, p.114)

Todas estas obras manifestaban cierta tendencia a la repetición, a la reiteración, que es un rasgo propio de los modos populares del narrar; rasgo que describe también la dinámica de la literatura de difusión.

Era habitual que quienes confeccionaban estas obras suplantarán la identidad de escritores conocidos. Incluso, muchas de ellas eran producto de la reescritura de textos ya existentes y se vendían callejeramente, mediante un pregonero que las voceaba. En cuanto a la presentación, se trataba de hojas de papel dobladas un par de veces o de hojas convertidas en cuadernillos, escritos a dos o tres columnas. Su precio era mínimo y variaba en función de una red de ventas, de la que no estaban ausentes los conflictos entre los editores y quienes ofrecían las obras.

No se puede pasar por alto una particularidad de estas producciones, y es que dado el modo en que se distribuían, en sentido estricto, salían a buscar a los lectores, no esperaban a que ellos fueran a ellas, como ocurre con los libros de las bibliotecas.

En cuanto a la literatura del campo, de *colportage* en Francia, hay que anotar que se desarrolla a principios del siglo XVII. La familia de librerías-editores Oudot crea la Bibliothéque Bleu, que llevaba ese nombre por tratarse de folletos impresos en papel barato, mal cocidos y recubiertos por una hoja de color azul. Eran los propios tipógrafos y demás obreros de la imprenta quienes reescribían los romances, cuentos de hadas, vidas de santos, recetas médicas y calendarios. En manos de ellos estaban la adaptación y la selección de los textos.

Las obras de esta colección eran distribuidas por vendedores ambulantes que iban de feria en feria, recorriendo los campos y las pequeñas villas. Una vez al año, estos regresaban a las ciudades, para informarle al editor qué era lo que mejor se estaba vendiendo y, en ese sentido, qué se debía producir. El fondo editorial en el que aparecen publicados tales relatos mezclaba canciones, libros de caballería, literatura clerical y algunos textos de la cultura científica.

La ocasión de consumo de estas obras por parte de los campesinos eran las veladas, pues en todas las aldeas había alguien que sabía leer y, en las noches, cuando las gentes volvían de las faenas del campo, todos se reunían junto al fuego para escuchar al que leía en voz alta. Mientras tanto, las mujeres remendaban y los hombres limpiaban sus aperos de trabajo. Como es fácil imaginarse, se trataba de una lectura oral o auditiva, según explica Martín (1991), muy distinta la lectura silenciosa del letrado. “Porque leer para los habitantes de la cultura oral es escuchar, pero esa escucha es sonora” (p.115), participativa, como lo son las novelas de lo que nosotros hemos dado en llamar *literatura de difusión*.

Considera Martín (1991) que en las literaturas de cordel y de *colportage* están las claves para trazar el camino que va de lo folclórico a lo vulgar y de ahí a lo popular:

Eran los pliegos el sedimento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos que han consolado la vida tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al tenor de la lumbre, viven por el misterio de ciegos callejeros [se refiere a los pregoneros que muchas veces eran ciegos] en la fantasía siempre verde del pueblo. (p.116)

Nótese, pues, que en esta primera literatura popular ya queda insinuado un rasgo que se mantendrá en la literatura de difusión a la que le dedicamos este trabajo. Se trata del hecho de que invitan a una recepción festiva, así no se trate de una literatura escuchada —leída para nosotros—, sobre la que emitimos comentarios mientras la escuchamos, lo que importa sigue siendo lo mismo: lo que viene después; o sea la comunidad que se crea alrededor de la obra, las prácticas de las que se puede participar en torno a ella, junto con otros.

Cerrado este paréntesis continuemos con el relato de Donald Sassoon, quien asevera que en el siglo XIX todavía se comercializaban los libros concebidos como bienes de lujo (quizá porque se desentiende de las publicaciones que en su presentación no alcanzan un nivel mínimo de calidad es que Sassoon no menciona la literatura de cordel ni de *colportage*). Asevera este autor que el lujo se percibía en las ilustraciones, hechas a mano, y en las costosas encuadernaciones, lo que hacía que los libros no fueran precisamente bienes populares. Durante la mayor parte del siglo XIX, el precio de una novela normal en tres volúmenes, como se acostumbraba por las razones que se explicarán más adelante, por ejemplo una obra de Walter Scott (Escocia 1771-1832), equivalía a lo que ganaba un artesano durante una semana entera de trabajo.

Para el siglo XIX Alemania constituiría la médula espinal del mercado de lectura de libros en Europa. Esto coincidió con la proliferación de escritores profesionales a la que ya nos habíamos referido. Muchos de ellos se especializaban, según cuenta Sassoon (2006), en novelas triviales, que serían eso que luego se denominaría, de manera condescendiente, *literatura popular*, y dentro de lo que por supuesto cabe *Drácula*, no solo por la naturaleza de la historia, sino por el talante de su autor. No queremos con esto restar méritos a la prosa de Stoker, pero sí señalar, de una vez, que este cabría dentro de ese ejército de escritores que intentaban profesionalizarse en el oficio, para vivir de ello.

Durante este siglo se hicieron populares la novela histórica, así como la novela romántica, la novela erótica, la novela policiaca, la biografía, el libro de divulgación histórica y científica, los libros de cocina, los libros sobre la salud, los libros de dietas, los libros de viajes, los de láminas, las memorias, los diarios, los libros de "autoayuda"⁸⁷, los libros para niños y, en los últimos años de la centuria, los relatos de ciencia-ficción⁸⁸.

⁸⁷ Nos referimos aquí a los libros que indicaban de qué modo convenía llevar la vida en pareja, por ejemplo, particularmente en lo que se refiere a la sexualidad, de la mano de un discurso como el del higienismo.

⁸⁸ Antes que publicarse novelas se escribía poesía y teatro. Aquella se consideraba mejor, no obstante, el teatro ofrecía la ventaja de que podía recorrer el mundo y entretener a las clases medias. Es de exaltar que las obras de este género son de consumo colectivo y dan lugar a un sentimiento de comunidad y de participación que es bastante atractivo y que en mucho se parece al que suscitan las obras *kitsch*. Las obras de teatro pueden ser adaptadas tantas veces se quiera o actualizadas según lo indique el humor de los tiempos, lo que no ocurre con la poesía, y es de notar que en el siglo XVI Inglaterra ya contaba con Shakespeare, y a mediados del XVIII este ya había alcanzado la consagración como poeta nacional inglés, lo que sería una particularidad de este país, pues los poetas nacionales de otros países no aflorarían sino hasta entrado el siglo XIX, coincidiendo con el ascenso del nacionalismo. Así las cosas, podría pensarse que esta

Frente a la música o el teatro, la literatura era el único artículo cultural que podía ser llevado a casa y ser consumido sin necesidad de poseer un conocimiento especial. Ahora bien, antes que la novela propiamente dicha, explica Sassoon (2006) que se popularizó una cierta ficción en verso; un ejemplo de esto sería *La dama del lago*, publicada en 1810 por Walter Scott, que vendió más de veinte mil ejemplares en seis meses. Asimismo *El corsario* de Bayron, que vendió mil ejemplares en 1814 el día de su publicación y veinte mil en los primeros quince días.

Particularmente las novelas⁸⁹ triviales a las que nos referíamos, que constituían la parte más significativa de eso que podemos llamar *literatura popular*, desde el principio fueron calificadas como hollín o basura. Como señala Sassoon (2006), las características típicas de estos relatos, que no eran exclusivos de Alemania, donde proliferaron especialmente, era que se centraban en argumentos en los que aparecían caballeros y ladrones y en los que se narraban acontecimientos atroces. Los lectores alemanes leían libros de este tipo, como el de Rinaldo Rinaldi, *El capitán de los bandidos*. Sin embargo, en la tierra que nos ocupa, Inglaterra, había un equivalente con el que difícilmente se podría competir y era el ya nombrado Walter Scott; y junto a él, Charles Dickens (1812-1870)⁹⁰. En la escena francesa encontramos a Alexandre Dumas (1802-1870), a George Sand (1804-1876) y a Eugène Sue (1804-1857). En Alemania, autores como Goethe y Schiller tenían un mercado relativamente limitado, no obstante el primero, con *Las desventuras del joven Werther*, logró gran éxito en ventas. Este tipo de literatura media, a la que atendían los escritores populares que surtían obras de ficción baratas, estaba

circunstancia hacía que Inglaterra contara, desde más temprano frente a otras naciones, con la disposición idónea para albergar esta literatura popular a la que corresponde *Drácula*, en tanto estaba habituada a las adaptaciones, a veces cómicas y ligeras, de las obras teatrales de Shakespeare.

⁸⁹ Dice Lalla Rook que “puede que la novela fuera un género inferior, pero a la larga es el género que cuenta. Este género ha engendrado su propia escala graduada: de la novela refinada y difícil, capaz de deleitar a los intelectuales y a las vanguardias, al género más bajo, destinado a la creciente masa de lectores, pasando por la novela para gustos medianamente cultos y por la mala y vulgar, concebida para una mayoría de no iniciados” (Sassoon, 2006, p.158). Resalta el mismautor que la distinción entre géneros superiores e inferiores presupone también la existencia de un mercado de masas, porque necesariamente será esta la que consuma los productos de la segunda categoría. Por supuesto es esta una división que se une a la ya tradicional entre géneros superiores, como la poesía, e inferiores, como la ficción.

⁹⁰ Se calcula (Sassoon, 2006) que durante el reinado de Victoria se escribieron en Inglaterra unas 60000 novelas, y que hubo hasta 7000 novelistas. No obstante, la crítica que se hacía por entonces era bastante similar a la que se hace ahora; los intelectuales, así como las personas más cultas, aseguraban que este tipo de productos, en lugar de elevar a la gente, proporcionaban un entretenimiento absurdo.

particularmente desarrollado en Gran Bretaña, Francia y Alemania, lo que no dice que las clases populares de otros países fueran más cultas o tuvieran un mejor gusto, sino que particularmente en el caso de Inglaterra confluía la necesidad de este material que por ese entonces tenía el proletariado.

Relata Sassoon (2006) que en las décadas centrales del siglo XIX la burguesía había hecho retroceder a un segundo plano a todos los estratos salidos de la Edad Media. Entre 1789 y 1815 Francia había vivido una revolución contra el gobierno absolutista, de la que surgió el Imperio napoleónico. Su desmoronamiento condujo a la restauración de la monarquía borbónica. Sin embargo, en 1830 los Borbones se vieron apartados del poder y Luis Felipe I fue coronado rey. En 1848 Francia conoció la República, los 23 años del gobierno de Napoleón III, una derrota militar ante los prusianos en el setenta y una guerra civil (Comuna de París) en 1871. Tras un periodo que había sido aún más sanguinolento que el Terror, Francia volvía a ser República. El caso de Italia y Alemania era diferente, pues hasta 1830 estas naciones no eran más que expresiones geográficas de una realidad política fragmentaria. Sin embargo, para las últimas tres décadas del siglo XIX, Alemania e Italia se habrían convertido en Estados nación. Para la misma época, Rusia era sinónimo de absolutismo y atraso, pero para 1880 ya poseía una clase media y un notable grupo de intelectuales, había abolido la servidumbre y progresaba en el camino a la industrialización. Gran Bretaña estaba gobernada por una oligarquía cuyo poder entonces era ostentado por un reducido círculo de ciudadanos con derecho al voto. No obstante, el electorado pasó a ser uno de los más importantes del mundo gracias a las leyes de la Reforma de 1832 y 1867.

Lo más importante es que, según señala Sassoon (2006), estos cambios vinieron acompañados de una expansión del comercio de textos escritos: libros, periódicos, revistas, panfletos y manuales. La razón es que había cierto deseo de difundir la propiedad intelectual y de ofrecer un mayor acceso a los bienes culturales. Esto iba acompañado de una ampliación del tiempo de ocio y de un aumento de la demanda de tiempo libre; la exigencia clave de los recién formados sindicatos era la reducción de la jornada laboral a ocho horas y este logro se hizo particularmente evidente en los países anglosajones. También hay que agregar que por cuenta de la industrialización las clases medias habían crecido de forma constante. Los jornales y los sueldos también habían aumentado. Los jóvenes permanecían más tiempo en el colegio, disminuyó el número de

mujeres obligadas a acudir al trabajo y la gente empezó a vivir más años. Y el punto es que, como asistir a un cabaret, al teatro o a un circo era un privilegio que no podía permitirse la mayoría, el texto escrito se convirtió en el principal artículo de consumo cultural. Entre 1830 y 1880 el libro fue el rey y lo fue hasta las décadas posteriores a 1880, durante las que aparecerían el gramófono, el disco, la radio y el cine, que representarían una competencia.

Sin embargo, a mediados del siglo XIX no era común que los lectores corrientes compraran libros, los pedían prestados. Los editores entonces no vendían sus libros a los lectores, sino a los prestamistas. La biblioteca de préstamo más poderosa de Inglaterra era propiedad de Charles Edward Mudie (1818-1890) y contaba con una cuota de mercado tan amplia que podía influir en lo que iba a publicarse. Por ejemplo, insistía en que se imprimiesen las novelas en tres volúmenes, de modo que cada título pudiera prestárseles simultáneamente a tres suscriptores distintos. En razón de este pedido, los editores terminaron favoreciendo la publicación de novelas largas, y precisamente esto, así como los acabados costosos que intentaban hacer los ejemplares más resistentes y duraderos para soportar la circulación, mantuvo el precio de las novelas británicas artificialmente elevado durante décadas.

En principio las casas prestamistas no hacían circular obras de ficción, pero hacia mediados de la década de los cincuenta del siglo XIX se comprendió que la gente quería textos de este tipo y se adquirió casi un millón de volúmenes, entre 1853 y 1862. Hubo una casa prestamista en Inglaterra que se ocupaba de los clientes del campo y que se cercioraba de no incluir ninguna obra que pudiera ofender el gusto victoriano, lo que equivalía a un mecanismo de censura. Estas casas eran tan poderosas, según cuenta Sassoon (2006), que podían catapultar a ciertos autores al éxito; asimismo, mantenerlos bajo la sombra, como a Voltaire, Pushkin y Diderot, por considerarlos en exceso cosmopolitas, cuando este rasgo era un privilegio de los países imperialistas, no de Inglaterra, que seguía siendo provinciano.

Cuenta Sassoon (2006) que en esta carrera por la democratización del libro los empresarios ilustres dotaron sus empresas con grandes bibliotecas, y es que la posesión del libro era una rareza particular de las clases recién enriquecidas. El hábito de tener libros, en especial clásicos, había sido hasta entonces privilegio de los intelectuales y el

clero. La primera colección en hacerse accesible al público fue una colección de obras de no ficción. Luego de ella, en Inglaterra, se comenzó a publicar, cada tres semanas, una serie de libros baratos, cuyos ejemplares se vendían a tres chelines y medio. Sin embargo, tres chelines y medio era demasiado para un obrero especializado que, por semana, podría ganarse treinta chelines, con lo que podía comprarse cuatro kilos y medio de carne. En este orden de ideas, los libros baratos aumentaron las dimensiones del mercado, pero los primeros beneficiarios fueron las clases medias, no las populares.

En contraste, las primeras novelas verdaderamente populares de la época eran distribuidas por los buhoneros. A veces, según cuenta Sassoon (2006), se trataba de plagios de libros célebres, cuyos títulos incluían variaciones de lo ocurrido, por ejemplo, de la historia del Conde de Montecristo, y fueron estos relatos, según señala el autor, los que continuaron dominando los niveles inferiores del mercado. Para este círculo de lectores, esta constituía una forma de evasión de un mundo de ensueño y fantasía.

Las encargadas de proveer este material, explica Sassoon, eran las explotadoras factorías de la época, para las que laboraba un escritor como Thomas Peckett Prest, autor de *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* y de una serie de imitaciones de las obras de Charles Dickens. Uno de los grandes empresarios de este negocio fue el editor Edward Lloyd, quien creó en 1837 una colección sobre las vidas de los más notorios *highwaymen*. A pesar de que el delito seguía siendo la materia prima de su imperio, también comenzó a publicar novelas sentimentales. Asevera Sassoon (2006) que, aunque en toda Europa había mercado para la novela escabrosa, esta floreció particularmente en los países grandes y mejor alfabetizados, como eran Gran Bretaña, Francia y Alemania. En Inglaterra el término para referirse a estas novelas era *penny dreadful* o *dime novels*⁹¹.

Edward Viles Black escribió *Best for the night of the road*, compuesta por 154 fascículos, de entrega semanal. Por otra parte, George W. M. Reynolds escribió una obra como *Mysterries of London*, que era una imitación de *Los misterios de París* de Eugène Sue, y entre 1841 y 1856 terminó unas treinta novelas largas, lo que lo convertiría en el autor

⁹¹ Las *dime novels*, que luego se convertirían en una tipología de obras accesibles, eran novelas que se vendían en Estados Unidos, durante el siglo XIX, por el módico costo de diez centavos. *Penny dreadful* es un término peyorativo, equivalente en el Reino Unido, para referirse a la literatura popular producida en serie, durante el mismo periodo.

más fecundo de la era victoriana. Los temas variaban entre las historias de pastores americanos, de ladrones, de saqueadores de tumbas, de enanos, de niñas obreras que eran arrastradas a la prostitución, etc.

Ahora bien, la fuerte temática de estas novelas hizo que, por oposición, se fortaleciera la decisión de ofrecer libros buenos y saludables, algo que pudiera ser apetitoso para leer y que, sin embargo, según cuenta Sassoon (2006), fuera edificante. Charles Knight (1791-1873), en Gran Bretaña, había sido uno de los precursores de la literatura barata y estaba decidido a sacar al pueblo de su condición de inmoralidad. Esta preocupación era un eco de una intención que se había manifestado casi un siglo antes, según explica Sassoon (2006), cuando Hannah More, filántropa de la generación anterior, declaraba que era hermoso el orden de la sociedad cuando cada cual, en función del lugar que ocupaba en ella, rendía de buena gana honores a sus superiores, cuando los criados estaban bien dispuestos a obedecer a sus amos y los amos a tratar amablemente a sus servidores. Aseveraba que lo importante era que cada uno se sintiera satisfecho en el lugar que le era propio, y es evidente que esa posición era antagónica en relación con la iniciativa adelantada por la Sociedad para la Difusión del Conocimiento, una organización que había sido creada en 1826, por Lord Henry Brougham, aunque bien podía ser una iniciativa a la que se unían ciertos reformadores liberales. El punto es que aquí se nota la incongruencia de la burguesía cuando vacilaba entre promover la emancipación de las clases populares y no hacerlo.

En un primer momento, la misma Sociedad para la Difusión del Conocimiento había creado obras de ficción, que pertenecían a la biblioteca de entretenimiento; obras de conocimiento para *The Penny Cyclopaedia*, un diccionario biográfico y un diario de educación por fascículos. Pero tales iniciativas se desplomaron, pues eran espantosamente aburridas. Y señala Sassoon que el problema de estas publicaciones, así como el de muchos reformadores victorianos, era que veían a los trabajadores más como una abstracción que como personas concretas. Para efectos reales, estas revistas y publicaciones presentaban un contenido más bien dirigido a la clase media que a la clase popular, y por eso fallaban. Se cuenta que incluso las publicaciones socialistas tenían problemas semejantes a los de este tipo de revistas, cuando trataban de captar nuevos adeptos publicando literatura que a su modo de ver era valiosa, como *La Reina*

Mab de Percy Bysshe Shelley o *El contrato social* de Rousseau, pero que la masa no llegaba a encontrar verdaderamente significativa.

Otra estrategia para incentivar a la gente corriente a que leyera era ofrecer libros baratos en préstamo. Como era de esperarse, esta tuvo más éxito. En Gran Bretaña las bibliotecas de los institutos mecánicos se desarrollaron rápidamente y les ofrecían a las clases trabajadoras alternativas para sacarlas de la pornografía, la bebida y, justamente, del socialismo. Las bibliotecas de los institutos mecánicos eran aún más económicas que la de Edward Mudie. El costo, no obstante, no sería un impedimento por mucho tiempo: Brougham y la Sociedad para la Difusión del Conocimiento presionaron al Parlamento para que fundara bibliotecas gratuitas sostenidas con fondos públicos; así que en 1850 se promulgó la Ley de Bibliotecas Públicas. Estos desarrollistas del talante de Mudie se proponían favorecer el desarrollo de lo que hoy llamaríamos el recurso humano.

No obstante, como el problema del gusto *kitsch* es un problema que se afronta desde esta época, a la gente del común se le proporcionaba este material con la esperanza de que al ofrecerles no necesariamente lo que deseaban poco a poco desarrollarían el gusto y se volverían más exigentes, pero esto no ocurrió, por lo que en el transcurso de los siglos XIX y XX se produjo, según Sassoon (2006), un grito contra la expansión de los mercados culturales y la ausencia de control sobre la calidad de lo que en ellos se ofrecía.

El gran crítico literario francés Sainte-Beuve sentía haber identificado una tendencia de la literatura industrial, cuyo único motivo era la ganancia económica. Aseveraba que el demonio de la propiedad literaria empujaba a los escritores a valorar su importancia en función de la cantidad de dinero que ingresaban y que las reseñas de los editores habían puesto las ventas al servicio de los anunciantes. Este crítico hacía eco de lo que había escrito diez años antes Thomas Carlyle: “la filosofía, la ciencia, el arte, la literatura, todo depende ya de una maquinaria, también la literatura está supeditada a los engranajes del callejón paternóster como azucenas comerciales” (Sassoon, 2006, p.400).

El problema era que para los editores resultaba bastante sencillo trocear un libro y venderlo capítulo por capítulo. Había tres formas de publicar un libro por entregas: la primera consistía en vender los capítulos por separado, en entregas semanales o

mensuales; la segunda consistía en incluirlos en un periódico o diario, como un añadido al contenido habitual de este; y la tercera pasaba por dedicar la totalidad del periódico a la publicación de libros por entrega. Lo importante de esto es que esta modalidad de publicación podía tener consecuencias sobre la calidad de las obras, pues se imponía la velocidad de creación como si se tratara de notas periodísticas, cuyos artífices estaban obsesionados por los plazos y la imposibilidad de revisar y reescribir. En tanto este producto iba a ser consumido por un público muy amplio, como el de la prensa, no podía, además, darse el lujo de aburrir, y es importante decir que, aunque *Drácula* no hubiera sido una novela por entregas, su pertenencia al género epistolar, su escritura en forma de diario configuran un relato fragmentario, para cuyo análisis son aplicables las mismas consecuencias de las novelas por entregas: la necesidad de recapitulaciones frecuentes que pusieran al lector al tanto de lo que se venía hablando, por ejemplo, o el hecho de que para las novelas por entregas, así como para *Drácula*, fueran desaconsejables las descripciones prolijas. Estaba prohibido que concluyeran súbitamente, así que deliberadamente se alargaban.

La publicación de novelas por entregas obligaba a los escritores a ofrecer situaciones álgidas e intermedias para lograr que los lectores tuvieran ganas de experimentar más emociones. El recurso del suspenso, recurso que evidentemente explota *Drácula*, se utilizó abundantemente durante el siglo XIX. En su primera novela, de 1873, Thomas Hardy utilizaba lo que en inglés se ha convertido en el paradigma de una situación melodramática; por ejemplo, dejar suspendidos al borde de un acantilado a los protagonistas hasta la siguiente entrega. *Drácula*, como producto que corresponde a un gusto *kitsch*, maneja técnicas típicas del suspenso, como incluir una digresión justamente cuando el lector quiere que el texto se desarrolle rápidamente. Y es que cuando las entregas son espaciadas, cuando las historias se narran en diferido, hay menos buena voluntad de parte del lector para soportar episodios sosos o descripciones que suspenden el tiempo. Como *Drácula*, estas eran novelas de finales estereotipados, pues siempre han sido los finales de la mayor complejidad para los autores, en cuanto implican recompensa o castigo para los protagonistas.

En el caso de Inglaterra, los autores que publicaban por entregas estaban bien consolidados (se destacan las figuras de William Makepeace Thackeray y Anthony Trollope); no obstante, hubo excepciones como Charles Dickens, que en 1836 empezó a

publicar *Los papeles póstumos del Club Pickwick* —publicación de este tipo⁹²—, pero que más tarde se convertiría en el más célebre de los escritores victorianos.

Además de Dickens hay un referente muy importante en Inglaterra, David Pae, que vivió entre 1828 y 1884, época en la que publicó aproximadamente cincuenta novelas melodramáticas y góticas. Entre ellas se encuentran *La huérfana*, *Los niños perdidos*, *Tiempos muy duros*, *La profecía gitana* y *El castillo embrujado*. Esta clase de obras se difundía en el *People's Journal*, de Dundee North Briton de Edinburgo, y en el *Bolton Weekly Journal*⁹³. Cuenta Sassoon (2006) que para 1873 se creó un gabinete de ficción, una agencia de prensa especializada en la publicación de novelas por entregas, lo que permitiría que los editores británicos pudieran ganarse la vida en las provincias, sin el riesgo de sufrir los costos y la frustración de introducirse en las redes editoriales de Londres.

Hubo un término específico que se acuñó para designar todas las novelas populares que poseían las características melodramáticas y la longitud de las novelas por entregas: este fue el de *folletín*, que proviene de la palabra del francés *feuilleton*. Aquí cabe buena parte de la producción de Victor Hugo, Honoré de Balzac y George Sand. Sin embargo, como a mediados del siglo XIX, como ya habíamos dicho, se consideraba que estas novelas inoculaban un veneno moral a la sociedad, particularmente en las mujeres y los niños, que eran la población más influenciada, se pensó que existía la necesidad de una novela por entregas adecuada para toda la familia, con la ventaja adicional de que estando todos enganchados con la trama de la historia, el padre tendría que pensarlo dos veces antes de dejar de pagar la suscripción. Así, muchos de los escritores de este tipo de obras estaban convencidos de que el folletín cumplía un rol social y de que ser escritor era tan fácil como dominar la técnica del corte; saber cuándo debía interrumpirse el relato hasta la siguiente entrega.

⁹² Dickens actuaría como director de *Miscellany*, una de las muchas publicaciones que se ofrecía en forma de fascículos.

⁹³ En otros lugares de Europa los folletines de entrega diaria se gravaban con impuestos, para abogar por la cultura correcta: en 1850, en Francia, Luis Napoleón Presidente de la República promulgó ante la Asamblea Nacional la Ley Rancey, por la que se exigía un impuesto a todo periódico que publicase un *roman foubleton*. Por esta razón *Le constitutionnel* rechazó las nuevas novelas de Sue.

Para componer un folletín se podía uno inspirar en cualquier género, pero hubo autores que indagaron por la aparición reciente del mundo urbano y de la “maldad” asociada a este. Por esta razón se puede apreciar en *Drácula*, ambientada en la Londres de la Revolución industrial, la proliferación de personajes estereotipados que encarnan valores morales absolutos: el héroe de cuento de hadas, la mujer virtuosa y la mujer perdida que se redime. Nótese justamente que *Drácula* es una historia de redención. Por otra parte, la idea de una mujer abnegada, dispuesta a morir por el hombre que ama es recurrente, es una idea central de la cultura moderna y es un hecho que ocurre otro tanto en la novela que nos ocupa a través del personaje de Mina.

Dice Sassoon que en el descubrimiento de la ciudad también podemos apreciar un redescubrimiento nostálgico de la simplicidad rústica, encarnada en las novelas de Georg Sand, de 1846, 1847 y 1848. Los campesinos aparecen en ellas descritos como representantes de un mundo diferente, como ocurre con las gentes buenas de las estribaciones de los montes Cárpatos en *Drácula*. En estas novelas, como ocurre en nuestra obra, cuando se manifiesta la maldad, el clima se ve afectado por abundante lluvia, truenos y relámpagos.

1.2 El gótico. Un pretexto para hablar de diferentes cosas en *Drácula*

I fatali de Iginio Ugo Tarchetti fue escrita en 1869 y ambientada en Bohemia. Esto fue mucho antes de que Bram Stoker escribiera *Drácula*. Y antes de que Sheridan Le Fanu hubiera compuesto en 1872 su historia de vampiros titulada *Carmilla*. El héroe de la novela del autor italiano, según relata Donald Sassoon (2006), “era un personaje digno de Byron: atractivo, rubio, delgado, melancólico, femenino, elegante, de vestimenta negra, muy pálido; en una palabra, un vampiro, aunque nunca se le denomine de ese modo” (p. 617). Esto para decir que, de acuerdo con el catedrático egipcio (2006), fueron los italianos en 1869, temporalidad que corresponde con la de nuestra novela, quienes reactivaron el género gótico en el que luego ganarían maestría los ingleses.

Explica Lucía Solaz (2003) que, en principio, o sea cerca de la segunda mitad del siglo XVIII, el adjetivo gótico se empleaba para calificar “objetos, personas y actitudes

consideradas bárbaras, grotescas, ordinarias, primitivas, sin forma, de mal gusto, así como salvajes o ignorantes” (p. 2), y que por asociación, en el contexto artístico, lo gótico representaba aquello que ofendía la idea de belleza clásica. Esto, en tanto que el objeto así adjetivado lucía feo, carente de proporción o incluso grotesco. No obstante, señala la misma autora que Horace Walpole, al describir su obra, *El Castillo de Otranto* (1764), como gótica, “elevó el estatus del adjetivo, cambiando su sentido, y proporcionó una etiqueta para el torrente de narrativa de terror que vendría a continuación” (Solaz, 2003, p. 3).

Es pertinente señalar que estas narrativas góticas proliferaron entre 1765 y 1820⁹⁴. Sin embargo, lo que conocemos de ellas en su primera etapa es poco, pues la iconografía que se desarrolló en la última década del siglo XIX es la que de manera más patente ha llegado hasta nosotros: “Húmedas criptas, paisajes escarpados y castillos prohibidos habitados por heroínas perseguidas, villanos satánicos, hombres locos, mujeres fatales, vampiros, *doppelgängers* y hombres lobo” (Solaz, 2003, p. 2).

Cuenta Solaz (2003) que el gótico fue madurando y que en las décadas de 1778 y 1780 siguió dos líneas de desarrollo: una que continuaba el espíritu subversivo de Walpole y otra más conservadora, doméstica y didáctica. A la primera tendencia pertenecía la obra de Matthew Lewis, por ejemplo, *The Monk*, publicada en 1796, y a la segunda, la de una autora como Ann Radcliffe con su célebre novela *The Mysteries of Udolpho* (1794).

Luego de esto y antes de que el género gótico volviera a ponerse en auge durante un avanzado siglo XIX, Theophile Gautier escribió, en Francia, *La muerte enamorada* (1836). Ahora bien, de la ola de reactivación del género por cuenta de los ingleses podrían destacarse tres obras que han propiciado un gran abanico de libros, películas y adaptaciones televisivas. Estas son: *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada en 1818;

⁹⁴ Tal y como explica Ferreras (1973) citado por Solaz (2003), Inglaterra fue el único país donde un grupo social que no formaba parte de la burguesía tomó conciencia del nuevo mundo que se abría paso y del viejo mundo, de aquel viejo orden, que comenzaba a desvanecerse. “El grupo aristocrático o noble sufría una insalvable decadencia y necesitaba purgarse con artística catarsis de una revolución burguesa que le arrebatara el universo” (p. 279). Así, en nuestra novela un personaje como el Conde, que tiene raíces nobles, representa una tentativa por quedarse en el pasado; en cierto modo podría ser un vocero de las ideas, obsesiones y sentimientos de su clase.

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson (1886) y, por supuesto, *Drácula*, publicada en 1897⁹⁵

En este punto, cuando ya hemos aludido a las reediciones de la obra, pensamos que es pertinente ofrecer algunas claridades sobre lo que nos proponemos con este apartado del texto: se trata de ofrecerle elementos al lector para que valore por sus propios medios si comparte o no la idea de que es posible pensar en *Drácula* como aquello que hemos dado en llamar *literatura de difusión*. Confiamos en que tras la lectura de este apartado podrá hacerse una idea de la trascendencia de esta obra en términos de reediciones a lo largo del tiempo (incluyendo el paso al teatro, la televisión o el cine), pero sobre todo que podrá identificar cuál es el ideario que, a nuestro modo de ver, sugiere *Drácula*. Lo más lógico es que si hablamos de *literatura de difusión* estemos de alguna forma comprometidos a responder una pregunta relativa a qué podría ser aquello que difunde la obra.

Dicho esto, continuemos pues con lo que traíamos. Nos hemos detenido a hablar del gótico en razón de que para los propósitos de este trabajo interesa adentrarnos en aquello que emparenta nuestra obra con el género, pues, entre otras cosas, permite identificar en ella ecos de un movimiento como fue el romanticismo que, aunque surgido en Alemania hacia finales del siglo XVIII⁹⁶, no estaba, según creemos, por completo extinto en Inglaterra a finales del XIX. De hecho, hay autores que aun hoy reconocen la

⁹⁵ Asevera Solaz (2003) que los empresarios decimonónicos del teatro vieron rápidamente una oportunidad en el gótico literario. Para entonces Matthew Lewis ya había creado melodramas como el éxito de 1797 *The Castle Spectre*; no obstante, según la misma autora, la principal inspiración teatral vendría de la mano del *Frankenstein* de Mary Shelley de 1818 y *El vampiro* de John Polidori de 1819. *El vampiro* de James Robinson Planché, importante director británico, se estrenó en 1820, y *Presumption or The Fate of Frankenstein* de Richard Brinsley Peake, en 1823. Hubo un actor inglés, Thomas Potter Cooke, que alcanzó la fama por interpretar al vampiro y al monstruo en una misma noche, presagiando el vínculo que existiría después, durante el siglo XX, entre *Frankenstein* y *Drácula*. Asevera Solaz (2003) que “la popularidad del terror escénico británico culminó en 1888 con la llegada a Londres de una adaptación americana de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, pues a pesar de la rica herencia de literatura y melodrama teatral góticos, los cineastas británicos fueron notablemente lentos a la hora de perfeccionar un cine gótico equiparable. Esta situación persistiría hasta la aparición de la productora Hammer a mediados de 1950” (Solaz, 2003, p. 4). (Ver en Tabla 1 las reediciones de *Drácula* en otros formatos).

⁹⁶ El núcleo del pensamiento estético a partir del cual se desarrolló el romanticismo alemán hay que buscarlo según Arnaldo *et al.* (2000) en la triada que conformaron Winckelmann, Lessing y Herder (p. 214). Tampoco hay que olvidar que en 1788, cuando Schiller fue nombrado profesor de historia en la Universidad de Jena, confluyeron allí Goethe, Fichte, Holderlin, Novalis, Schelling, Humboldt, los hermanos Schlegel, Tieck, Achim von Arnim y Clemens Brentano. Esta es la razón de que en dicha universidad hayan ocurrido casi todos los hechos decisivos que establecieron los vínculos entre romanticismo e idealismo (p. 215).

filosofía del romanticismo como uno de los pilares del modo en que nos asumimos como sujetos modernos.

En *Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica*, Miriam López (2010) anota que en estas historias el escenario en el que ocurren los acontecimientos tiene la mayor importancia y amerita una detallada descripción. Recalca que, si bien es cierto que la historia “se define por su relación con el resto de integrantes de la obra, sin este elemento espacial perdería, no sólo la verosimilitud y el ensamblaje de la microestructura, sino también gran parte de sus significaciones primeras” (p. 276).

En opinión de López (2010) fue Edmund Burke en *Indagaciones filosóficas acerca del origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757) quien se ocupó de determinar las propiedades de este espacio gótico, al que le corresponden atributos como inmensidad, infinidad, oscuridad, soledad o brusquedad. Señala la autora que con estos un espacio queda convertido “más que en espacio referencial, en lo que podríamos denominar espacio estético [sensible]” (p. 277). En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) Kant también conceptualizó después sobre estos parajes y los calificó de espacios terroríficos. El filósofo alemán los describía como “altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado” (Kant, p. 3, 1972).

Tabla 1

Adaptaciones y reediciones de Drácula a otros formatos

Año, título y autor (a)	Género	País	Observaciones
1922. <i>Nosferatu</i>. Dirigida por: F. W. Murnau	Cine	Alemania	Al parecer primer es el primer largometraje relacionado con la historia original de Bram Stoker.
1927. <i>Dracula</i>. Dirigida por: Hamilton Deane	Teatro	Irlanda	Se trata de la primera adaptación de la novela, autorizada por la viuda de Stoker
1931. <i>Dracula</i>. Dirigida por: Tod Browning	Cine	Estados Unidos	
1936. <i>La hija de Drácula</i>. Dirigida por: Lambert Hillyer	Cine	Estados Unidos	
1953. <i>Drakula İstanbul'da</i>. Dirigida por: Mehmet Muhtar	Cine	Turquía	
1958. <i>Dracula</i>. Dirigida por: Terence Fisher	Cine	Reino Unido	Realizada por Hammer Producciones
1960. <i>The Brides Of Dracula</i>. Dirigida por: Terence Fisher	Cine	Reino Unido	Realizada por la Productora Hammer
1976. <i>Dracula père et fils</i>. Dirigida por: Edouard Molinaro	Cine	Francia	
1977. <i>Count Dracula</i>. Dirigida por: Jesús Franco	Cine	España, Alemania del Este, Reino Unido, Liechtenstein, Italia	
1979. <i>Nosferatu: Phantom der Nacht</i>. Dirigida por: Werner Herzog	Cine	Alemania del Este-Francia	
1985. <i>Vampiros en La Habana</i>. Dirigida por: Juan Padrón.	Cine	Cuba, España, Alemania del Este	
1992. <i>Bram Stoker's Dracula</i>. Dirigida por: Francis Ford Coppola	Cine	Estados Unidos	
2000. <i>Shadow of the Vampire</i>. Dirigida por: E. Elias Merhige	Cine	Reino Unido	
2000. <i>Drácula 2000</i>. Dirigida por: Patrick Lussier	Cine	Estados Unidos	
<i>The Twilight Saga</i>. Dirigida por: Summit Entertainment 2008.	Cine	Estados Unidos	Basadas en las cuatro novelas de la autora Stephenie Meyer

Catherine Hardwicke. <i>Twilight</i>, 2009.			
Chris Weitz. <i>New Moon</i>, 2010.			
David Slade. <i>Eclipse</i> 2011.			
Bill Condon. <i>Breaking Dawn – Part 1</i>, 2012.			
Bill Condon <i>Breaking Dawn – Part 2</i>.			
2012. <i>Drácula</i>. Dirigida por: Dario Argento.	Cine	Italia, Francia, España	
2012. <i>Hotel Transylvania</i>. Dirigida por: Genndy Tartakovsky	Cine	Estados Unidos	
Año, título, director, productor	Género	País	Observaciones
1997. <i>Buffy the Vampire Slayer</i>. Dirigida y producida por: Joss Whedon	Televisión	Estados Unidos	
2014. <i>Penny Dreadful</i>. Dirigida por: J. A. Bayona Producida por: Sam Mendes	Televisión	Estados Unidos, Reino Unido	
2015. <i>Brides</i>. Dirigida por: Roberto Aguirre-Sacasa.	Televisión	Reino Unido	
Año, título, autor	Género	País	Observaciones
1901. <i>Makt Myrkranna</i>. Escrita por: Bram Stoker y Valdimar Ásmundsson	Literatura	Reino Unido	La obra fue hallada y recuperada por Hans Corneel de Roos y fue reeditada y publicada en 2017 con el título de <i>Los poderes de la oscuridad. La versión perdida de Drácula</i> .
Anno Dracula Series. Escrita por: Kim Newman	Literatura	Reino Unido	
1992. <i>Anno Dracula</i>.			
1995. <i>The Bloody Red Baron</i>.			
1998. <i>Dracula Cha Cha Cha</i>			
2013. <i>Johnny Alucard</i>			
<i>The Diaries of the Family Dracul</i>. Escrita por: Jeanne Kalogridis	Literatura	Estados Unidos	
1995. <i>Covenant with the Vampire</i>			
1996. <i>Children of the Vampire</i>			

1997. <i>Lord of the Vampires</i>		
1997. <i>Dracula the Undead</i>. Escrita por: Freda Warrington	Literatura	Reino Unido
2009. <i>Drácula, el no-muerto</i>. Escrita por: Dacre Stoker e Ian Holt	Literatura	Estados Unidos
2007. <i>Tierra de vampiros</i>. Escrita por: John Marks	Literatura	Estados Unidos
Año, título	Género	Observaciones
1973. <i>Dracula Lives</i>	Comic	
2013. <i>Harker, from the pages of Bram Stoker's Dracula</i>. <i>Escrito por: Tony Lee</i>	Novela gráfica	
1972. <i>The Tomb of Dracula</i>.	Comic	Marvel
2010. <i>Victorian Undead II: Sherlock Holmes vs Dracula</i>	Comic	
<i>Helsing: the darkness and the light</i> (hace parte de <i>Grimm Fairy Tales</i>)	Comic	
<i>Dracula: Ruler of the Night</i>	Webcomic	
2012. <i>Dracula Everlasting</i>	Comic (manga)	
Año, título	Género	Observaciones
2010. <i>Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances 1921-2010</i>	Otros	Texto que rastrea las reediciones de <i>Drácula</i> en el cine, la televisión, los comics y los juegos electrónicos

Tabla construida por el autor.

1.2.1 Lo sublime y lo siniestro en *Drácula*.

Cuenta López (2010) que en el ensayo titulado *The Supernatural in Poetry (1826)*, Ann Radcliffe, además de que enumeró con bastante detalle los lugares o paisajes que debieran convertirse en motivo literario dentro de la novela gótica, advirtió que “solo los grandes escritores poseían la virtud de dibujar en sus novelas paisajes capaces de alcanzar y provocar este efecto de lo sublime” (p. 278) y es que los espacios construidos por un autor como Milton en su *Paraíso perdido* (1674) bien pudieron haber sido el referente de estas locaciones⁹⁷.

Pensamos que es lícito plantear tal comparación por razones que se comprenderán en un momento, pero, además, y en primer término, porque lo sublime debe ser entendido, en el marco de la retórica, como un tono y un efecto. Si nos detenemos en la calidad de un autor, en su estilo, así como en el tipo de recursos que emplea, estaremos en condiciones de percibir y sentir lo sublime, no solo como el efecto que consigue el uso o la creación de ciertas imágenes, sino como el producto de cierto tono derivado de la forma que adquiere la prosa en algunos autores. Nos referimos en este caso a autores del siglo XVIII, pues en su momento algunos de ellos empezaron a ser celebrados justamente por oponerse, a partir de este registro, al control y a la medida prescritas por el neoclasicismo.

Para comprender esto es necesario saber que por cuenta de Nicolás Boileau, un autor francés que vivió entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, llegaron a este tiempo reflexiones sobre la obra de Horacio, poeta latino. Pseudo-Longino era un autor que había vivido en el siglo I d. C. y al que se le atribuía el primer tratado existente acerca del estilo retórico sublime. Pues bien, su texto fue hallado en Basilea y fue traducido por Boileau con el nombre de *Tratado de lo sublime* en 1674.

La obra de Longino estaba inspirada en las consideraciones consignadas por Horacio en su *Ars Retórica*. Para Longino, tal y como señala Tonia Requejo (1991), prologuista de

⁹⁷ De esto da fe un autor como Hugo Blair, quien en 1783 publicó una obra titulada *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, en donde asocia el *Paraíso perdido* de Milton con el registro o tono sublime.

*Los placeres de la imaginación*⁹⁸, “el lenguaje sublime no solo persuade, sino que conduce a los que lo escuchan al éxtasis, pues eleva sus espíritus transportándolos” (p. 36). Estas declaraciones dan pautas para una primera aproximación al concepto en la que se sugiere que lo sublime no afecta tanto el intelecto como los afectos y la imaginación.

En adición a lo dicho, Longino creía, al menos tal y como lo entendió Hugo Blair⁹⁹, otro de los divulgadores de su pensamiento, que aunque está claro que el genio por ser grande está sujeto al peligro, mientras que el mediocre corre menos riesgos de ofender la perfección, siempre “es preferible la grandeza en la poesía y la prosa, aunque sea defectuosa en algunos momentos, a la mediocridad en la perfección sana y sin faltas” (1815, p. 36). Al plantear esto Blair estaba diciendo que lo regular y lo metódico difícilmente conducen al estilo sublime y que, en ese orden de ideas, el autor necesita sobre todo coraje y arrojo para alcanzar dicho registro.

Además de lo señalado en su *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* (1815), Blair explicará que entiende lo sublime moral como el cumplimiento –en la acción heroica– de una distancia absoluta entre la limitación del ser humano y la empresa que acomete, pues en esta pone en juego su vida, que es el mayor valor que posee (p. 47). Al caracterizar lo sublime así, Blair está invocando el desprecio del peligro, del miedo, del dolor y de la muerte, que fue consonante con la concepción romántica del heroísmo.

Ahora bien, cuando este catedrático de retórica señala la fuerza como el rasgo que determina, por encima de cualquier otro, el estilo sublime y hace la salvedad de que “un arroyo, que corre dentro de sus márgenes, es un objeto bello: pero cuando se sale de la madre con la impetuosidad y estrépito de un torrente, ya es un objeto sublime” (p. 11), está tomando como punto de referencia una idea de este estilo asociada a un motivo de carácter natural, en el que se manifiesta una potencia incontrolable, incluso terrible, que

⁹⁸ *Los placeres de la imaginación* fue un ensayo que apareció en *The Spectator*, periódico de carácter literario y ensayístico, accesible al lector medio y publicado en Inglaterra por Joseph Addison en 1711.

⁹⁹ Hugo Blair, de quien ya habíamos hecho un comentario, fue una figura determinante para la Ilustración escocesa. Este vivió entre 1718 y 1800 y ejerció como pastor evangélico y catedrático de retórica. En 1783, con la publicación de su tratado sobre retórica, contribuyó a la difusión del pensamiento de Pseudo-Longino y, tomándolo a él como ejemplo y referente, del registro sublime en poesía.

acerca a Dios. Sea que esta imagen se asocie con la divinidad, sea que no, dicha experiencia remite a una noción de inconmensurabilidad, infinitud y suspensión del ánimo, por lo que resulta tan fascinante como sobrecogedora. En este sentido, como ya dijimos, al exaltar la fuerza expresiva el estilo sublime controvierte la medida y el orden impuestos por el canon del neoclasicismo y por la misma senda, reivindica la pasión vehemente y el entusiasmo.

Agregaremos para precisar que Longino advierte en su obra que, contrario a lo que se creería, el registro sublime no siempre se logra por una gran inversión de recursos, sino que puede manifestarse, también, de un modo aparentemente opuesto: cuando doblega al lector con sobriedad y austeridad de medios. Dijo este autor, citado por Requejo (1991), que, al ser eco de un espíritu noble, lo sublime a veces no necesita palabras para expresarse y conmover; puede ser un pensamiento desnudo y sin voz que, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración y suspende el ánimo.

Quizá este cambio de perspectiva se entienda mejor si pensamos que el torrente de una catarata, por ejemplo, es un estímulo único que doblega el ánimo, que sobrecoge, que apabulla, a la vez que embelesa, pero que, a diferencia de lo pintoresco, no lo hace por su variedad, sino por su majestad; como decimos, es un estímulo que no necesita de otros que, sumados y aun siendo secundarios, agreguen variedad, complementen el espectáculo. Él en sí mismo es cabal.

Pues bien, un autor como Burke (1757) asoció esta austeridad de medios con algo parecido a una idea de carencia y construyó una poética en donde le atribuyó a lo sublime toda una serie de características negativas que lo vinculan con conceptos como el de oscuridad, soledad, silencio y muerte.

Como debe haberse notado, este viraje en la concepción de esta categoría señala la vía por la que lo sublime se transfigura en lo siniestro, que, según se acepta, es la versión negativa del mismo sentimiento. Aunque tanto en un caso como en el otro los conceptos de fuerza, potencia, inconmensurabilidad y conmoción del ánimo sigan operando, sigan siendo pertinentes para pensar el fenómeno, lo sublime pasa de ser asociado con una idea de divinidad, de luz y de altura a estarlo con una de profundidad –abismo–, oscuridad y reverso de la consciencia.

Partiendo de esto, detengámonos a hablar un poco acerca de lo siniestro u ominoso que, por supuesto, es la forma de lo sublime que más aparece en *Drácula*. Cuenta Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (2011) que la primera utilización del término en castellano pertenece al *Cantar de mio Cid* (1200), donde se usa para designar aquello que es opuesto a “diestro”. Siniestro hace referencia a zurdo y torcido, así “ya en su inicio el término se asocia con el hado malo, el destino aciago, la suerte torcida” (p. 43). Siniestro también hace alusión a un poder malévolu que se ejerce a distancia, por contacto o sustracción de objeto o por el simple arroj de la mirada sobre un ser desprevenido.



1896, *Bailarinas*, Franz von Stuck

En *Drácula* la estética de lo siniestro se muestra en todo su apogeo a partir de los conceptos que ya señalamos (oscuridad, silencio, soledad, deformidad, irracionalidad y maldad); sin embargo, lo sublime natural también está presente por cuenta de los espacios a los que ya nos hemos referido y, sobre todo, por cuenta de las descripciones

que se les dedican a estos paisajes¹⁰⁰, así como a algunos edificios abandonados y en decadencia que también aparecen en la novela. Nos referimos aquí a espesos bosques, desfiladeros, caminos tortuosos, riscos, castillos¹⁰¹, abadías, cementerios saqueados, ruinas...

En este punto, volviendo con Solaz (2003) y antes de seguir hablando de lo siniestro, viene bien destacar el hecho de que, en contraste con la escasa validez de las populares novelas por entregas, la narrativa gótica psicológica de calidad intelectual fue en buena medida la responsable de la salud del género durante la década de 1820. *Frankenstein* de Mary Shelley, *Melmoth el errabundo* del escritor irlandés Charles Maturin (1820) y *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* (1824) de James Hogg, escritor escosés, demostraron, según esta autora, el trágico potencial del gótico y dieron una pista sobre la clase de sofisticación psicológica y metafísica que marcaría las obras de Hawthorne (*The House of the Seven Gables*, 1851, y *Mosses from an Old Manse*, 1854), así como la de Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, de 1872.

Este comentario sobre la narrativa gótica en medio de lo que veníamos diciendo es oportuno, porque lo que la autora califica de sofisticación psicológica no es otra cosa que la exploración por la literatura gótica de finales del XIX de los sustratos más profundos del alma humana, donde, según se acepta, se instala el inconsciente que es responsable de la percepción de lo siniestro.

Lo que hay que advertir aquí en relación con esta categoría es que obras como las que acabamos de mencionar trazaron el camino que seguiría el gótico posterior a la década del veinte -el cual que empezó a transcurrir en escenarios urbanos¹⁰² y se volvió, como

¹⁰⁰ Más adelante, cuando nos ocupemos de señalar los recursos empleados en la construcción de la narrativa de una obra de literatura de difusión como puede ser *Drácula*, particularmente cuando nos refiramos al uso de la imagen, les dedicaremos atención suficiente a estos paisajes, así que le pedimos al lector que de momento nos deje pasar por ellos ágilmente.

¹⁰¹ Tal y como señala López (2010), en la escenografía gótica se percibe, con claridad, la influencia de los grabados del pintor italiano Giovanni Battista Piranesi. En su obra nos encontramos con el mismo mundo arquitectónico carente de puntos de referencia del castillo gótico. Nacido en 1720, Piranesi pasó gran parte de su vida dibujando las ruinas de Roma, que siempre le parecieron aterradoras y opresivas. Se trata de un espacio laberíntico, construido con grandes masas de piedra, con multitud de escalinatas y pasarelas que se entrecruzan.

¹⁰² Las localizaciones góticas tradicionales (la Europa del Este durante una imaginaria Edad Media) dieron paso a los ambientes más familiares de las granjas, las casas de campo, las oscuras calles urbanas, los salones, los sótanos y los áticos.

ya dijimos, mucho más psicológico-. En palabras de Solaz (2003), “en los relatos de terror de 1825 a 1896 los espectros y monstruos se fueron trasladando gradualmente de la realidad a la psique” (p. 6). Así:

El gótico de este periodo tomó una dirección introspectiva en cuentos de enterramientos prematuros o del miedo a ellos, historias relacionadas con el temor a la locura, obras obsesionadas con transformaciones bestiales o la pérdida de la racionalidad y narraciones fantasmales que introducían temas sobre dudas teológicas y confusión erótica. Con la subjetivización del terror gótico se hizo más difícil identificar y afrontar la maldad, dado que ésta reside precisamente en nuestro propio interior. El tema del doble o *doppelgänger* se convirtió en la fórmula más popular del periodo y el encuentro con la bestia interior se puede apreciar brillantemente en relatos como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. (Solaz, 2003, p. 6).

Señalado esto y continuando con la definición de lo siniestro, hay que anotar que Freud, en el texto que lleva el mismo nombre (1968), dice que aquello es una suerte de lo espantoso que afecta a las cosas conocidas, que lo siniestro es aquello que se opone a lo doméstico y, podríamos decir, a lo domesticable. Asevera que la incertidumbre intelectual es la condición básica para que se dé este sentimiento, por eso lo siniestro siempre será algo en lo que uno se encuentra desubicado, perdido. Ahora, ¿qué otra cosa puede ser siniestra a partir de esta definición sino la transformación que sufrió Lucy, protagonista de la historia, quien pasó de ser una mujer dulce, abnegada y predecible a convertirse en una criatura irascible, cruel y lasciva? ¿Qué más podría ser siniestro sino el sonambulismo que experimentaba ella misma antes de ser convertida por el Conde y que la desdibujaba, que desdoblaba su ser en personalidades antagónicas? Sin duda, la transformación de Lucy es comparable con la experiencia que tenemos todos cuando nos abismamos ante facetas inusitadas de nuestra propia personalidad. Tal y como señala Freud (1968), este tipo de incidentes ofrecen una experiencia ominosa, en tanto ponen de manifiesto que nuestro ser no se agota en eso que reconocemos y, más aun, que aceptamos.

Ahora bien, esta tendencia final del gótico puede dar ocasión para hablar de algo en la novela que reviste la mayor importancia: la condición monstruosa de los personajes. Este es un rasgo que, no solo emparenta la obra con el género gótico, sino que permite hablar de muchas otras cosas en ella, como ese ideario que evoca *Drácula*, algunos de esos asuntos epocales que, según creemos, plantea, discute o cataliza la obra.

Continúa Freud (1968) en su texto acerca de lo ominoso diciendo que se denomina *unheimlich*¹⁰³ a “todo lo que debiendo permanecer secreto u oculto [...]; no obstante, se ha manifestado” (p. 2487). Lo *unheimlich* no sería nada realmente nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de represión. En un momento dado, eso vuelve, se manifiesta, nos espanta y, no pocas veces, nos ocasiona problemas con los demás. A propósito, dice Foucault que la huella de lo no dicho y lo no mostrado de la cultura, de lo invisibilizado, serían los monstruos.

1.2.2 Hibridez y monstruosidad en Drácula.

Estos descubrimientos incómodos, estos hallazgos o atisbos en la propia personalidad de asuntos que preferiríamos mantener velados nos ocasionan problemas con los demás, porque normalmente dan cuenta de una desviación de nuestro comportamiento en relación con lo aceptado o, en términos de Joaquín Cortés (1997), de un cuestionamiento que interponemos al sistema de experiencia impuesto.

Este modo de abordar la cuestión de la monstruosidad desarrollado por Cortés plantea que los monstruos se caracterizan por poner en evidencia y en entredicho los modelos de representación del mundo o de la época a la que pertenecen, por atacar la jerarquía de valores instituida y por poner a tambalear las categorías de referencia que orientan el comportamiento social dentro de una comunidad dada¹⁰⁴. En la misma línea va el modo en que Foucault, en su texto *Los anormales* (2000), conceptualiza acerca de los monstruos cuando dice que la noción es esencialmente de carácter jurídico, pues los monstruos no solo representan una violación de las leyes de la sociedad, sino de las leyes de la naturaleza. Explica: “El monstruo es [antes que nada] un laberinto jurídico, una violación y una confusión de la ley, una transgresión, una indecibilidad en el plano del derecho” (p. 71). Esto para recalcar que la incomodidad que experimenta la sociedad

¹⁰³ Por oposición a *heimlich*, *unheimlich* se refiere a algo que no luce familiar.

¹⁰⁴ Baste señalar de momento que *Drácula* alude a comportamientos morales proscritos y a comportamientos sexuales que representan tabús. Por un lado, la maldad, la crueldad, la sevicia, la venganza, la manipulación y la seducción; por el otro, la homosexualidad, el incesto, el adulterio, la poliandria y la pedofilia. Algunas de estos, como se sabrá, están incluso codificados como delitos.

con estos obedece, ante todo, a que reportan un problema práctico, pues ni siquiera la ley sabe cómo comportarse frente a ellos.

Creemos que vale la pena detenernos en esta concepción foucaultiana de la monstruosidad para alumbrar nuestro análisis. Este autor distingue entre dos momentos. El primero corresponde a la Edad Media y los siglos XVII y XVIII, cuando “no bastaba la infracción de la ley natural, era preciso que esa transgresión del límite natural pusiera en entredicho cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina [para hablar de monstruosidad]” (p. 170). Un ejemplo de esto serían los hermafroditas, que violan las leyes de la naturaleza al tener caracteres de los dos sexos, al mezclar dos “reinos” y al desarrollar, por ende, un comportamiento aberrante. En el caso de la novela sería, por ejemplo, el hecho de que Drácula sea un híbrido, mitad animal mitad ser humano, que tiene la necesidad de beber sangre. Aclara Foucault (2000) que para este modo de concebir la monstruosidad el objeto principal a ser corregido es congruentemente el cuerpo, pues, al fin y al cabo, de él vienen los factores que generan la hibridez.

Desde una perspectiva diferente Foucault (2000) identifica un segundo tipo de monstruosidad que equivale a aquello que podemos llamar perversos o, tal y como él los denomina, monstruos morales. En estos se aprecia una presunta relación entre la monstruosidad y la criminalidad; se supone que la desviación hace proclive o genera una propensión al comportamiento delictivo¹⁰⁵. Tal y como explica el autor (2000), lo que debe provocar la condena de un monstruo de este tipo no es en este caso su cuerpo, el hecho de que sea hermafrodita, sino el hecho de que pese a que, como medida correctiva se le debió haber asignado un sexo y un género predominante, el femenino, por ejemplo, este ser se empeña en mantener el gusto por las mujeres. Así, desde fines del XVIII y principios del siglo XIX, emerge, según Foucault (2000), la figura del criminal monstruoso, cuya condena la ocasionará, no tanto la monstruosidad de la naturaleza como el comportamiento presuntamente derivado de ella. La diferencia frente al enfoque anterior es que en este caso el principal objeto de la corrección pasará a ser la psique.

¹⁰⁵ Algo que está implícito en esta concepción es que, en este tipo de monstruos, a diferencia de los primeros, “se castigan agresiones, pero a través de ellas agresividades; violaciones y a través de ellas perversiones; asesinatos, que son también pulsiones y deseos” (Foucault, 2002, p. 24). Lo que esto pone de manifiesto es que el tratamiento que ameritan estos personajes requiere de todo un aparataje, de un conjunto de disciplinas productoras de un saber que sea presuntamente capaz de discernir y juzgar tales deseos, agresividades y perversiones.

Foucault (2000) exalta que simultáneamente con la emergencia de este nuevo enfoque de la cuestión, en la literatura gótica, que va desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XIX, se puede apreciar cómo estalla la figura del monstruo moral. Pues bien, en el marco de nuestra obra, si nos atenemos a la monstruosidad considerada en términos “físicos”, como la mezcla de reinos, no habría que restarle valor al hecho de que Drácula sea una criatura improbable: mitad humano, mitad bestia¹⁰⁶, además de un ser que oscila entre la vida y la muerte. Como es evidente, lo suyo son tanto la dualidad como la hibridez.

Para proceder a desarrollar esta clasificación, es importante exaltar que el mismo autor (2000), al abordar la monstruosidad como una problemática de tipo jurídico, señala que, por ser casos excepcionales, los monstruos obligan a construir una casuística. Nos detenemos en este planteamiento, pues, según creemos, este rasgo puede mostrar trazas o afinidades en el diseño de los personajes de la novela con el pensamiento romántico, con la idea de heroísmo de carácter sublime, pero, además, en Francia e Inglaterra, con la actitud vital reivindicada por movimientos como el simbolismo, el parnasianismo o el decadentismo. Sus representantes tuvieron en común con los románticos que de algún modo se opusieron a la ética burguesa que, según ellos, invitaba a tazarlo todo en la existencia usando un mismo racero¹⁰⁷: el dinero. Los románticos profesaron solidaridad hacia el marginado, porque la moral de dioses que se autoimponían implicaba honrar un imperativo de justicia tal, que los obligaba a las

¹⁰⁶ Drácula tiene una apariencia cercana a la de un ser humano (esto descontando sus colmillos y sus manos semejantes a garras), pero no llega a ser mortal en sentido cabal. No se ve amenazado por lo que normalmente reporta peligro para la vida de los hombres y posee habilidades extraordinarias típicas de los animales, como la capacidad de trepar y reptar, la fuerza desmedida y la visión nocturna, aunque compensada por la fofobia. Además, tiene particulares hábitos en cuanto a la ingesta –se alimenta, pero exclusivamente de sangre– y al sueño –tiene los ritmos circadianos trastocados y solo duerme de día. Por último, su cuerpo no registra signos vitales, ni proyecta reflejo alguno sobre los espejos.

¹⁰⁷ Los representantes de estos movimientos encabezados por el romanticismo fueron adversos, en primer lugar, a la asignación del dinero y la riqueza como valor supremo de la existencia, pero incluso, antes que eso, a la homogenización de la que son objeto las personas en las sociedades urbanas que, mayoritariamente, están orientadas al rendimiento, al lucro. Existe relación entre lo uno y lo otro porque es en estas sociedades donde las personas son más proclives, no solo a ser tratadas como recursos, sino a ser privadas de su identidad, de su singularidad, para integrarse a un funcionamiento mayor. La entronización del dinero y la homogenización de las consciencias están vinculadas, además, en virtud de la lógica del valor, que encubre una creencia en la proporcionalidad y las equivalencias a partir de la cual el hombre empieza a tasar como si fueran iguales cosas que son cualitativamente distintas y hasta cierto punto incomparables. Bajo estas circunstancias es que Simmel (1858-1918) dijo en *Filosofía del dinero* que “el valor constituye la contrapartida del ser” (1976, p. 19).

excepciones, a proceder mediante una casuística, y en muchas ocasiones, por lo mismo, a terminar siendo ellos, junto con el acusado, junto con el “monstruo” o el desobediente, personajes denostados. Desde la mirada de los románticos se trataba de valorar cada cosa en su justa naturaleza, evitando así llegar a caer en generalizaciones improcedentes y aberrantes; sin embargo, como decimos, esto les costaba un precio.

Por otra parte y hecha la salvedad de que los representantes de los demás grupos no creían en el heroísmo redentor de los románticos, habría que exaltar que estos también se caracterizaron por una renuencia a llevar un estilo de vida burgués y acomodaticio, lo que casi siempre los condujo a sufrir una condición de exilio, marginalidad y pobreza. La solidaridad de los románticos con el disidente llega hasta ellos y se explica en tanto ambos son partidarios de alejarse de una existencia común, aun a precio del ostracismo.

En el caso de los simbolistas o los decadentistas la condición de marginalidad a la que aludimos podía experimentarse por cuenta de una situación social y económica desafortunada desde el origen o como producto de toda una “gestión” deliberada, encaminada a ratificar con recurso al despilfarro una oposición a la idea de llevar esa existencia vulgar de la que es característica la entronización del dinero. Esto es patente en movimientos como el dandismo. Hasta cierto punto, podría decirse que un personaje como Oscar Wilde deseaba llevar el tren de vida de un hombre rico; no obstante, sin tener que tomarse el trabajo que conduce a la riqueza, pues la laboriosidad, al ser hija de la necesidad, no era compatible con el desinterés que preconizaba un dandi. Tal desinterés era, según él creía, condición indispensable para dedicarse a asuntos de mayor vuelo y, por este camino, para rehuir una existencia miserable.

Cerrado este comentario y volviendo propiamente a la cuestión de la monstruosidad, no sería absurdo plantear que el tipo de monstruo que más aparece en la novela, que responde a una idea de la monstruosidad de índole moral y sexual, está muy cerca de la idea del heroísmo, por supuesto de carácter negativo, que cobró fuerza en la última parte del romanticismo y de la que fueron partidarios, también, movimientos como el simbolismo¹⁰⁸ o el decadentismo. Ya dijimos que para estos el diferente, el disidente, el

¹⁰⁸ Todó (1987) citado por Salas (2000) retoma una carta de Rimbaud a Verlaine del 15 de mayo de 1871 en la que el primero escribe: “Te digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarrollo de todos los sentidos. Todas

insensato, el exiliado e incluso el vago, entregado a una vida bohemia, eran, a la vez, el hombre valiente, el héroe trágico¹⁰⁹; pues bien, habría que agregar que esta valentía tendría que ver, no solo con desprenderse de las comodidades que ofrece el dinero, sino de los convencionalismos en términos morales. Además de haber optado por llevar una vida diferente, cualquiera de estos hombres debía representar a aquel que tenía el coraje de sondear las profundidades del averno para conocer y conocerse a sí mismo, sin miedo. Este debía ser un hombre que reconociera en su persona una influencia tanto apolínea como dionisiaca y que no temiera el eventual costo social de afincarse de manera temporal o permanente en la segunda. Repetimos: es un hecho que para explorar el lado nocturno de la existencia hace falta desprenderse de la actitud laboriosa, pudibunda y timorata del hombre medio y esto lo ejemplifica perfectamente un personaje como Baudelaire, que en sus excursiones nocturnas tipificó el *flâneur* y encarnó la *flânerie* como actitud de vida.

las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, apura en él todos los venenos y se queda con su quintaesencia. Tortura inefable en la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, y por la que se convierte en el gran criminal, el gran maldito -¡y sabio supremo!- [...] Que el poeta reviente en su salto por las cosas inauditas e innombrables...” (p. 106).

¹⁰⁹ No estamos sugiriendo que el heroísmo de carácter sublime esté ausente de la novela; claro ejemplo de ello personajes como Jonathan Harker, Mina Murray y en general el séquito de caballeros que con nobleza ayudan a Van Helsing en la misión de rescatar a Lucy. Sin embargo, a esto hay que ponerle un matiz: estos mismos personajes representan en la obra la actitud acomodaticia del burgués, que es antítesis de la actitud heroica que acabamos de atribuirles. ¿Cómo puede explicarse esto entonces? Pues bien, creemos que la cuestión se aclara si tomamos en cuenta que la creencia en lo sublime inspira una concepción de la historia y del progreso que es característica de la Modernidad y de los modelos económicos y de gobierno que en ella se gestan y que estimula tanto ideas de heroísmo positivo como negativo. Esto se evidencia en la novela, según creemos nosotros, en la discusión que plantean los personajes femeninos. Para analizarlo partamos de que Mina puede ser comparada con estos hombres modernos en tanto no solo es la esposa fiel y abnegada de Jonathan, sino que, como ellos, muestra una actitud favorable al progreso y a los adelantos de la ciencia y la técnica (Mina utiliza el fonógrafo y, solo porque sabe mecanografía, transcribe apartados del diario del Doctor Seward que están grabados en él). Aceptado esto, reparemos en que Mina además es noble, generosa, moderada, razonable, valiente... heroica; cosa bien distinta de Lucy, que es individualista, imprevisible, irascible, instintiva, caprichosa, autoindulgente y hedonista. ¿Acaso no son estos, rasgos que pueden ser emparentados con los valores y la actitud vital que reivindican anarquistas y socialistas? No se puede olvidar que Lucy es adversa a la idea de propiedad privada (de exclusividad sexual), y que, junto con las vampiresas que acompañan al Conde en su castillo, vive en una suerte de comunidad. Lo que queremos mostrar es que pareciera haber un talante más favorable para asumir una visión de mundo funcional al modelo de la democracia, el liberalismo y la acumulación de capital y viceversa, y esto no puede ser separado de la idea de heroísmo que inspira lo sublime, que según sea invita a gestar el cambio, a gestar la historia en pos del progreso, o la revolución en contra de un estado de cosas que se considera indeseable.

Si como dijimos al comienzo, los monstruos hablan precisamente de nuestro lado velado –de eso que también podríamos llamar inconsciente y que los románticos invocaron, entre otros recursos, a partir de las imágenes del loco, el sonámbulo y el hombre-bestia, y los simbolistas del bohemio, del *flâneur* y de la mujer fatal–, habría que anotar que este ejercicio de búsqueda y experimentación podía conducir a una disolución de la identidad. Empezaba por un “sano” reconocimiento de la dualidad, pero, una vez se le permitía a esta otra voz hablar, dicho viaje podía no tener retorno. A este respecto resulta ilustrativo un poema que Verlaine dedicó a Eugene Krantz, una prostituta retirada con la que terminó su vida y que dice lo siguiente:

XVIII

Si te apetece, divina ignorante
 Seré aquel que ya nada sabe
 Salvo acariciarte de mano errante
 En el gesto experto del peor haragán,
 Si te parece, divina ignorante
 Seamos escandalosos sin fastidiarnos
 Como el ciervo y la cierva en los bosques auténticos
 La vergüenza, de paseo mandémosla.
 Exageremos incluso, y si no cínicos
 Seamos escandalosos sin fastidiarnos
 Sobre todo, que no se hable de literatura.
 Al diablo autores, lectores, los editores
 Primero librémonos a nuestra natura
 En el encantador olvido de pudores,
 Y ¡oh!, que no se hable de literatura.
 Gozar y dormir será, ¿no te parece?
 Nuestra función primera y última... (2014, p. 786)

A propósito de esta cuestión de la identidad, cuenta Burrow en *La crisis de la razón* (2001) que el contexto de Gran Bretaña en contraste con el de Alemania o Francia era el del nuevo liberalismo. En este país

la lucha por el alma de este movimiento o, en su defecto, por sustituirlo era necesariamente más dura desde el punto de vista ideológico [de lo que podía ser en estos otros dos países], y la razón para esto era que allí el utilitarismo y la economía política ricardiana, reforzados por el apoyo moral e inconformista del carácter independiente que se había hecho a sí mismo, habían calado más hondo. (p. 179).

Asegura el mismo autor que para ese momento a Gran Bretaña se la veía desde fuera como la patria de un utilitarismo inculto y de un despiadado individualismo egoísta, aunque, se le envidiara, a la par, por haber conseguido cierta estabilidad política. Explica el mismo autor (2001) que, en el argumento de Stuart Mill, “la individualidad, el yo

singular, autónomo y varonilmente enérgico, se veía amenazado, sobre todo, por la presión para que se sometiera a la que Tocqueville le había enseñado a ver como la opinión pública democrática, característica del mundo moderno” (p. 211)¹¹⁰.

¹¹⁰ Así las cosas, “la única esperanza radicaba en lo que podríamos llamar el ‘liberal como héroe’, el hombre fuerte que se alzaba por encima del entorno constituido por una multitud de miras estrechas y almas tímidas, para el ejercicio sin miedo de la razón independiente y la creación de lo que, utilizando el término victoriano clásico, sería su propio carácter” (p. 214). A pesar de la promoción que recibía este yo fuerte por cuenta de la ideología del liberalismo e incluso, aunque con matices, del romanticismo, no se puede pasar por alto que en otras latitudes diferentes a Inglaterra, particularmente en Rusia, ocurría cosa bien diferente. En la literatura rusa del periodo entre 1850 y el 1880 fue frecuente encontrar personajes que daban cuenta de una disolución del yo, no tanto en el registro radical de la destrucción o la fractura al que aludíamos a través de la figura del héroe negativo, sino del entibiamiento al que acabamos de referirnos. Tal y como señala Burrow (2001), estos podrían llamarse “hombres superfluos”, retomando la expresión de Turguenev en *Diario de un hombre superfluo* (1850), y no solo aparecieron en la obra de este autor, sino en la de otros como Dostoievski (*Notas desde el subterráneo*, 1864, *Crimen y castigo*, 1866, y *Los demonios*, 1872) y León Tolstói (*Guerra y paz*, 1869, y *Anna Karenina*, 1877). A mediados del siglo XIX estos personajes se quejaban de “falta de rumbo y una voluntad débil” (Burrow, 2001, p. 205). Por otra parte hay que pensar que esta concepción del sujeto como un yo fuerte era funcional para un sistema económico y político como el que afectaba el contexto inglés, pero cosa bien distinta ocurría en naciones mucho menos desarrolladas para la época como Alemania o Rusia, en las que, por lo que se señalará a continuación, de alguna forma convenía incentivar más bien un individuo, que un sujeto propiamente dicho, en razón de que compaginaba más fácilmente con los lazos de subordinación propios de una comunidad de tipo tradicional. Cuenta Burrow (2001) que “había una parte de Europa (Rusia) donde el asunto de la copropiedad y el autogobierno de la aldea seguía siendo contemporáneo, aunque fue necesario que en el decenio de 1840 un noble prusiano, el barón Von Haxthausen, con sus raíces intelectuales en la concepción romántica del *Volk*, llamara la atención de los académicos y los políticos sobre este asunto” (p. 162). El moderno equivalente de la marca teutónica era el *Mir*, la comuna de la aldea campesina. Sería pues en torno a dos interpretaciones de este concepto que se desarrollaron dos derivas del pensamiento social ruso de mediados de siglo: el socialismo encabezado por Aleksandr Herzen, después de 1848, y la visión de los eslavófilos, que eran opuestos a la liberación y occidentalización de Rusia. Según explica Burrow (2001) este último grupo estaba constituido por “miembros cultos de la burguesía rural, que se caracterizaban por un conservadurismo nostálgico, que derivaba en una forma de radicalismo romántico, religioso y, en occidente, neofeudal” (p. 163). Los eslavófilos se mostraban hostiles “a todo lo que había ocurrido en Rusia desde Pedro el Grande, un siglo y medio antes [...] y eran hostiles, en particular, a la creación de la burocracia estatal basada en el modelo alemán, al liberalismo y al constitucionalismo” (p. 163). Desde la perspectiva de este grupo, tanto el liberalismo como el constitucionalismo eran individualistas, atomizadores y superficialmente racionalistas (p. 163), razón por la que el conservadurismo de esta época veía en la unidad doméstica del campesinado y del artesano independiente el núcleo de una sociedad más sana que la constituida por el proletariado rural instalado en las ciudades. Con respecto a Alemania, cuenta el mismo autor que “Wilhelm Riehl, estudioso de la vida rural popular, se dedicó en 1848 a la investigación social detallada, que consideraba antídoto de las abstracciones poco convincentes del pensamiento político liberal. En sus obras de 1850 y 1860, una de las cuales se titulaba *Tierra y gente*, este autor defendió una visión idealizada de la sociedad alemana tradicional con un sabor claramente medieval (p. 165). Por otra parte, en un clásico de la sociología publicado en 1887 por Ferdinand Tonnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, es posible ver una síntesis del debate en torno a las ventajas que el conservadurismo le encontraba a la copropiedad primitiva del grupo de parientes o la comuna aldeana, aparejada a la estabilidad de las clases sociales, que propiciaba el ejercicio de un capitalismo limitado, local y de escaso dinamismo. En el concepto de *Gemeinschaft*,

Así, podría decirse que hacia mediados del siglo XIX en Inglaterra se sugirió, de un modo general, asumir esta actitud autónoma y responsable preconizada por un individualismo de tipo kantiano más que utilitarista¹¹¹, pues “poner énfasis, como lo hacía Mill, en el acto de emanciparse de los prejuicios, las costumbres y la opinión convencional en la creación de un yo autónomo era necesariamente hacer que el individuo cargase con la pesada responsabilidad de descubrir una alternativa” (Burrow, 2001, p. 214).

A todas luces, en el centro de las ideas éticas y políticas de Mill estaba el concepto de yo superior o real; un yo que logra trascender los deseos superficiales y fugaces y que encuentra su realización plena y consciente en el deseo del bienestar común. Esto da pie para hablar de otra problemática que pensamos es importante en *Drácula*: la tensión individuo-comunidad mediada por la acción del Estado¹¹².

propuesto por Tonnies, se contrastaba la comunidad “con la modernidad individualista y racionalista en todas sus formas” (p. 167), que se manifestaba en la noción contraria de *gellschaft*.

¹¹¹ Para matizar esta consideración conviene tomar en cuenta un hito en la vida de Mill, una crisis personal, que lo sensibilizó con la filosofía del romanticismo. Dice Burrow (2001): “De niño le habían enseñado a pensar que todas las creencias meramente heredadas eran prejuicios y su padre le había programado para que fuese el siguiente líder, intelectual y político, de los utilitaristas ingleses” (p. 211). Por esto el filósofo inglés solía sentirse herido cuando lo acusaban de ser un “hombre fabricado”, de ser un hombre poseedor de un pensamiento que no le pertenecía, y fue precisamente esto lo que ocasionó en él una crisis que se manifestó como apatía, parálisis de la voluntad y del deseo, una pérdida del yo y será por este camino que Mill, según cuenta Burrow, en su afán de deshacerse de un yo construido artificialmente, incluso por su propio padre, se abrirá a ideas románticas tales como la espontaneidad del sentimiento, principalmente por medio de un poeta como William Wordsworth, o la idea de autodesarrollo libre de la personalidad en constante negociación con la variedad de la experiencia. Así, esta vivencia ofrece pistas de por qué este autor situó “la individualidad, el autodesarrollo individual y la necesidad de una variedad de circunstancias en el centro del liberalismo progresista que formuló en *Sobre la libertad* (1859)” (Burrow, 2001, p. 211) y por qué evocó a la vez ese yo fuerte de tipo kantiano al que aludíamos antes.

¹¹² Tal como lo había definido Hegel (1770-1831), el Estado tenía una particularidad y era la de que se proponía combinar los requisitos de la razón universal con lo que puede ser llamado la comunidad (sus intereses). Desde la perspectiva del filósofo alemán, los intereses de la familia no se anulaban frente a los requerimientos de otras instituciones corporativas de la sociedad civil; por el contrario, este autor tenía la convicción de que en la figura del Estado dichos intereses debían encontrar una síntesis y ser llevados al plano del bien general. El Estado era para él “la encarnación de la voluntad ética de la comunidad” (Burrow, 2001, p. 181) y su concepción se ofrecía como la conjugación de la modernidad y la comunidad, de la voluntad universal y racional de alcanzar el bien más elevado. Sin embargo, como ya dijimos, para esto era requisito indispensable aquel yo fuerte, autónomo y racional reclamado por Kant. Solo para hacer un comentario acerca de quién, contemporáneamente a la publicación de la obra, podía estar haciendo eco de esta discusión podemos hablar de Bernard Bosanquet (1848-1923), pensador inglés del siglo XIX que sería uno de los autores que aprovecharía de forma más plena la capacidad que tenía la concepción hegeliana del Estado de conciliar lo universal y lo particular, los requisitos del yo superior del individuo, que desea el bien general, y la vida concreta de la comunidad. Aunque “Bosanquet es más generoso a la vez que mucho menos condescendiente con los modos reales de vida en una sociedad, que él considera creativa y beneficiosamente

Tal como lo había definido Hegel (1770-1831), el Estado tenía una particularidad y era la de que se proponía combinar los requisitos de la razón universal con lo que puede ser llamado la comunidad (sus intereses). Desde la perspectiva del filósofo alemán, los intereses de la familia no se anulaban frente a los requerimientos de otras instituciones corporativas de la sociedad civil; por el contrario, este autor tenía la convicción de que en la figura del Estado dichos intereses debían encontrar una síntesis y ser llevados al plano del bien general. El Estado era para él “la encarnación de la voluntad ética de la comunidad” (Burrow, 2001, p. 181) y su concepción se ofrecía como la conjugación de la modernidad y la comunidad, de la voluntad universal y racional de alcanzar el bien más elevado. Sin embargo, como ya dijimos, para esto era requisito indispensable aquel yo fuerte, autónomo y racional reclamado por Kant. Solo para hacer un comentario acerca de quién, contemporáneamente a la publicación de la obra, podía estar haciendo eco de esta discusión podemos hablar de Bernard Bosanquet (1848-1923), pensador inglés del siglo XIX que sería uno de los autores que aprovecharía de forma más plena la capacidad que tenía la concepción hegeliana del Estado de conciliar lo universal y lo particular, los requisitos del yo superior del individuo, que desea el bien general, y la vida concreta de la comunidad.

diversos [...] su idea más básica no parece ser la idea kantiana de la voluntad ética y desinteresada, sino la que asociamos con J. S. Mill y Wilhem von Humboldt: el concepto de realización de las potencialidades humanas en cada individuo” (Burrow, 2001, p. 179). En sus *Kallias, cartas para la educación estética* (1990) Schiller ya se había lamentado de esto, cuando dijo que “ligado eternamente a un único y minúsculo fragmento del todo, el hombre mismo evoluciona [en la Modernidad] como fragmento; no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar. Este nunca desarrolla la armonía que lleva dentro de sí, y en lugar de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, el hombre se convierte en un reflejo de su oficio, de su ciencia” (p. 7). En contraste con esto “Bosanquet identificaba la posibilidad de desarrollar las potencialidades humanas con la edificación del ‘mejor yo’ idealista, el yo que debe realizarse en lugar de yo real fluctuante, limitado y dividido” (Burrow, 2001, p. 183), a la par que parecía plantear que no es realmente la autorrealización del individuo lo que constituye el fin supremo, “sino más bien otra idea, que también se remonta a un romántico en lugar de a fuentes idealistas kantianas del siglo XVIII: la idea atribuida principalmente a Herder [...] de la humanidad en conjunto como suma de todas las potencialidades humanas realizables” (Burrow, 2001, p. 183). Desde esta perspectiva, será menester del Estado mostrarle al individuo todas las otras posibilidades que no encarna, y a las que este eventualmente aspiraría como su mejor yo, o sea como su yo más completo. Donde el yo superior (kantiano) solo puede realizarse mediante una drástica renuncia al inferior, el de Bosanquet; a la manera del concepto alemán de *Bildung* (autoeducación), anunciado por Humboldt, se realiza por medio de una expansión de la conciencia de las posibilidades humanas y de los intentos de vivirlas” (Burrow, 2001, p. 184).

Aunque “Bosanquet es más generoso a la vez que mucho menos condescendiente con los modos reales de vida en una sociedad, que él considera creativa y beneficiosamente diversos [...] su idea más básica no parece ser la idea kantiana de la voluntad ética y desinteresada, sino la que asociamos con J. S. Mill y Wilhem von Humboldt: el concepto de realización de las potencialidades humanas en cada individuo” (Burrow, 2001, p. 179). En sus *Kallias, cartas para la educación estética* (1990) Schiller ya se había lamentado de esto, cuando dijo que “ligado eternamente a un único y minúsculo fragmento del todo, el hombre mismo evoluciona [en la Modernidad] como fragmento; no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar. Este nunca desarrolla la armonía que lleva dentro de sí, y en lugar de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, el hombre se convierte en un reflejo de su oficio, de su ciencia” (p. 7). En contraste con esto “Bosanquet identificaba la posibilidad de desarrollar las potencialidades humanas con la edificación del ‘mejor yo’ idealista, el yo que debe realizarse en lugar de yo real fluctuante, limitado y dividido” (Burrow, 2001, p. 183), a la par que parecía plantear que no es realmente la autorrealización del individuo lo que constituye el fin supremo, “sino más bien otra idea, que también se remonta a un romántico en lugar de a fuentes idealistas kantianas del siglo XVIII: la idea atribuida principalmente a Herder [...] de la humanidad en conjunto como suma de todas las potencialidades humanas realizables” (Burrow, 2001, p. 183). Desde esta perspectiva, será menester del Estado mostrarle al individuo todas las otras posibilidades que no encarna, y a las que este eventualmente aspiraría como su mejor yo, o sea como su yo más completo. Donde el yo superior (kantiano) solo puede realizarse mediante una drástica renuncia al inferior, el de Bosanquet, a la manera del concepto alemán de *Bildung* (autoeducación), anunciado por Humboldt, se realiza por medio de una expansión de la conciencia de las posibilidades humanas y de los intentos de vivirlas” (Burrow, 2001, p. 184).

Antes de pasar a otro asunto, consideramos pertinente advertir al lector que si hay alguna utilidad en producir esta suerte de mapa y, a continuación, en seguir esta lectura guiada de la obra en relación con la época en la que fue escrita, esta radicaría en poder advertir la enorme economía de algunos de los recursos de carácter simbólico que, empleados de manera consciente o no por el autor¹¹³, permiten la elaboración y la

¹¹³ Cuando decimos que estos no tuvieron que haber sido empleados conscientemente por el autor, lo que queremos poner de manifiesto es que estos no tienen que haber sido ideados como

construcción de imágenes de algunos asuntos epocales, así como existenciales, que, según creemos, circundan la obra. Por obvias razones –en principio por las limitaciones de tiempo, pero a continuación por otras que se derivan de la escasa formación en los saberes disciplinares que se requerirían para hacer observaciones más agudas– queremos disculparnos con el lector por caer en imprecisiones y sobre todo advertirle que este trabajo será apenas un primer acercamiento, un primer ejercicio de identificación de las fibras o madejas que pliegan y repliegan algunas de las ideas a las que aluden las imágenes y símbolos presentes en *Drácula*. Insistimos en decir que de ningún modo funciona este trabajo como una fuente de consulta en profundidad acerca de estos temas que apenas quedan esbozados, sino solo como una vitrina que exhibe algunas de las cosas que podrían verse en la obra.

Hecha esta precisión, baste decir, para cerrar el tema que traíamos, que había partidarios de que el Estado, por representar un proyecto mayor, subsumiera los deseos y necesidades del individuo, así como partidarios de la idea opuesta: que el Estado no tenía por qué comportarse de ese modo, pues con ello impedía la realización de las plenas potencialidades humanas.

Asociado con esto, habría que decir que la cuestión de la identidad y de la eventual disolución del yo fue un asunto que inquietó y ocupó a la segunda mitad del siglo XIX en Europa, pues, de algún modo, la identidad “fuerte” de sujeto sería la única manera de hacerle frente a esta acción homogenizadora del Estado. Volviendo propiamente a los personajes de nuestra novela, Rafael Argullol (1990) señala que la “esquizofrenia” es un rasgo típico de la personalidad romántica y explica que la fascinación de los representantes de este movimiento con los personajes monstruosos obedece no solo a

recursos para la transmisión de un contenido, de un ideario, y que perfectamente puede ser solo la mirada de un tercero, el lector o el hermeneuta, quienes, en su afán de percibir sentido, los convierten en algo como esto. Un autor como Schleiermacher (1974) nos daría la razón pues, ante las críticas que podrían hacerse de una eventual instrumentalización de la obra, este defendió la idea de que hay que “enmarcar el tema de la comprensión en el ámbito de la expresión del pensar de un autor” (De Santiago, 2013, p. 151). Así, en tanto la comprensión obliga a reproducir una producción, a recrear el acto originario de un discurso determinado, es apenas lógico que se intente discernir algunas de las motivaciones tras las decisiones del autor. Dicho esto, y volviendo al punto, creemos que en el caso particular es posible asociar ciertos contenidos con aquello que narra la obra, en razón de que, en muchos casos, se trata de símbolos, de imágenes. Ahora bien, creemos que es posible que en la superficie solo estemos apreciando los extremos, las aristas de lo que se comprende, y en cambio estemos apreciando muy poco de lo que subyace, que sería propiamente la asimilación de estas imágenes por parte del sujeto con recurso a su imaginación.

que no fueron partidarios de negar la condición dual y compleja del hombre, sino a que incluso señalaron el lado vedado como fuente de enorme sabiduría. Así, imposibilitar el contacto con este otro sustrato implicaba una importante pérdida de experiencia y, sobre todo, de autoconocimiento. A este respecto hace un rato mencionábamos a los locos, los sonámbulos, los posesos y los hombres-bestia que aparecen en la obra, pues bien, posiblemente se habrá notado que todos estos efectivamente oscilan entre dos estados: cordura-sin razón, sueño-vigilia, sobriedad-embriaguez¹¹⁴... Lo que es relevante de esto

¹¹⁴ Ya hicimos algún comentario sobre esa idea de *yo fuerte* que evocan los personajes burgueses de la obra; ahora, ocupémonos de un nuevo contraste entre Mina y Lucy y su modo particular de reivindicar los derechos de la mujer, en razón de que dice otro tanto a ese respecto. Dicho contraste servirá como pretexto, además, para hablar de una idea del yo adversa a la función del Estado que sería deudora de una tradición de saint-simonianos, fourieristas y anarquistas, así como de la visión de mundo de aldeas que en pleno siglo XIX podía evocar la vida de las comunidades de tipo tradicional e incluso de las comunidades primitivas. En estas segundas, en las comunidades primitivas, es en donde se aprecia, según creemos, otro tipo de mecanismo, de dispositivo, para lidiar con los instintos de quienes las constituyen y esto interesa porque es como si, de alguna forma, en la novela se aparejara la idea de modos alternativos de vivir la sexualidad con una idea de atraso, de primitivismo. Usando este mismo recurso también aludiremos a una condición que señala Burrow y es la de que “la aprobación siempre una tanto aristocrática de Mill de la autoafirmación vigorosa necesita sólo media vuelta de tuerca para prefigurar la búsqueda posterior a Nietzsche [1844-1900] de una ética heroica en –o contra– la modernidad, que se puso de moda a finales de siglo [XIX], así como el credo esteta, que empezaron a difundir, ampliamente, uno o dos decenios más tarde, autores realmente alejados de la sensibilidad y el sentido del decoro propio de Mill” (p. 213). Pues bien, hay que empezar diciendo que Mina no representa únicamente estabilidad en la obra; lo que sucede es que alude al cambio (la incursión de la mujer en el mercado laboral), pero lo hace por un camino diferente al de Lucy, quien, más que al cambio, invita a la revolución. Podríamos decir que de la única revolución de la que Mina sería partidaria (muy en la línea de la idea burguesa de la vida íntima que transcurre por oposición a la pública) sería de una vivida de modo personal, razón por la que, según creemos, en esto se identifica con cierta fracción del feminismo de la época que planteó que “la revolución decisiva es la revolución interior; la más libre [...] y esta libertad se mide en última instancia según el grado de autonomía del ‘ego’ que se alcance. Los peores tiranos son aquellos a los que mantenemos o permitimos vivir dentro de nosotras mismas; nuestros malos instintos, nuestras pasiones insensatas, nuestras tentaciones irrazonables y todos nuestros vicios atávicos” (Burrow, 2001, p. 217). Ahora bien, este es el caso contrario de lo que sucede con Lucy, quien, radicalizándolas, más fácilmente adscribiría ideas como las de un Bernard Shaw en *Pigmalión* (1912), donde la reclamación de la libertad femenina asume “un carácter mucho más dramático, heroico e intransigente” (p. 218). Mejor aún, como las de un Henrik Ibsen (1828-1906), en quien “las convenciones pesaban tanto sobre las mujeres que parecía evidente que estas solo podían conseguir libertad personal por medio del desafío, es decir, en oposición al matrimonio como la forma residual de la esclavitud y de la propiedad privada” (Burrow, p. 219). Shaw (1856-1950) presentaba la emancipación de la mujer “de un modo ibseniano como una guerra a muerte con el dogma victoriano del deber que la mujer debe repudiar con el fin de empezar a vivir” (Burrow, 2001, p. 276) y no hay que decir que es esta la opción que encarna Lucy. Burrow señala que donde más florecieron los movimientos feministas a finales del siglo XIX fue en las partes de Europa de tradición protestante. Los derechos reivindicados en estos lugares, antes que derechos racionales, fueron derechos del corazón, asociados a la pasión y la sexualidad y que en los decenios de 1830 y 1840 tales ideas tuvieron su máxima expresión entre fourieristas y saint-simonianos. Así, “en particular en Alemania y Gran Bretaña, almas de ideas afines, hombres y mujeres se reunieron en sectas pequeñas, de mentalidad utópica, para defender la igualdad

es que gracias a su condición todos ellos tienen una percepción alterada, ampliada: en ellos la Razón¹¹⁵ deja de ser la única que legisla y guía la experiencia del mundo para dejar entrar a la imaginación, el sentimiento, el instinto y la intuición¹¹⁶.

Planteando una metáfora podríamos decir que estos personajes habitan en una atmósfera neblinosa, en un estado de perpetua confusión del que bien pudieron haber hecho eco, unos años antes, los paisajes de Caspar David Friedrich, pero, incluso más que los de él, los de William Turner a finales del siglo XIX, a quien John Ruskin, célebre personaje inglés, le profesó la mayor admiración. En sus obras, la distancia o, al menos, la reproducción difusa e imprecisa de lo observado, era fundamental y dejaba ver la creencia de que cuando el pensamiento domina se deja de ver, pero, sobre todo, que la verdadera impresión de las cosas solo se consigue representándolas a distancia.

Según creemos, la presencia de esta neblina tiene una función en dichos paisajes. De algún modo esa distancia habla de una actitud de prudencia frente a lo que se ve, de la decisión de no agotarlo; no diseccionarlo, ni sacarlo de la realidad a partir de una línea dura que, como troquelándolo, lo aisle. Pero, incluso, por encima de esto, habla del deseo de mantenerlo todo junto, como imantado.

A los románticos les gustaba creer que el hombre era metáfora de la naturaleza y viceversa; sin duda las explicaciones racionalistas de la ciencia moderna no solo no

sexual y la sexualidad femenina" (Burrow, 2001, p. 218). Por todo esto, el yo emancipado que representa Lucy no es un yo al estilo del que soñó la Ilustración, pues al ser pasional e intempestivo se asemejaba a los valores emparentados con el pueblo, como la vivacidad y la autenticidad, pero también como la irracionalidad, la falta de control, la instintividad y la violencia.
¹¹⁵ Podría decirse que los románticos, vistos a través de estos personajes, delatan una paradoja del pensamiento ilustrado y es que, al pretenderse humanista, termina por atropellar precisamente lo humano; al subordinar la existencia a un único principio –el de la Razón, que es la que presuntamente diferencia al sujeto de los animales y le da su estatus particular y privilegiado– se tiranizan y someten todas las demás manifestaciones de lo humano. Creemos que la condición de mero recurso a la que la ciencia moderna reduce a la naturaleza es perfectamente comparable con la violencia simbólica que tiene que ejercer el hombre contra sí mismo cuando, al percibir en su ser asomos de animalidad o irracionalidad, tiene que acallarlos en salvaguardia de su presuntamente envidiable condición racional. Bien dijeron los románticos que "vivir solo en lo consciente es simplificarse hasta el absurdo y reducir nuestro ser, tan rico en posibilidades y premoniciones veladas" (Beguín, 1994, p. 116).

¹¹⁶ En relación con lo que manifiestan estos personajes de la novela, Agamben (2007) señala que gran parte de la cultura en las postrimerías del siglo XIX [...] aspirará a capturar la experiencia vivida tal cual se le revela a la introspección en su inmediatez preconceptual. Resalta el autor que "el sentido interno, que para Kant estaba en sí privado de valor cognoscitivo y que con su 'rapsodia de percepciones' sólo expresaba la imposibilidad de que el yo trascendental se conociera a sí mismo, se vuelve ahora [en este contexto] la fuente de la experiencia más auténtica" (p. 45).

satisfacían esta pretensión, sino que más bien la saboteaban. Recuperando la expresión de Argullol (1990), precisamente agujereaban el manto de Isis que hasta su aparición lo había cubierto todo, manteniéndolo junto. El conocimiento que les interesaba a los románticos no era un conocimiento exhaustivo, porque sabían que todo exceso de precisión normalmente implicaba haber forzado, desmembrado y desarticulado el objeto de estudio. Más bien estaban interesados en uno de tipo general que permitiera advertir relaciones entre las cosas.

Cuantificar –separando en unidades discretas, o sea desmembrando– y descomponer los fenómenos, para luego intentar recomponerlos de un modo lineal, estableciendo relaciones de causalidad, era un procedimiento que distaba, a todas luces, de su pretensión de tener una visión comprensiva y unitaria del mundo. Los románticos fueron adversos a plantear una relación de carácter instrumental con la naturaleza y en este sentido, tras su idea de conocimiento, más que poder, lo que se pretendía era sabiduría.

Por último, a ellos los incomodó profundamente que, en su afán de conceptualizar, taxonomizar y encontrar regularidades, la ciencia atropellara las diferencias (como ya habíamos dicho, renunciara a construir una casuística) e incluso llegara a perder la relación con lo concreto, o sea con la realidad. Lo que sucede es que para ellos la ciencia convertida en un sistema cerrado y absurdo que hasta cierto punto solo trabajaba en pos de sus propias necesidades internas y de sus propios proyectos no tenía sentido y resultaba fútil.

Van Helsing, por ejemplo, que es uno de los personajes más importantes de la obra en este sentido, era un científico-chamán, un hombre que no temía proceder inspirado por dos racionalidades presuntamente opuestas e incompatibles; es decir, era un personaje que actuaba motivado por una voluntad de unidad e integración. Dicho galeno era un hombre que dejaba hablar a todas sus voces interiores y tal y como lo presentan en la novela, era en esto en lo que radicaba su inteligencia. Dice uno de los personajes de la obra acerca de él: “Es filósofo y metafísico¹¹⁷, uno de los científicos más avanzados de su

¹¹⁷ El hecho de que Van Helsing se presente en la obra como metafísico puede dar cuenta de un desfase deliberado en relación con la época y particularmente en relación con el contexto inglés, pues era el empirismo, en oposición a la metafísica, la corriente filosófica dominante en la escena inglesa de finales del XIX. Desde otro ángulo, habría que decir que con lo que sí resulta plenamente coherente esta elección es con el talante de los románticos quienes, según creemos,

época; a mi entender, tiene una mente completamente abierta, sus opiniones son tan amplias como su comprensión que todo lo abarca” (Stoker, 1897, p. 120).

Albert Béguin (1954) describe que, justamente en contraste con la Modernidad, particularmente con el racionalismo científico, cuyo principal instrumento era el lenguaje matemático, el Romanticismo persiguió otro tipo de saber; un saber que se produce “en contacto con ciertas fuentes profundas¹¹⁸ y ciertos dominios de la reminiscencia oscurecidos por los racionalistas” (p. 26). Sobre este tópico abundan en la obra los diálogos entre Van Helsing y el doctor Seward, médico psiquiatra que representa la ciencia tradicional y las prácticas ortodoxas, a quien su maestro continuamente juzga de intentar explicarlo todo con la razón y de negar la existencia de aquello que, aun necesitando entender, no puede explicar con recurso a ella.

Con respecto a la monstruosidad que, según dijimos antes, es la problemática que nos permite articular con la novela todas estas consideraciones, hay que decir que deliberadamente *Drácula* está plagada de monstruos, pero en ella, paradójicamente, estos siempre representan la lucidez. Tomemos ahora por caso a Rendfield, paciente psiquiátrico del doctor Seward. En la obra este loco es una suerte de médium que tiene comunicación directa con el Conde; uno de los pocos de los que no se halla escindido de las fuerzas ocultas y oscuras y sobre todo de la naturaleza. En su comportamiento se aprecian episodios de serenidad alternados con otros de delirio, en los que, intempestivamente, se vuelve violento e impredecible. En él, como en un hombre lobo,

podieron haber adscrito una crítica hacia el empirismo, como la que sigue. Dice García Morente en sus *Lecciones preliminares de filosofía* (1969) que, al proponerse acabar con la ontología, el empirismo priva al conocimiento de sentido, pues si bien la existencia de las cosas en sí mismas es discutible, lo que no debería ser discutido es que existe un modo de ser de las cosas, que es ser para el conocimiento por parte de alguien, por parte de un sujeto. Según Morente (1969), y por este camino plantea una crítica, los empiristas actúan como si los objetos solo pudieran ser en sí o de plano no existir, con lo que ignoran la posibilidad de lo que sería, por llamarlo de algún modo, un estado intermedio de existencia, un estado de existencia para el conocimiento de un sujeto, quien es, siempre y en última instancia, el único al que le interesa conocer. Así las cosas, reconocer la necesidad de la ontología es declarar que el hombre tiene consciencia de que construye sus objetos en el proceso de la representación y de que al hacerlo proyecta “necesidades” sobre ellos; que no es real que exista un interés por conocer las cosas, digámoslo así, para ellas mismas.

¹¹⁸ En este orden de ideas es lógico que tal y como plantea Béguin (1954), lo mórbido para los románticos no haya sido la influencia del inconsciente, sino lo contrario, la orgullosa consciencia de los tiempos modernos, que pretendía reducirlo todo a ella con detrimento de nuestros demás poderes, de nuestros demás lazos con lo real. Dirán los románticos que “vivir solo en lo consciente es simplificarse hasta el absurdo y reducir nuestro ser, tan rico en posibilidades y premoniciones veladas” (p. 116).

influye el ciclo lunar y así como el Conde, tiene comportamientos zoófagos, pues colecciona y devora insectos.

Hay un rasgo adicional en él que no es menor y es el hecho de que con el Conde, quien es al parecer su amo, sostiene una suerte de comunicación telepática. Rendfield presiente la proximidad de *Drácula* y, a diferencia de quienes lo rodean, consigue leer una serie de indicios en la naturaleza que a los demás se les escapan. Aunque tiene pasajes de una aparente frialdad en los que se le pinta como entregado a proyectos secretos con sus insectos, Rendfield¹¹⁹, como buen loco, tiene a la par una sensibilidad a flor de piel y deja ver en su comportamiento la influencia irrefrenable que sobre él ejercen los estímulos más nimios, así como el inconsciente, los afectos, la intuición y la imaginación.

Por este camino volvamos a ocuparnos de las consideraciones acerca de la monstruosidad moral (comportamental) que aparece en *Drácula* y sobre la emergencia de los saberes asociados a ella que permiten el discernimiento de los motivos y la corrección de los comportamientos de los locos. Como señala Foucault en el tomo I de su *Historia de la sexualidad* (2007), desde finales del siglo XVIII los médicos, en primer lugar, y a continuación (en orden cronológico hasta el siglo XX) los psiquiatras, los consejeros de familia, los psicólogos y los psicoanalistas empezaron a encargarse del sexo, por lo que puede pensarse que la presencia en la novela de monstruos morales, particularmente sexuales, puede aludir a la contemporaneidad de discursos como el de la higiene y la psiquiatría.

Desde el siglo XVIII la religión había empezado a inmiscuirse en la administración de los fluidos corporales de las personas (lactancia y eyaculación) y cuenta Donzelot (1977) que de un momento a otro empezó a señalarse que “la retención de la leche materna, la negativa a amamantar los niños, tan habitual en las mujeres arrastradas por lo artificial de la vida mundana [...] era la causa de toda una letanía de males” (p. 173). En cuanto al

¹¹⁹ Aunque nos habíamos distraído un poco de esta cuestión, hay que señalar en relación con la emergencia de las disciplinas requeridas por el derecho para condenar y corregir los monstruos de tipo comportamental, de tipo moral, que como indicaba Foucault estallan en la literatura gótica, que Rendfield justamente está pasando por un proceso de curación en el hospital en el que se encuentra asilado.

derroche de esperma, por el onanismo, se pensaba que este ofrecía para el hombre inconvenientes semejantes. Así, durante los siglos XVIII y XIX las personas empezaron a tener la creencia de que era deseable el consejo de un profesional de la medicina, como el médico de cabecera, para conducir la salud del grupo familiar y administrar su propio comportamiento sexual.

Dice Donzelot (1977) que durante el siglo XIX la intervención médica amplió su ámbito de acción y expresó su opinión a través de artículos dedicados a los comportamientos sexuales, que se difundieron a través de obras de vulgarización al alcance de todos (p. 172). Desde finales de la década del cincuenta de este mismo siglo, es decir, luego de la publicación del *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* de Morel¹²⁰ (1857), los diccionarios empezaron a incluir consejos sobre lo que estaba indicado y contraindicado con respecto a las uniones. Así, paulatinamente la población se fue familiarizando con nociones centrales del discurso de la eugenesia¹²¹ y de lo que se conoce como darwinismo social¹²².

Durante el siglo XIX y principios del XX se llevaría a cabo una campaña de higienización de la sexualidad, que hizo parte de un dispositivo general de prevención de las enfermedades sociales con el cual se trataba de prevenir enfermedades venéreas como la sífilis¹²³, además del alcoholismo y la tuberculosis¹²⁴.

¹²⁰ Bénédicte Agustin Morel nació en Austria y vivió entre 1803 y 1873. Fue considerado uno de los médicos más influyentes en el campo de la psiquiatría en Francia durante el siglo XIX.

¹²¹ *El origen de las especies*, obra cumbre de Charles Darwin, fue publicada en 1859. Luego de leerla, Francis Galton esbozó formalmente su teoría en el artículo de 1865 *Talento y personalidad hereditarios*, desarrollándola más a fondo en un libro posterior titulado *El genio hereditario* (1869).

¹²² Herbert Spencer fue un naturalista, filósofo, psicólogo, antropólogo y sociólogo inglés que vivió entre 1820-1903. En su obra *Principles of Biology* de 1864 este autor aludió a *la supervivencia del más apto como un mecanismo de la selección natural*.

¹²³ Asevera Alain Corbin (2005) que desde la publicación de los trabajos del especialista inglés Hutchinson y la expansión de la creencia en la heredofilia, pesa una terrible amenaza sobre la relación sexual. Desde ese momento el placer se tiñe de tragedia. Inicialmente el cuerpo de la víctima se ve marcado por una inflamación del iris, por dientes en destornillador y tibia en forma de hoja de sable. Pero la medicina agrava este cuadro al bosquejar un retrato fantasmagórico del heredofílico. En Francia, Alfred Fournier consagra su carrera a delinear la silueta de esta enfermedad. Se afirma que la terrible sífilis no solo hace estragos en el cuerpo, sino que condena a la descendencia durante varias generaciones y como se cree que los síntomas de la enfermedad a veces solo se manifiestan a edad avanzada, nadie puede considerarse del todo a salvo de este padecimiento. Se teme que el vicio, sea que se contraiga en la calle o que se traiga de la sexta planta de la casa en donde se ubican las criadas, destruye el capital biológico de las élites. Este temor se hizo patente durante el siglo XIX en una literatura que se llenó de cópulas mórbidas e inmundas. Baste sino pensar en las pesadillas que tiene la protagonista de *À rebours*

En oposición a este interés en reprimir la actividad sexual por miedo al contagio estuvo, según cuenta Donzelot (1977), el de los poblacionistas que durante el siglo XIX se empeñaron en favorecer la mayor reproducción posible, con miras a engrosar las filas de personal requerido por los ejércitos para las campañas imperialistas adelantadas por algunos de los países potencia¹²⁵. Por vía de estas contiendas se garantizarían, según creían ellos, las condiciones para el florecimiento del espíritu nacional y para la concreción de los Estados nación como proyectos.

Dicho todo lo anterior, se comprende entonces por qué Drácula y las vampiresas, por la sexualidad a la que invitan, una sexualidad que no persigue la reproducción, una sexualidad estéril, y por ende contraría la institución familiar, política y económica, representan un enorme obstáculo para el funcionamiento social.

de Huysmans, los cuadros de Robs y los *Espectros* de Ibsen. Lo más terrible es que la enfermedad destruye a personajes como Maupassant, Alphonse Daudet y Nietzsche. Así una nueva teratología obliga a vigilar los estigmas de la tara. El cuerpo de la prostituta, por ejemplo, simboliza esta nueva tragedia que se sufre mientras se despliega el erotismo de finales de siglo. Esta mujer es a menudo afectada por males venéreos, casi siempre alcohólica y parece ser víctima propicia de la tuberculosis, por lo que parece concentrar en sí las amenazas que se ciernen sobre los cuerpos (Corbin, 2005, pp. 197-19).

¹²⁴ La salud como valor y como ideal logró imponerse plenamente solo con el advenimiento de la Modernidad y fue una conquista de la Ilustración con Rousseau, Locke, Pestalozzi y el humanismo. Entre los siglos XVIII y XIX, contrapuesto al racionalismo y al positivismo científico, el romanticismo plantearía una idea distinta de la enfermedad y la salud, motivada por una concepción de la existencia adversa a una de carácter burgués. Así, podría decirse que en contravía del discurso de los higienistas, los románticos ya habían abonado un terreno en favor de una concepción de la enfermedad de carácter contracultural (de la que después harían eco movimientos posteriores como el simbolismo). A los ojos de algunos románticos la salud era una suerte de "trivialidad", una manifestación del materialismo burgués. Así, el aspecto etéreo, pálido, casi fantasmal, del enfermo de tuberculosis, particularmente de las mujeres, fue percibido por ellos como un vínculo con algo mejor, con algo que está por fuera del mundo (Emperador, 2012). Hay que advertir que en la novela, sin embargo, la estética de la tuberculosis es explotada desde dos apariencias que suscitan significados contrapuestos: la de la mujer que por toser sangre tiene siempre los labios de color carmesí y cuya respiración dificultosa exalta su escote (además por estar metida dentro de un corsé) y la otra, la de la mujer frágil, espectral y efectivamente fantasmagórica que sugiere distancia, retraimiento, hastío y abandono del mundo. Esta última más bien luce macilenta y etérea y proyecta una imagen andrógina (Wallerstein, 1999). Creemos que en la novela ambas imágenes le corresponden a Lucy en su tránsito de vampiresa recién convertida a vampiresa atormentada e irredenta que suplica por una liberación.

¹²⁵ El concepto de Estado-nación remite fundamentalmente a los conceptos de territorio, población y soberanía. A este respecto hay que anotar que así como su consolidación requería de un espacio geográfico y de unas personas que lo habitaran, sobre todo el último requisito, el de la soberanía, la conquista de condiciones idóneas para ejercer dominio sobre el espacio y sus pobladores, requería, a su vez, de algo que propiciara la percepción de una unidad simbólica que imantara. A esto contribuyó mucho el desarrollo del folclor como campo de estudios, pues este supuso una recuperación de una gran cantidad de manifestaciones populares ignoradas hasta entonces. Lógicamente, de este sentimiento de pertenencia exacerbado se podía derivar también una actitud entusiasta hacia los nacionalismos.

Desde otro lugar se podría pensar que el hecho de que la sociedad burguesa decimonónica se inventara un personaje como Drácula o Lucy, serviría para juzgar una sexualidad desbordada a la que se sentían adversos. Sin embargo, hay que señalar que, según algunos autores, tal actitud pudibunda dice poco acerca de la moral victoriana real. Como asevera Peter Gay (1992) en *La experiencia burguesa: de Victoria a Freud* no eran pocas las zonas de oscuridad que se reservaban los hombres y las mujeres en Inglaterra durante el siglo XIX para poder sostener tórridos romances o celebrar alianzas que lo único que perseguían era el provecho material, pero que desde una perspectiva médica no eran aconsejables.

Sobre este asunto Donzelot (1977) había señalado ya que hacia finales del siglo XIX y principios del XX había surgido dentro de la sociedad un movimiento crítico de la doble moral de las familias burguesas, que por ambición toleraban y promovían experiencias sexuales clandestinas entre sus miembros, como señala Gay (1992). Se denunciaba que toda esta tolerancia obedecía a que la existencia estaba organizada solo con miras a ejercer control sobre las alianzas de manera conveniente para la fortuna de las familias, aún a precio de un alto porcentaje de reproducción ilegítima, condenada a la muerte por ser producto de relaciones incestuosas y contraindicadas.

También era un hecho que la sociedad mantenía un ejército de prostitutas transmisor de un gran número de enfermedades venéreas¹²⁶, justamente para garantizar la durabilidad de estas alianzas. Donzelot es enfático en decir que

la famosa doble moral [decimonónica] no se relaciona con ningún tipo de pudor ni con inconfesables represiones. Si los padres enseñaban el recato a sus hijas y fomentaban las proezas amorosas de sus hijos [principales usuarios de estos servicios] es porque eso favorecía sus intereses en el juego de las alianzas. (1977, p. 174).

Antes de seguir con este tema, creemos que es necesario marcar un alto en el camino para aclarar que en adelante vamos a darles la relevancia que merecen a las diferencias entre la monstruosidad del vampiro masculino, representado por la figura del Conde, y la

¹²⁶ En su texto *El cuerpo de Lucy*, Romero, López y Bosco (1999) señalan que a falta de otros medios para proteger a la población del contagio de enfermedades sexuales, *Drácula* funcionaba para crear un imaginario desfavorable sobre la sexualidad y en ese sentido operaba hasta cierto punto como una suerte de dispositivo de prevención de la sífilis, que fue la epidemia que azotó la época.

monstruosidad femenina evocada por las vampiresas. En primer lugar, con respecto a la mujer, no se pueden dejar pasar inadvertidas las reflexiones de Lucy cuando afirma que “¡no comprende por qué no le está permitido compartir su corazón con más de un hombre, cuando encuentra tantos pretendientes llenos de bondad!” (Stoker, 1897, p. 45) y es que las mujeres representadas por ella evidentemente constituyen, un desafío para el orden establecido, en tanto se oponen a la idea de encontrar la realización en el papel de madres y esposas. No hay que olvidar que es que esa doble moral de la que veníamos hablando estaba reservada para los hombres.

Ya algo habíamos dicho a este respecto, pero vale la pena reiterar que aun Mina, prometida de Jonathan Harker, representa a una mujer inquietante, en tanto empieza a ingresar en el mundo laboral y, aparejado con ello, a ganar independencia económica y autonomía. Las mujeres que aparecen en la novela, según se quiera ver a Mina o a Lucy, tienen un carácter siniestro ante la mirada masculina pues desestabilizan los roles y las jerarquías¹²⁷.

Ahora bien, si nos atenemos a la historia podremos advertir que en todo caso el aparato genital femenino ha representado para el inconsciente masculino un eventual riesgo de devoración y de cercenamiento del pene. Esto es posible plantearlo en razón de que abundan las “creaciones masculinas cuya función es mitigar los propios demonios, conjurar el peligro” (Salas, 2002, p. 91). De aquí figuras como las sirenas, las lamias, las estriges, las vampiresas y las brujas, así como figuras míticas del talante de Eva o Pandora.

En lo que concierne a Europa explica la misma autora (2001) que es posible evidenciar que en su folclor “está muy extendida la idea de una luna antropófaga, una concepción de dicho astro como poder maléfico, que oculta en su cara invisible unas fauces enormes” (p. 42.) y si a ello añadimos que la luna está vinculada al ciclo menstrual –o

¹²⁷ A propósito de la monstruosidad asociada a la independencia femenina, habría que tomar en consideración que esta liberación de la que son objeto las mujeres de Drácula, una vez él las convierte, equivale antes que nada a una conversión de su talante y temperamento, pues habiendo sido particularmente dóciles y sumisas antes, adquieren súbitamente un talante retador y demandante; dirían Romero *et al.* (1999), “la imagen sexual y políticamente activa de una mujer” (p. 197).

sea a la mujer–, es fácil plantear que puede haber un vínculo entre la luna y la vagina, ambas devoradoras.

Ante este panorama, es obvio que a la mujer fatal encarnada por Lucy y por las vampiresas se le puede atribuir un carácter ominoso. Así, esta puede ser “definida como una siniestra síntesis de belleza, fascinación y mal” (p. 147), lo que remite una vez más tanto al ideario del romanticismo como del simbolismo. Señala Argullos (1990), hablando del primer movimiento, que este se embelesó con mujeres de una belleza medusea como Helena, Pandora o Lilith, para significar la comunidad de belleza (amor) y muerte, y algo parecido se evidencia en la iconografía que nos ha legado el simbolismo, pródigo en representaciones de la mujer en forma de “demonio”.

Gustave Moreau, insigne pintor francés de este último movimiento, señalaba, citado por Wolf (2009), que muy al estilo del romanticismo del último tiempo, el simbolismo

Llegó a convertirse en su época en sinónimo de decadencia y de exploración posesa de las profundidades del alma humana y es que en general el espíritu modernista dirigido contra el materialismo de su tiempo fue para muchos simbolistas –junto a lo misterioso, lo melancólico y lo oculto– el darse a una libido sin freno, a lo anormal, lo cruel, la melancolía, los frutos de la fantasía, el deseo y la violencia”. (p. 123).

Particularmente en cuanto a la fisonomía de estas mujeres desarrollada por la pintura simbolista habría que exaltar que tiene grandes afinidades con el aspecto vampírico de las mujeres de nuestra novela. Y aunque ya algo habíamos dicho al respecto cuando hablábamos de las tuberculosas, Wolf (2009) vuelve y habla de rostros sumidos en la introspección, cerrados al mundo y que, tal vez por lo mismo, resultan en exceso atractivos. Agrega que los retratos simbolistas dan cuenta de la vivencia de experiencias límite; se trata de rostros exaltados en estados paroxísticos y basta considerar aquí las descripciones de las vampiresas que le dan la bienvenida a Jonathan una vez llega al castillo del Conde y que con expresiones diabólicas ríen a carcajadas, mientras lo rodean y coquetean con él.

No es aventurado decir que el simbolismo fue responsable de una suerte de reinterpretación de lo femenino, dado que, aunque

No fue la única corriente en emplear en el siglo XIX los símbolos extravagantes de la hembra vampiresa, sí fue uno de los movimientos en hacerlo de manera más intensa a

través de la imagen de la esfinge, del vampiro femenino, y también de la figura de Salomé, la imagen primigenia de la mujer fatal". Todas estas eran representadas en la forma de muchachas jóvenes de ojos anhelantes, labios lascivamente abiertos y cabello ondulante. (Wolf, 2009, p. 83)¹²⁸.

Las vampiresas, esas mujeres fatales o embajadoras del sueño que describe Béguin (1954), lucían a los ojos de la modernidad y particularmente de la sociedad burguesa pragmaticista y materialista, como un obstáculo para el sistema productivo, pues "distráían", en tanto invitaban a la desmesura, al desenfreno y al derroche.

¹²⁸ Para ver todo esto basta con prestarles atención a las imágenes de Franz von Stuck, pintor simbolista alemán, muniqués, que vivió entre 1863 y 1928, y que representó mujeres en las que se reconocía la icónica imagen de Eva, pecadora original, la cual asociaba a toda mujer que demostrara su sensualidad. Este artista llegó a declarar alguna vez que las mujeres inspiraban "sueños que transportan el espíritu y el alma a la bóveda del espacio" (Salas, 2002, p.76). Así, queda claro que la condición femenina presentada de este modo resultaba monstruosa, pues aparentemente ancla las aspiraciones del hombre a la condición corpórea, a lo meramente carnal, impidiendo que su espíritu se eleve en pos de asuntos de mayor vuelo.



1893, *El pecado*, Franz von Stuck

Hay algo a tener en cuenta y es que el tipo de placer que experimentaban las féminas que acompañaban a Drácula en sus excursiones no solo consistía en saciar la lujuria, sino, incluso por encima de eso, en recrear los sentidos. Estas mujeres gozaban de la capacidad de “sostener el deseo en suspenso, de contener la consumación del éxtasis, de dejar el frenesí en el umbral” (Salas, 2009, p. 97) y si bien esto recrea los sentidos y

distrae de responsabilidades, también anuncia que tras estas faenas el malestar, la inquietud será perpetua, pues no habrá un desenlace, no habrá progreso.

La sexualidad a la que invita el Conde y que es aquella que fascina a las mujeres que lo siguen, no solo está llena de erotismo, sino de ritualidad y esto a todas luces va en sentido opuesto a la idea de reducir los encuentros a lo estrictamente indispensable para la reproducción. El sexo al que se oponen Drácula y las vampiras es un sexo de carácter burgués.

Al mejor estilo de un asesino en serie, Drácula reproduce con cada una de sus víctimas una suerte de ritual y, así suene macabro, esa capacidad para crearlo, para diseñarlo y reproducirlo no puede venir más que de una gran sensibilidad y una inteligencia aguda. La ritualización, tan típica de aristócratas, habla de la añoranza de esa otra época que representa Drácula, del despilfarro de tiempo y recursos, que no preocupaba a gentes que tenían otra noción de la existencia.

La teatralidad implícita en el modo de proceder de Drácula, por su parte, la puesta en escena, evoca además una visión femenina del mundo (por supuesto no exclusiva de las mujeres), así como de la sexualidad, que riñe con la visión burguesa, machista y materialista¹²⁹. El hecho de que Drácula muerda a sus víctimas en el cuello, según creemos, no es menor, tiene sus implicaciones, pues si bien el cuello es una zona erógena, frente a la vulva o el falo dista del placer más “burdo” y en cambio remite a un placer tenue, sutil, mucho más exquisito y sofisticado.

En relación con todas estas circunstancias podría decirse que hay un asunto esencial que hace a Drácula monstruoso y es que, al ser un monstruo del placer, pone en jaque la tensión individuo-comunidad, desbalanceándola a favor del individuo. Aunque no es posible plantear que al placer se acceda sin el otro (sea imaginado, recordado o construido a partir de un desdoblamiento de nosotros mismos o de alguna otra cosa), es cierto que el placer es una de las sensaciones que más nos encierra en nosotros mismos, en nuestras necesidades y en nuestro modo particular de satisfacerlas, en

¹²⁹ Quizá este rasgo no es tan evidente directamente en la novela, pero sí en sus reediciones y en cuentos como *El vampiro* de Polidori. Drácula se presenta como un hombre locuaz y culto, como un perfecto seductor, pero en esencia porque es, hasta cierto punto, delicado, modoso y de agradable conversación, sin que esto riña con el aire de autosuficiencia que lo caracteriza.

nuestros gustos y preferencias. En este sentido, al ser el placer una emoción que solo se experimenta de manera íntima, lo placentero siempre será singular e invitará a un comportamiento relativamente asocial.

Cuando el placer es buscado minuciosamente y con ahínco, como única meta de un encuentro, las cosas se desbalancean en perjuicio de la comunidad, pues el individuo, convertido en sibarita, difícilmente ha de tener disposición para cumplir con responsabilidades¹³⁰, para abstenerse de algo y ocuparse del bienestar ajeno, para hacerse dócil e integrarse a un funcionamiento. Algo decíamos más atrás acerca del individualismo de Lucy. Creemos que una figura como la del Marqués de Sade, en tanto libertino, clarifica lo que decimos: aparejado a un comportamiento sexual excéntrico normalmente viene un cuestionamiento de carácter político e incluso de carácter económico, como hace ver la novela.

Desde otra perspectiva y en relación con la idea de la comunión entre amor y muerte, entre amor y violencia, que antes habíamos señalado, pero apenas dejado esbozada,

¹³⁰ En este sentido viene bien considerar el hábito del Conde de dormir de día, el cual da pie a una serie de subversiones en lo que sería su comportamiento productivo. Al no soportar la luz solar, Drácula no sale ni trabaja durante el día; solo cuando llega el crepúsculo regresa a la vida, pero no para trabajar, sino para entregarse a una existencia nocturna, de hedonismo y derroche. Y es que no hay que olvidar que este personaje es tanto una bestia presa de sus instintos, como un sibarita, un despilfarrador que goza catando manjares escasos y costosos. La “indisciplina” de Drácula tiene tanto ecos del romanticismo como afinidades con la ética simbolista y decadentista, pues tal molicie, sumada a su excentricidad, bien se ajusta al grito de batalla de los modernistas cuando exclaman *¡pour épater les bourgeois!* El personaje en cuestión, que es poseedor de una gran fortuna, la despilfarrar en viajes a lugares remotos (viajes que por demás realiza en barco, aun cuando los medios técnicos ya permiten viajar en tren), en alojamientos costosos y en la adquisición de bienes raíces de escaso valor comercial, que llaman su atención por su tradición y antigüedad. Aquí pudiéramos decir que vuelve y se manifiesta cierta añoranza del estilo de vida de un aristócrata, sobre todo una nostalgia del pasado que se manifiesta en relación con las ruinas, en las que tal y como dice Argullol en *La atracción del abismo* (1987) la antigua magnificencia adquiere un carácter fantasmagórico y con ello casi opresivo, mostrando la belleza de la caducidad, mostrando cómo belleza y muerte se pueden hermanar. En su texto *Ideología y utopía*, Karl Mannheim (2004) señala que, en oposición al liberalismo, para el cual el futuro es todo y el pasado nada, “el modo de experimentar el tiempo del conservatismo halló la mejor corroboración de su sentido de la determinación histórica, en el descubrimiento de la importancia del pasado, en el descubrimiento del tiempo como creador de valores” (p. 206). Esto para decir que existe cierto tipo de utopía que puede instalarse perfectamente en el pasado, no en el mañana, y que describe la añoranza de los románticos. Para el conservatismo, continúa Mannheim, “todo cuanto existe posee un valor positivo y nominal, pues el solo hecho de que haya llegado a existir gradual y paulatinamente lo hace digno de ser tomado en consideración. Ahora bien, es muy importante comprender, como señala este autor, que la atención que se dirige al pasado no solo intenta redimirlo, cuidarlo del olvido, sino traerlo al presente, volverlo objeto de una experiencia real” (p. 206).

habría que decir que el disfrute que reclaman y propician tanto las vampiresas como Drácula puede ser calificado de éxtasis agónico, como “un goce simultáneo de los contrarios” (Salas, 2009, p. 97), no solo porque en él no haya un desenlace, una conclusión, sino porque desde la perspectiva romántica placer y sufrimiento son cosas indistinguibles. En principio lo son porque el amante sufre el dolor que acarrea una sensibilidad aguzada, exacerbada por el sentimiento del amor. A continuación, porque la ilusión de posesión que recrea el amor carnal, es solo eso, una ilusión. Al otro solo se le tiene en tanto se le asfixie, en tanto se le aniquile; al otro solo se le tiene si está muerto.

A más de esto, porque no hay cómo distinguir entre la idea de amor y la de muerte, pues frecuentemente el ser amado es violentado por nosotros mismos, por nuestros celos, por nuestro afán de posesión o simplemente porque lo reducimos a instrumento del propio placer. En último término, la consideración que se podría agregar en este sentido y que por supuesto es la más patente en la historia, es la de que ante el borramiento de la identidad y de la voluntad propias que implica el amor, a este hay que temerle, porque en sentido estricto representa una muerte, representa una renuncia a nosotros mismos y eventualmente una condena a ser personas diferentes de quienes siempre quisimos y dijimos ser.

Siguiendo con esta conjunción propia de los románticos entre el amor y la muerte, vale la pena que hagamos algún señalamiento sobre la simbología del acto de beber la sangre del ser amado, que en la literatura ha servido como un recurso para sellar un lazo indestructible entre dos amantes y que, en el caso de la novela, puede ser un recurso para hablar de un modo velado del sexo. Quizá venga bien a los lectores recordar que hay un pasaje de la obra en donde Mina recibe una transfusión de sangre de varios de los hombres que acompañan a Van Helsing en su misión, incluyéndolo a él, y que por el modo en el que se narra, sugiere que, más que un procedimiento terapéutico, representa un episodio de sexualidad promiscua entre ella y dichos hombres. Esto lo decimos porque hay algo particular que llama la atención, además de la narración sugestiva, y es que el único que se tiene que abstener de donar, el único que no puede donar es precisamente Jonathan, su marido. Mientras los demás revitalizan o fecundan a su esposa con su fluido, con el precioso líquido vital, Jonathan contempla el espectáculo con una mezcla de desconcierto y agradecimiento, con una cierta desazón. A todas luces, el único que se encuentra plenamente consciente de lo que este procedimiento implica es

Van Helsing, y solo él, pues es el único que tiene el bagaje, el conocimiento necesario, para entender lo que significa el comercio de sangre como ritual mágico, de iniciación o conjuro.

Desde una perspectiva bien diferente, si pensamos que el hábito de consumir sangre como ritual mágico alude a pueblos que para el siglo XIX, a diferencia de Inglaterra, cuna de la revolución industrial, aún encontraban en la intuición, la fe y la magia¹³¹ un modo de relacionarse con el mundo, hay que ocuparse de que Drácula es un monstruo porque representa todo esto, porque es un extranjero, porque viene del “atraso”. Si se piensa, Drácula presenta en Londres una condición de doble extranjería: por un lado, lo es con respecto al país y por otro, con respecto a la ciudad, pues es oriundo del ámbito rural. Entonces, así él directamente represente a la aristocracia, hasta cierto punto, por su origen, evoca al pueblo¹³². Al tratarse justamente de un conde, Drácula no carece de

¹³¹ Peter Burke, en su texto *La cultura popular en la Europa moderna* (1991), indica cuáles fueron las iniciativas, en principio en cabeza de los alemanes, que propiciaron el estudio sistemático de lo que podríamos entender hoy como el legado cultural del pueblo. Este está asociado al surgimiento en Alemania de conceptos como el de *Volkskunde*, que puede traducirse como folclor y que está emparentado con personajes como Herder. Luego de señalar que esta vino aparejada a una optativa durante el siglo XVIII por recuperar la tradición pastoril en Europa en oposición a una Ilustración que era entendida por países como España y Alemania, en oposición a Francia, como un movimiento elitista, racionalista, y ajeno y contrario a la tradición, Burke señala que esto trajo una revalidación de la poesía y de la oralidad, siempre preferida y reivindicada por el pueblo. Frente a la escritura, la oralidad venía acompañada con música y cumplía funciones prácticas evidentes, razón por la que, frente a la primera, a los ojos del pueblo, tenía mucho más sentido. Este interés, que además de la poesía incluyó la música, el teatro y la literatura popular, de acuerdo con Burke, (1996) se inscribe en un movimiento mayor que cubriría, además, el hallazgo de la religión popular. Von Arnim escribió alguna vez que para él la religión del pueblo era algo digno de respeto. Chateaubriand, en su libro *El genio del Cristianismo* (1802), declaraba que veía en la religión no oficial, la del pueblo, una expresión de la armonía entre religión y naturaleza.

¹³² Como decíamos el romanticismo construye un nuevo imaginario en el que, por primera vez, adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo. Pero ello, a su vez, solo se hizo posible en tanto la noción misma de cultura cambió de sentido. Este cambio en la idea de cultura implicó un movimiento de separación de la idea de civilización, quedando así desplazado el acento del resultado exterior hacia el interior, en donde se revaloriza el origen de las culturas como sistema particular de vida o realidad artística. Ahora bien, la pluralidad de lo cultural plantea precisamente la existencia de un nuevo modo de conocer: el comparativo. Mientras que antes la cultura se valoraba en función de un canon absoluto (lo que podía ser calificado como culto era una y una sola cosa) ahora cada cultura empieza a evaluarse a partir del modelo que ella misma configura y encarna, el cual no se pondera sobre el de otras culturas, sino que se compara y contrasta tratando de identificar afinidades, particularidades, matices. Como se entenderá, esto tiene efectos irreversibles sobre la posibilidad de establecer jerarquías entre las culturas y es que, a pesar de lo que pueda ser criticado de la concepción romántica de lo popular, es evidente que esta hizo, cuando menos, progresar la idea de que existe, más allá de la cultura oficial y hegemónica, otra cultura. Propiamente en cuanto al contenido de la idea de lo popular desarrollada por los románticos se puede decir, de la mano de Martín (1991), que este se puede rastrear si se presta atención a la deriva de los nombres que sirven para referirse al “pueblo”. *Folk*,

raíces, pero, como ya dijimos, las suyas se encuentran en latitudes remotas: Europa del Este, y pensamos que este rasgo no es despreciable, en tanto inviste al personaje de un halo de misterio, exotismo, folclor e incluso salvajismo. Hay que tomar en cuenta que Drácula proviene de esos territorios de vocación agraria, en los que predomina el campesinado y con los que, por lo mismo, se pueden asociar nociones como las de rusticidad, rudimentario y salvaje¹³³.

Volk y *peuple* aparentan hablar de lo mismo; no obstante, entre los tres términos, dice el autor, hay diferencias significativas. *Folk* y *Volk* servirán como el objeto de estudio a una nueva ciencia – el *folklore* o *volkskunde*–, mientras que *peuple*, en vez de convertirse en sufijo noble para engendrar el nombre de un saber, constituirá un sustantivo cargado de sentido político y además peyorativo: populismo. Mientras *Folk* tenderá a asociarse con una temporalidad que marca una cultura, *Volk* lo hará, sobre todo, con una noción telúrica, y *peuple*, con una de carácter sociopolítico. Así, desde la óptica romántica, mientras que *Volk* significaría básicamente “la matriz telúrica de la unidad nacional perdida y por lograr” (Martín, 1991, p. 19), *folk* aludirá a la presencia acosante y ambigua de la tradición en la modernidad. Hay que notar que este segundo término sugiere una mirada hacia atrás en la que la historia se complace al encontrar una explicación coherente de la situación actual en el hecho de haber abandonado la verdad que subyace al pasado. Agrega Martín (1991) que el folclor, que recupera el legado del pueblo, capta, ante todo, un movimiento de separación y coexistencia entre el mundo rural (del que son propias la oralidad, las creencias y el arte ingenuo) y el urbano (configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado). El folclor, entonces, se ocupa de la rivalidad o el conflicto entre estos dos mundos y tal conflicto se produce porque, mientras con el primer mundo se asocian ideas de profundidad, estabilidad y unidad orgánica, propias de la etnia y la raza, con el segundo se vinculan ideas de inautenticidad, diversidad y dispersión, ocasionadas por los cambios históricos. A lo planteado por Martín (1991) agregaríamos nosotros que el conflicto se origina, además, porque con el pueblo, cuando se piensa en él en relación con el ámbito rural, se asocian ideas de pureza –incluso de endogamia–; mientras que con la ciudad, de indistinción, de promiscuidad y de caos. En la novela es evidente que el imaginario que les corresponde a los campesinos que habitan en las estribaciones de los montes Cárpatos es por completo diferente al que les corresponde a los urbanitas. De manera casi caricaturesca, en relación con estas gentes, el pueblo luce natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, carente de cualquier sentido de individualidad; o sea, bien dispuesto para el colectivismo (Martín, 1991, p. 78). Por otra parte, consideramos nosotros que en estas concepciones del campo y la ciudad, respectivamente, se manifiesta una dicotomía antigua que plantea una oposición entre interioridad y exterioridad, entre tiempo y espacio, entre espíritu y materia. El campo se idealiza porque, digámoslo así, ofrece condiciones propicias para la intolerancia, el pudor y el ascetismo (frente a lo diferente, frente a lo cambiante, frente a lo caótico, frente a lo perecedero, frente al cuerpo, que sería aquello que evoca la ciudad).

¹³³ Durante el siglo XVII Rousseau popularizó una concepción que discutiría buena parte de la modernidad acerca del buen salvaje, aquel hombre en estado primitivo que, por ejemplo, se encontraba en sus expediciones a las islas del océano Pacífico, un personaje como James Cook, explorador inglés del siglo XIX. Se trataba de un individuo bueno, carente de malicia, al que la sociedad todavía no había corrompido, pero a la par “ingenuo” y, por qué no decirlo, objetivo perfecto de una intención civilizadora violenta. La novela hace eco de los románticos, que en esto son plenamente rusonianos y por lo mismo enaltecedores de la vida rural, cuando describe minuciosamente la condición de superstición y atraso en la que se encontraban las gentes con las que se topa Jonathan al viajar a Bistrita, y que, justamente por lo mismo, tienen hacia él las más puras intenciones. Por cuenta del relato, estas gentes lucen mucho más buenas de lo que parecieran ser los urbanitas.

En relación con esta idea acerca de la barbarie o el salvajismo de los pueblos de Europa del Este, si nos detenemos en el hecho de que alrededor del consumo de sangre humana hay un tabú fuertemente arraigado en las sociedades occidentales “civilizadas”, hay que tomar en cuenta que los hábitos de ingesta del Conde pueden ser una suerte de indicio de la maldad atribuida al salvaje y por supuesto, tras ello, de la marginalización de la que son objeto su cosmovisión, sus pareceres y sus prácticas¹³⁴ desde los ojos de los pueblos civilizados.

A este propósito reafirma Foucault (2000) que “el gran exterior, la gran alteridad que nuestra interioridad jurídico política define, desde el siglo XVII, es, pese a todo, el canibalismo y el incesto” (p. 106). Es un hecho que aquello que se autodefine como el mundo occidental-civilizado está cimentando en un comportamiento de exclusión y de distanciamiento de otro mundo que, como ya dijimos, se considera salvaje y con el que se asocian comportamientos calificados de aberrantes, como estos. En este sentido Foucault (2000) lanza una crítica cuando dice que “los antropólogos y los teóricos de la antropología [del siglo XIX] que privilegian el punto de vista del totemismo, es decir, en definitiva, el de la antropofagia, terminan por producir una teoría etnológica que lleva a una extrema disociación y distanciamiento con respecto a nuestras sociedades” (p. 105).

A este respecto nos gustaría detenernos en dos personajes de la monstruosidad moral que justamente ponen sobre la mesa los temas de la prohibición alimentaria – antropofagia y consumo de sangre– y de la prohibición sexual, que son los dos tabús sobre los que versa nuestra novela y sobre los que se afianza, como ya dijimos, la concepción occidental de la monstruosidad: estos son Luis XVI y María Antonieta. Según cuenta Foucault (2000), ambos fueron representados en los panfletos revolucionarios como la pareja ávida de sangre, como un par de soberanos antropófagos, deseosos de la

¹³⁴ Cortés (1997) introduce una perspectiva adicional para pensar en este problema y es el hecho de que “en todas las épocas y lugares la organización social, y su relación con la naturaleza, se ha interpretado en términos políticos y morales” (p. 18). Así, los conceptos de peligro, contaminación o impureza (que se propone conjurar la figura del salvaje) han sido definidos de un modo particular y arbitrario por los diferentes grupos sociales, con el fin de proteger lo que se entiende como bienestar común, como estabilidad del grupo. Construir un espacio del afuera se propone identificar y circunscribir riesgos y amenazas. Construimos un afuera para aislarnos simbólicamente de lo que allí ocurre y por ese camino refugiarnos en un espacio alterno, cuya dinámica interna en modo alguno es evidente, natural, sino que, siempre artificiosa, se fabrica en función de una idea de bienestar, que nunca se confiesa, que nunca se hace del todo patente, pero que se protege.

carne de su pueblo. María Antonieta representaba a la mujer desenfadada que se entregaba a las licencias más extremas: el incesto y la homosexualidad –todo que ver con las vampiresas de la obra–; por su parte, Luis XVI fue un soberano que precisamente aspiraba a vivir a costa de la sangre de su pueblo. Pues bien, aunque estos monarcas hayan vivido durante el siglo XVIII, explica Foucault (2000) que la reactivación de estos temas durante el siglo XIX se explica en tanto están ligados a la reorganización del poder político y punitivo; por esto, además, es que logran tener “un eco de una amplitud muy grande en toda la literatura de la época, particularmente en la de terror” (p. 101).

Por último, es importante anotar que estas dos figuras (el libertino y el antropófago) se convertirán en el objeto fundador de varias disciplinas, entre ellas la etnología, que nace justamente a finales del siglo XIX, y que en su origen se planteó como una reflexión académica sobre las poblaciones primitivas. De acuerdo con Foucault (2000), precisamente lo que subyace a la problemática planteada por Durkheim, principal cristizador de esta disciplina en sus inicios, serían la prohibición alimentaria y la prohibición sexual. Además, por supuesto, de ocuparse de estos, podríamos decir que la obra hace eco de preguntas como las que, según Foucault en el mismo libro, se hacía la teoría evolucionista cuando se preguntaba, por ejemplo, si el instinto del hombre es el instinto del animal, si el instinto mórbido del hombre es la repetición del instinto animal o si el instinto anormal del hombre es la resurrección de instintos arcaicos en él (p. 129).

Ligado con esto, aunque ya no en relación con las indagaciones de la etnología, creemos que hay que señalar que la monstruosidad de Drácula también trae a cuento la discusión que sobre el mismo concepto desarrollaba la psiquiatría. El instinto como un constructo teórico pertinente para pensar en los comportamientos desviados de aquellos monstruos morales a los que hemos venido aludiendo. Dice Foucault (2000) que durante el siglo XIX se dio

la irrupción de un objeto o, mejor, de todo un ámbito de nuevos objetos, de toda una serie de elementos que, además, van ser nombrados, descriptos, analizados y, poco a poco, integrados o, más bien, desarrollados dentro del discurso psiquiátrico de este siglo. Se trata de los impulsos, las pulsiones, las tendencias, los automatismos, etc. (p. 127).

Todo esto estuvo alimentado además por la aparición de una serie de crímenes que, en lugar de haber sido cometidos en estados de locura flagrante y manifiesta, habían sido

cometido con sevicia. Dirá Foucault que el monstruo moral sería aquel que se cree rey, aquel que, aun estando en condiciones de prever las consecuencias de su comportamiento, decide obrar de tal modo, que parece estar convencido de que a él lo cubre un régimen diferente del que cobija al resto del mundo. Por esta consideración, dirá Foucault (2000), todas las novelas de terror deben ser leídas en clave política. Un monstruo siempre plantea un desafío al poder.

Siguiendo con estos crímenes, sugiere el mismo autor que fueron el punto de formación de la medicina legal a finales del XVIII¹³⁵ y, sobre todo, a principios del XIX. La premeditación¹³⁶, su factor común, fue lo que originó un nuevo enfoque de la criminalidad. Y ante tal preocupación de la psiquiatría o, más bien, como síntoma de ella, se da la aparición de conceptos como el de *monomanía*¹³⁷, el de *degeneración*¹³⁸ y el de *anomia*¹³⁹, aunque este último le pertenezca a la sociología.

Cerrado este extenso apartado y aunque sabemos que muchas cosas que debieron haber sido incluidas posiblemente quedaron por fuera de este panorama, esperamos que le haya servido al lector, más que para recibir información puntual sobre los temas tratados, para entender cómo eso que llamamos literatura de difusión puede vehicular una gran cantidad de información y hacerlo con una notable economía de recursos.

Como se habrá notado, la economía viene ante todo del uso y la construcción de símbolos; según creemos, en el caso de esta obra muy particularmente de símbolos hechos imagen. Estas imágenes, además de conmover al lector, son de fácil recordación y, sobre todo, a diferencia de la palabra, permiten algo así como una asimilación más

¹³⁵ No hay que buscar el principio del proceso que conduce del monstruo al anormal en la aparición de técnicas o tecnologías como la psicotécnica, el psicoanálisis o la neuropatología, aclara Foucault (2000), pues estos fenómenos dependen, más bien, de una transformación que va del monstruo a lo que él llama el anormal.

¹³⁶ Criminales de este tipo, que corresponden con el tiempo de publicación de la novela, fueron Vacher en Francia, que vivió entre 1869 y 1898; Jack El Destripador, en Inglaterra, que cometió sus crímenes durante 1888 y Peter Kurten, conocido como el vampiro de Dusseldorf, que nació en Alemania en 1883 y murió en 1931.

¹³⁷ Ilustrativa a este respecto resulta la obra que ejecutó años antes Théodore Gericault, pintor francés adscrito al romanticismo, que vivió entre 1791 y 1824, y quien por encargo retrató el concepto de *monomanía*, bajo la forma de ludopatía, envidia, cleptomanía y delirio.

¹³⁸ Bénédicte Morel, en la obra que se reseña más atrás en este texto, quien acuñó el concepto de degeneración.

¹³⁹ El concepto de anomia fue introducido por el sociólogo Emile Durkheim en 1893 en su obra *La división social del trabajo*.

libre, más personal de los asuntos que ellas plantean. Esto en tanto son procesadas más por la imaginación y los afectos que por la razón. En este punto no nos detendremos de momento, porque en otro apartado de este texto le dedicaremos la atención que amerita, así que por ahora solo lo dejaremos planteado en relación con el texto que el lector acaba de leer. Con este teníamos la intención de desarrollar los parentescos de *Drácula* con el género gótico y con recurso a ello, particularmente a la cuestión de la monstruosidad –hilo conductor de muchos de nuestros señalamientos–, de construir una suerte de índice con el que la novela pudiera ser leída en caso de que alguien quisiera hacerse a una idea de su capacidad para hacer eco de inquietudes epocales e intemporales (simplemente propias de lo humano).

Ahora bien, como el *kitsch* es una categoría estética que consideramos pertinente para analizar estos productos de literatura de difusión, para dar cuenta de la experiencia que propician en tanto libros complacientes con el lector, en tanto libros populares, en tanto *best sellers*, de momento nos limitaremos a decir, en relación con lo que quisimos hacer con este apartado, que ya Abraham Moles (1971) había señalado en su momento que los productos *kitsch* debían ser considerados como sistemas socioestéticos de comunicación masiva. Pensamos que este modo de definir tales productos plantea todo un proyecto que es posible desarrollar con una obra como *Drácula* y que en alguna medida se parece a lo que quisimos hacer aquí. No se piense por esto que queremos ser taxativos al afirmar que *Drácula* es necesariamente una obra *kitsch* (a esta discusión le dedicaremos el capítulo siguiente); sin embargo, sí pensamos que la obra debe ser pensada como una suerte de sistema de comunicación masiva.

La utilidad de hacerlo radica, según creemos y esperamos el lector comparta, en las garantías que ofrecen este tipo de obras con respecto a la favorabilidad del lector, de la buena disposición que normalmente este desarrolla hacia a ellas y que le impide abandonarlas. Dice César Aira en *Best sellers y literatura, vigencia de un debate* (2003) que:

En la literatura, el saber siempre ha sido grande, pero siempre ha estado desvalorizado al subordinarse a un mecanismo artístico, en el que la verdad es sometida a una perspectiva. El saber abundante que vehiculiza *El nombre de la rosa* [novela hasta cierto

punto comparable con la nuestra] no está desvalorizado en absoluto, muy por el contrario, está resaltado por la amenidad y el buen didactismo.

Lo que queremos exaltar es que por su amenidad, por su capacidad para mantener el interés y por la sencillez que las caracteriza, que las hace sumamente agradables, este tipo de obras deberían ser mucho más tenidas en cuenta a la hora de vehicular información, de transmitir saber –incluso, como dice Aira (2003)– y de hacerlo tomando por objetivo un público específico: la masa. Ya dijimos, ya insinuamos más atrás, que pensamos que de algún modo es la masa, como público, la responsable de que estas obras se vean obligadas a recurrir a los arquetipos y los símbolos, así como a la construcción de imágenes. Lo que tal vez no se anticipa es que esto justamente les da su particularidad, las dota de un modo de ser específico que, según creemos, es original e interesante. Para cerrar adscribimos, de nuevo, las declaraciones de Aira, cuando dice que:

Si de cultura se trata, de cultura general y útil, el *best seller* es ideal. Leyéndolos se aprende de historia, de economía, de política, de geografía, siempre a elección y en forma entretenida y variada. Mientras que leyendo genuina literatura quizá no se adquiere más que cultura literaria (2003, p. 21).

1.3 Parentescos de *Drácula* con los mitos y los cuentos de hadas

1.3.1 *Drácula* en relación con los mitos.

Siguiendo a Sassoon (2006), las obras que pertenecieron a la reactivación del género gótico, así como las primeras obras de ciencia-ficción, escritas por H. G. Wells, comparten un elemento: el argumento ha de quedar resuelto satisfactoriamente. Podría decirse que la ambigüedad del final es privilegio de la literatura modernista seria. En este orden de ideas, solo por el género se explicaría el final no trágico o no abierto de nuestra novela y aquí encontramos un primer argumento que sirve como base sólida para afirmar que la literatura de difusión, vista en *Drácula*, está emparentada con un estilo narrativo

típicamente *kitsch*. Dice Robert Mackee en su libro *El guion. Story* (2011) que en la arquitraba “se ofrece un final cerrado: se responde a todas las preguntas planteadas por la historia; se satisfacen todas las emociones evocadas” (p. 70). Además, agrega: “Un clímax narrativo que ofrezca un cambio total e irreversible, que responda a todas las preguntas planteadas por la narración y satisfaga todas las emociones del público será ese que tenga un final cerrado” (p. 71), y este es el caso de nuestra obra.

Estos finales cerrados están secundados, claro, por tramas y personajes en los que no tienen cabida el absurdo¹⁴⁰ ni los rasgos disonantes. Lo estereotipado de los personajes de *Drácula* puede obedecer, además del género -queremos decir del género gótico, que tiende a eso- a que, como apunta Donald Sasson:

A muchos lectores les gusta que el malvado aparezca claramente definido. Si alguien va a caracterizar el mal, también puede ser que resulte absoluta y fácilmente identificable. En el primer capítulo, el malvado debería dejar a los niños, abusar de la doncella, propinarle una patada al perro. (2006, p. 151).

Agrega este autor que en los cuentos de hadas, por ejemplo, de los que hablaremos en seguida, el gran lobo y las hermanastras resultan inconfundiblemente malos y feos, y no hay manera de que un razonamiento del tipo “el lobo tiene que comer” consiga restituir su imagen. Ahora bien, si en alguna medida asociamos este rasgo con la manera en que los mitos contruyen sus personajes, podríamos comenzar a plantear algunos elementos que permiten encontrar en *Drácula* afinidades con la estructura típica de estos últimos.

Para empezar, tomemos en consideración que nuestra novela está inspirada en las historias de Vlad Tepes y Erzsébet Báthory, las cuales no tienen autor conocido y han

¹⁴⁰ Habría que tomar en consideración que así *Drácula* narra una historia en la que tienen lugar eventos sobrenaturales, y tal y como apunta Mackee (2011) todas las obras del género fantástico utilizan arquitrabas en las que se cumplen estrictamente las normas caprichosas de su realidad (p.77). Es más, habría que observar que “de todos los géneros el fantástico es el más rígido y estructuralmente convencional, pues desde la primera imagen percibida, el público inspecciona nuestro universo ficticio, distinguiendo lo posible de lo imposible, lo probable de lo improbable allí” (p.96) y si lo que se relata no corresponde con esto, el público no dudará en quitarnos su favor. Es por esta circunstancia, precisamente por la falsificación de la realidad que implica la literatura fantástica, que esta, de algún modo, está obligada a ser rígida en su irrealidad, a actuar manteniendo las convenciones que ella misma propone y a ser estereotipada. El estereotipo, la regularidad y la consistencia en lo que se propone como realidad, es lo que definitivamente vacuna contra el escepticismo inicial del lector.

sobrevivido en la tradición rumana y húngara, respectivamente, solo gracias a quienes las narran, que, a su vez, las aprendieron de otros, que se las contaron. La obra puede ser además semejante a un mito en razón de que vuelve sobre temas que han sido tratados en incontables ocasiones –empezando, incluso, por otros cuentos de vampiros– y que no por eso dejan de ser interesantes (el amor, la venganza, los celos, la maldad).

Además, parece ser que estos temas se reeditan e inspiran nuevas obras, como si fueran inagotables. Y es que, en relación con algunos de los tópicos de *Drácula*, habría que decir que el temor y la fascinación con la muerte, por ejemplo, o la dificultad que experimenta el individuo para renunciar a su singularidad e integrarse a un funcionamiento social, así como el batallar cotidiano de este mismo sujeto con su libido, son precisamente eso: temas intemporales, inagotables y, podríamos decir, casi no circunscritos a una latitud específica, sino más bien propios de lo humano.

Por este camino también va quedando claro que para *Drácula* no son pertinentes criterios como el de plagio u originalidad y, en opinión nuestra, no es este solo un rasgo de los mitos, sino, digámoslo de una vez, de eso que llamamos en el marco de este trabajo *literatura de difusión*. Pareciera ser que basta con las ínfimas variaciones que puede haber de una de estas novelas a otra o a su reedición en un formato diferente, y esto solo se explica si tomamos en consideración lo que decíamos antes: en cierto sentido estas obras no aspiran –como tampoco lo hacen los mitos– a ser originales, sino, más bien, significativas para una comunidad.

Sasoon (2006, p. 139), retomando las palabras de Lévi-Strauss en *Antropología estructural* (1958), asevera que un mito no es una construcción única, sino que está compuesto por todas sus variantes conocidas. Los mitos tienen un carácter social o colectivo y se caracterizan porque no tienen autor. Héctor Arruabarrena, prologuista de la edición de Alianza de *Mito y significado* de Lévi-Strauss, apunta que:

Si el mito posee un origen “individual”, su producción y transmisión se hallan exigidas y determinadas socialmente, razón por la cual su consecuencia quedará indicada en su resocialización. Dicho de otra manera, el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitante, creyendo repetirlo, [necesariamente] lo transforma. (1987, p. 9).

Esta cita da pie para hacer varios señalamientos. En primer lugar, una cuestión metodológica: para abordar estas obras en su contenido, así como para abordar los mitos, más que tomar un ejemplar, habría que considerar, en lo posible, todas las versiones y reediciones existentes, incluso en otros formatos, pues la esencia de ellos solo se capta en los intersticios de una obra a otra y nunca de manera absoluta, completa o definitiva. Así las cosas, se comprenderá, también, por qué para el caso conviene aprender a ver con ojos favorables la variación, la ductilidad y la maleabilidad, que garantizan la apreciación de una suerte de forma, de quintaesencia, aun en medio de la transformación.

En segundo lugar, tendríamos que señalar que en este fragmento se advierte que, perdido el interés en la cuestión de la originalidad de una obra, la cuestión de la autoría pierde también relevancia, o de tajo, en el caso de los mitos, se hace imposible de rastrear. En este sentido, en una obra de literatura de difusión, como puede ser *Drácula*, la figura de un Stoker solo cobra interés, cuando mucho, para un estudio como este y no es que le estemos quitando mérito, sino lo contrario: estamos sugiriendo, como plantea Sassoon (2006), que hay autores que pasan a la posteridad por su originalidad; mientras que hay autores, como Stoker, que se vuelven memorables al ser socorridos por muchísimos otros que toman su obra como fuente de inspiración y producen otras tantas, tomando como base este material inicial; de alguna forma el mismo Stoker había hecho lo propio al mezclar en *Drácula* rasgos de personajes legendarios como Erzsébet Báthory y Vlad Tepes.

Explica que hay que tener en cuenta “la curiosa circunstancia de que en el género *best seller* importa más el libro que su autor” (pp. 3-4). Esto se ratifica cuando simplemente se exhiben los libros como “otro libro de ..., autor del pasado éxito de ventas”. Esta idea viene además respaldada por el hecho de que mientras que la literatura no comercial invita a una lectura sistemática: el libro de determinado autor, la obra completa de ese autor, la lectura de los referentes del mismo autor, así como los títulos de la corriente o movimiento en el que se inscribe una obra... Las obras de literatura de difusión, convertidas en *best sellers*, permiten un acercamiento intempestivo, único, que no compromete a nada a futuro.

Por este camino, creemos que el autor de esto que llamamos literatura de difusión sería quien, renunciando casi a toda pretensión de reconocimiento de su personalidad y del propio aporte, elige borrarse para permitir que, a través suyo hablen, hasta cierto punto, las nociones generales que comparte la sociedad; podríamos decir, el sentido común. Lo que queremos exaltar es que estas obras, aun pudiendo estar muy bien escritas, como ocurre con *Drácula*, no constituyen precisamente un lienzo para que su creador haga alarde de originalidad y de autoría, sino que más bien ofrecen una ocasión para que este demuestre su sensibilidad, una cierta habilidad para captar y dar cuenta de las inquietudes epocales, así como de las preocupaciones de orden existencial que convocan a los de su época. El valor de sus creaciones reside sobre todo en ser, digámoslo así, buenas catalizadoras.

A este respecto hay que señalar que, en oposición a otros productos de la cultura oral, es un hecho que de los mitos tampoco se espera novedad. En sus *Tristes trópicos* (1955), Lévi-Strauss subraya que en sus juegos, sus sueños y sus visiones las sociedades humanas no hacen creaciones absolutas, sino que escogen ciertas combinaciones de ideas a partir de un repertorio preexistente y limitado, y este sería el caso de *Drácula*. Aunque los mitos no son inmunes al tiempo, pues por su cuenta sufren ligeras variaciones, esas modificaciones siguen permitiendo el reconocimiento de una estructura, como ya habíamos dicho, y en alguna medida esto puede obedecer a que su potencial de significación solo se actualiza o adquiere su verdadera dimensión, como indica Néstor Godofredo Taipe (2004), cuando se refieren a la sociedad en su conjunto; cuando son actualizados por un grupo particular, en un momento específico. Lo que queremos decir es que los mitos están suficientemente abiertos como para hablarles a personas de diversas culturas, pero a la vez suficientemente “cerrados” para hacerlo a cada grupo particular que los interpreta en función de sus circunstancias, en un momento dado. Los mitos se dirigen al conjunto, a la comunidad, pero además le hablan a cada persona al oído; de eso dábamos algunas pistas más atrás cuando decíamos que esto puede estar relacionado con el uso que hacen de las imágenes y de los símbolos.

Dentro de los rituales que se celebran en una cultura los mitos tienen además una función, pues muchas veces aportan información con gran valor pedagógico (sobre usos y maneras de hacer ciertas cosas) o incluso aleccionador –ejemplificador–, pero además de esto una dimensión lúdica y estética con la que ayudan y soportan el ritual.

Otro rasgo importante y pertinente para el análisis que queremos proponer de la narrativa de *Drácula* consiste en que “los acontecimientos que narran, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro y en ello radica su valor intrínseco” (Lévi-Strauss, 1987, p. 232). Aunque los mitos se originen en un momento preciso, son actuales y también resultan pertinentes para pensar el pasado o incluso el futuro. Pensemos, por ejemplo, que la problemática que plantea *Drácula* en relación con los tabús alrededor de la sexualidad femenina está plenamente vigente, así el texto date de finales del siglo XIX. Esto, eso sí, sin dejar de reconocer que una obra como esta, según la época o la cultura en la que se aborde, podría representar un dispositivo de control ante una epidemia de sífilis, como señalábamos en el caso inglés durante el siglo XIX, o una reivindicación del erotismo femenino con matices de género, lectura perfectamente factible hoy en ciertas sociedades occidentales donde el feminismo como ideología está en boga.

En adición a lo ya dicho, los mitos, al ser un complejo de creencias, precisamente ofrecen un modo de captar y representar la realidad a partir de determinado sistema lógico, de determinada visión de mundo. En este sentido es relevante que en los mitos, así como en *Drácula*, aparezcan los héroes, que dan pistas de cómo hay que ser en determinada cultura, de cómo hay que obrar para conseguir el beneplácito, el favor de los demás; o lo contrario, para labrarse su enemistad. Así como hace *Drácula* cuando incorpora figuras monstruosas en la historia que narra, los mitos también incluyen monstruos, personajes malditos, héroes o seres bendecidos, a los ojos de la cultura productora del mito, porque, como ya dijimos, estos trazan una pauta de comportamiento.

Por último, tal y como señala Lévi-Strauss, al tener naturaleza de símbolos, los mitos poseen un alto grado de convencionalidad y es evidente que *Drácula* también lo tiene. Marcel Mauss, maestro de Lévi-Strauss, de igual modo fue partidario de atribuirles esta convencionalidad a los mitos, que se aprecia en la novela en el hecho de que fácilmente pueda ser encasillada en un sinfín de tipologías (la novela, el género gótico, el género epistolar, los cuentos de hadas...). Esto dado que precisamente no presenta demasiada ambigüedad.

Entre los géneros que reconoce Mackee (2011, p. 98) y que aplican para *Drácula* se encuentra el terror auspiciado por una fuente de orden sobrenatural, así como la épica moderna que enfrenta al hombre con el Estado (no hay que olvidar que, aunque negativo, Drácula es un héroe que se enfrenta a este organismo). Asimismo, distingue este autor entre diferentes tipos de trama, de los cuales la trama de redención o la trama punitiva, según se vea, se ajustan perfectamente al modo en que está estructurada nuestra novela.

En relación con el modo en que se construyen sus personajes, habría que tomar en consideración que casi todos tienden a ser estereotipados y a la vez a representar tipos absolutos. Por ejemplo, si se trata de un personaje malvado, todos los símbolos que convencionalmente asociamos con la maldad aparecerán junto con él (la oscuridad, la fealdad, los animales siniestros, las tormentas, los paisajes desolados y macabros). Creemos que no sería aventurado decir que en muchos casos se trata, incluso, de personajes arquetípicos: el viejo o el sabio (Van Helsing), la madre (Mina, aunque con algunos matices), la muerte (Drácula), el héroe (Mina, Jonathan y el propio Drácula).

En relación con los mitos, solo nos gustaría destacar una última cosa y tiene que ver con su recepción, con el tipo de experiencia comunitaria que ofrecen. El hecho de que estos personajes de los que acabamos de hablar sean tan convencionales también habla, según creemos, de una intención de que sean hasta cierto punto ejemplarizantes, como ya decíamos, de que favorezcan la socialización y de que eduquen en una cierta visión de mundo a los miembros de una cultura para que se sientan parte de ella. Pues bien, aceptado esto se entenderá entonces que, si son “adecuados”, si son “de calidad”, estos productos lógicamente deben conducir a aquello por lo que algunas veces se les critica: a los clubes de fans, por ejemplo. A las comunidades de lectores en torno a una obra y reunidos a partir de un mismo interés o, mucho más sencillo, a la conversación informal, de ascensor, de la que pueden participar desconocidos. Pensamos que el hecho de que estos ofrezcan o repercutan en una ocasión para compartir con otros, lo que implica algún borramiento de las jerarquías, debe ser leído, siempre, como muestra de que cumplen bien su misión, aquello para lo que fueron hechos. Con respecto a ese desdibujamiento de las jerarquías, la recepción de estos productos debe ser, hasta cierto punto, no tanto sesuda y solemne, sino más bien ligera, festiva o ritual.

1.3.2 *Drácula* en relación con la estructura típica de los cuentos de hadas.

Cerrado el comentario sobre los nexos de nuestra novela con los mitos, vamos a continuar señalando los rasgos que pueden emparentarla con los cuentos de hadas, otra tipología que puede dar luces en particular sobre la narrativa de las obras de literatura de difusión. Sassoon (2006, p. 151) asevera que a lo largo del siglo XIX, siglo en el que se publicó nuestra obra, se produjo una incorporación sistemática de los motivos presentes en los cuentos de hadas a las novelas y, una vez refinados, estos fueron consumidos incluso por las clases cultas.

En caso de que esto hubiera sido cierto, tal y como plantea el mismo autor (Sassoon, 2006), habría una serie de posibilidades limitadas que podrían ser las siguientes: el “original” de un famoso cuento de hadas sería algo así como el primer borrador de una obra en desarrollo. Esta a su vez quedaría enriquecida, posteriormente, por la constante repetición del relato y así, poco a poco, iría adquiriendo complejidad y refinamiento. Una segunda posibilidad sería que en principio hubiera habido una narración refinada, aristocrática y original concebida por un genio todavía desconocido, la cual estuviera dirigida al exquisito gusto de una pequeña élite y que con el tiempo esta hubiera terminado pasando a las manos del pueblo llano, inculto y vulgar, y dado que este no podía permitirse apreciar un bien cultural de semejante extracción, hubiera terminado por despojarlo de su exquisitez patricia, hasta convertirlo en un producto tosco y grosero. Una última posibilidad sería que los cuentos de hadas tuvieran una estructura profunda similar, y es aquí donde se pueden apreciar los beneficios de la morfología narrativa desarrollada por Vladímir Propp (1971).

Para Propp citado por García (1996, p. 16), la morfología narrativa consiste en un modelo de descripción centrado en el inventario de los elementos constantes del tipo de obra que son los cuentos. La morfología se ocupa de estudiar la estructura narrativa que puede ser entendida como la pauta o patrón de acuerdo con la que se desarrolla un relato en su conjunto. Afirma este autor que en la estructura de las obras audiovisuales se pueden distinguir el contenido y la expresión, lo cual no obstante es replicable para pensar en una obra literaria de difusión; del lado del contenido estarían las ideas y del opuesto, la forma que adquieren, las posibilidades de su ensamblaje.

En su texto, Propp (1971, p. 16) explica que la división que él postula está basada en la estructura del cuento, la cual aún no había sido estudiada. De su colega Veselovski acata la sugerencia de empezar descomponiendo el cuento por el motivo¹⁴¹ (que no es lo mismo que un tema). De acuerdo con Propp (1971) existe un número finito de argumentos o contextos: el encuentro con el malvado, la puesta a prueba, la reacción del héroe una vez recibe algunos agentes mágicos, la persecución, el rescate, las pretensiones infundadas, el desenmascaramiento, el castigo, etc. Lo importante es que una buena situación inicial resulte desbaratada; que alguien muera o se descubra que algo falta, para que pueda desarrollarse lo demás. En el caso de *Drácula* sucede que una mujer se encuentra presa de lo que pareciera ser una posesión demoniaca. Entonces, dice Propp, el héroe tiene un motivo y una misión: restablecer la situación original (restituir a Lucy, diríamos nosotros).

Otra posibilidad es que la situación inicial no sea adecuada y que desde el principio falte algo: dinero, un esposo con salud, etc. La tarea del héroe, en cualquier caso, será hallar lo que falta. Su voluntad será puesta a prueba. En el caso de los cuentos de hadas él o ella, según sea el héroe, recibe poderes o simplemente la ayuda de otros personajes dotados de ellos. En *Drácula* los protagonistas no reciben superpoderes, pero, en lugar de ello, reciben la ayuda de un científico-chamán (Van Helsing). Una vez se topa con el malvado, continúa Propp, el héroe se ve obligado a combatirlo y a elegir entre destinos distintos; sin embargo, como ocurre en *Drácula*, al final, el siempre héroe es recompensado con riquezas o con un buen matrimonio.

Asimismo, hay un rasgo muy importante de los cuentos de hadas, del que ya algo habíamos dicho, que es un rasgo típico, además, de los productos *kitsch*: la repetición. Esta, como explica Sason, lejos de ocasionar malestar, produce placer, el placer que, por ejemplo, sienten los niños al ver la misma película en varias ocasiones. La repetición le ofrece al niño la posibilidad de familiarizarse con la estructura de estos cuentos, de reconocerla rápidamente y con ello, de adelantarse a lo que va a pasar, de participar.

¹⁴¹ Sin embargo, si para Veselovski el motivo era una unidad de la narración que no podía ser descompuesta, Propp (1971) opinará que, en todo caso, como el todo lógico que son es posible descomponerlos en nuevas unidades –más pequeñas, por supuesto–. Por esto optará por aislar los elementos primarios de forma diferente a como lo hizo su colega.

2. *Drácula* en relación con la masa

2.1 Consumo literario por parte de la masa durante el periodo de publicación de la obra

En primer lugar, hay que precisar, de la mano de Jesús Martín Barbero (1991) que, aunque el fenómeno de la masa siempre se ha asociado con la coyuntura propiciada por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, hay que pensarlo desde el periodo posnapoleónico, que va de la Restauración (1814 a 1830) a la Revolución de 1848. Para entonces la masa representaba la turba, y es que, incluso desde antes, los efectos de la industrialización capitalista ya se habían hecho ver sobre la vida de las clases populares y esto prefiguraba cierta concepción sobre la masa. A pesar de que las técnicas de producción eran cada vez más racionales y las riquezas materiales auspiciadas por ellas más abundantes, las relaciones sociales sufrían para esta época un proceso inverso; resultaban cada vez más irracionales y la cultura del pueblo, a los ojos de la aristocracia, lucía cada vez más pobre.

De acuerdo con Alan Swingewood (1979), este fenómeno coincide con la búsqueda por parte de la burguesía de un modo de legitimar su dominación; modo que encuentra en la difusión de los ideales seculares y racionales de la democracia, la igualdad y la justicia material. En consonancia con esta intención, puede decirse que hubo cierta voluntad de difundir la propiedad intelectual y de ofrecer un mayor acceso de la población a los bienes culturales. En palabras de Bozal (1999), desde esta ideología era deseable que todos tuvieran acceso a todos los bienes (incluyendo los culturales, claro), en todo momento y en cualquier parte.

Ahora bien, si para la época esto todavía no sucedía, el propósito consistía, entonces, en lograr que así fuera. En este sentido a *Drácula* hay que entenderla como una novela que, en su momento, se dirigió a una población ya habituada a productos como el folletín o la novela por entregas; una población convencida, entonces, de que albergar el deseo de obtener diversión de estos productos era legítimo. Podríamos decir con Sassoon (2006) que esta pretensión se consolidó en el seno de una clase en particular: el proletariado, pues este, al vivir tiempos claramente diferenciales (el del trabajo y el descanso), empezó a reclamar con vehemencia tiempo de ocio y alternativas de entretenimiento¹⁴².

Como los miembros de esta clase recibían alguna remuneración, de repente, estuvieron en condiciones de costearse alternativas de entretenimiento, que en su caso fueron, sobre todo una literatura de dudosa calidad cuyas características típicas eran que se centraban en argumentos en los que aparecían caballeros y ladrones y en los que se narraban acontecimientos atroces.

Este tipo de literatura media, a la que atendían los escritores populares que surtían obras de ficción baratas, estaba particularmente desarrollado en Gran Bretaña, Francia y Alemania. Las primeras novelas verdaderamente populares de la época eran distribuidas por los buhoneros y a veces se trataba de plagios de libros célebres, cuyos títulos incluían variaciones de lo ocurrido, por ejemplo de la historia del Conde de Montecristo. Fueron estos relatos, según señala Sassoon (2006), los que continuaron dominando los niveles inferiores del mercado, pues para este círculo de lectores, constituían una forma de evasión a un mundo de ensueño y fantasía. Las encargadas de proveer este material eran las explotadoras factorías de la época, para las que laboraba un escritor como Thomas Peckett Prest, autor de *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* y de una serie de imitaciones de las obras de Charles Dickens. En este punto es importante señalar que una novela como la de Stoker que, por temática podría ser afín en algún sentido a la de Peckett, según creemos, iba dirigida a un público un poco más culto de lo que era el proletariado.

Uno de los grandes empresarios del negocio antes descrito fue el editor Edward Lloyd, quien –sin renunciar a vender este tipo de material tan lucrativo- también comenzó a

¹⁴² Dice Sassoon (2006) que la exigencia clave de los recién formados sindicatos era la reducción de la jornada laboral a ocho horas y este logro se hizo particularmente evidente en los países anglosajones.

partir de algún momento a publicar novelas sentimentales. Asevera Sassoon (2006) que aunque en toda Europa había mercado para la novela escabrosa, esta floreció particularmente en los países grandes y mejor alfabetizados (como eran Gran Bretaña, Francia y Alemania) y que, incluso en Inglaterra, había un término preciso para referirse a estas novelas: *penny dreadful* o *dime novels*¹⁴³.

Relata Sassoon (2006) que en las décadas centrales del siglo XIX la burguesía había hecho retroceder a un segundo plano a todos los estratos salidos de la Edad Media. Entre 1789 y 1815 Francia había vivido una revolución contra el gobierno absolutista, de la que surgió el Imperio napoleónico. Su desmoronamiento condujo a la restauración de la monarquía borbónica. Sin embargo, en 1830 los Borbones se vieron apartados del poder y Luis Felipe I fue coronado rey. En 1848 Francia conoció la República, los 23 años del gobierno de Napoleón III, una derrota militar ante los prusianos en el setenta y una guerra civil (Comuna de París) en 1871. Así, tras un periodo que había sido aún más sanguinolento que el Terror, por esa época Francia volvía a ser República. El caso de Italia y Alemania era diferente, pues hasta 1830 estas naciones no eran más que expresiones geográficas de una realidad política fragmentaria. Sin embargo, para las últimas tres décadas del siglo XIX, Alemania e Italia también se habrían convertido en Estados nación. Gran Bretaña, por su parte, estaba gobernada por una oligarquía cuyo poder entonces era ostentado por un reducido círculo de ciudadanos con derecho al voto. No obstante, el electorado pasó a ser uno de los más importantes del mundo gracias a las leyes de la Reforma de 1832 y 1867.

Pues bien, según señala Sassoon (2006), estos cambios vinieron acompañados de una expansión del comercio de textos escritos: libros, periódicos, revistas, panfletos y manuales. En esto incidía que, por cuenta de la industrialización, las clases medias habían crecido de forma constante y los jornales y los sueldos también habían aumentado. Aparejado a esto los jóvenes permanecían ahora más tiempo en el colegio, había disminuido el número de mujeres obligadas a acudir al trabajo. La gente también había empezado a vivir más años.

¹⁴³ Las *dime novels*, que luego se convertirían en una tipología de obras accesibles, eran novelas que se vendían en Estados Unidos, durante el siglo XIX, por el módico costo de diez centavos. *Penny dreadful* es un término peyorativo, equivalente en el Reino Unido, para referirse a la literatura popular producida en serie, durante el mismo periodo.

A mediados del siglo XIX no era común que los lectores corrientes compraran libros, los pedían prestados. Los editores entonces no vendían sus libros a los lectores, sino a los prestamistas. La biblioteca de préstamo más poderosa de Inglaterra era propiedad de Charles Edward Mudie (1818-1890) y contaba con una cuota de mercado tan amplia que podía influir en lo que iba a publicarse. Por ejemplo, insistía en que se imprimiesen las novelas en tres volúmenes, de modo que cada título pudiera prestárseles simultáneamente a tres suscriptores distintos. En razón de este pedido, los editores terminaron favoreciendo la publicación de novelas largas.

En esta carrera por la democratización del libro los empresarios ilustres también dotaron sus empresas con grandes bibliotecas, y es que la posesión del libro era una rareza particular de las clases recién enriquecidas. La primera colección en hacerse accesible al público fue una colección de obras de no ficción. Luego de ella, en Inglaterra, comenzó a publicarse, cada tres semanas, una serie de libros baratos, cuyos ejemplares se vendían a tres chelines y medio. Sin embargo tres chelines y medio representaba demasiado para un obrero especializado que, por semana, podría ganarse treinta chelines, pues con eso podía comprarse cuatro kilos y medio de carne. En este orden de ideas, los libros baratos aumentaron las dimensiones del mercado, pero los primeros beneficiarios fueron las clases medias, no las populares y aquí es donde creemos que aparecen los lectores de Stoker.

Los lectores alemanes leían libros como el de Rinaldo Rinaldi, *El capitán de los bandidos* y los ingleses, las historias de Walter Scott y Charles Dickens (1812-1870)¹⁴⁴. En la escena francesa estaba Alexandre Dumas (1802-1870), George Sand (1804-1876) y Eugène Sue (1804-1857). En Alemania, autores como Goethe y Schiller, aunque tenían un mercado relativamente más limitado, lograban, no obstante, de vez en cuando, un éxito de ventas como fue *Las desventuras del joven Werther*.

¹⁴⁴ Se calcula (Sassoon, 2006) que durante el reinado de Victoria se escribieron en Inglaterra unas 60000 novelas, y que hubo hasta 7000 novelistas. No obstante, la crítica que se hacía por entonces era bastante similar a la que se hace ahora; los intelectuales, así como las personas más cultas, aseguraban que este tipo de productos, en lugar de elevar a la gente, proporcionaban un entretenimiento barato.

Hay que anotar que el consumo cada vez mayor de literatura por parte del proletariado daba cuenta de que la lectura era una alternativa mucho más democrática que el teatro o la ópera. Costearse la entrada a un espectáculo de estos era relativamente difícil y no solo por el factor económico (ante el cual la literatura resultaba ser también una opción más módica), sino por la necesidad de un conocimiento técnico que hiciera disfrutables estos espectáculos., El libro, en contraste, especialmente aquel que difundía historias de bandoleros, raptos de doncellas y cosas por el estilo, no imponía demasiada exigencia; siempre que se supiera leer, este era disfrutable por todos. Dice Sassoon (2006) que entre 1830 y 1880 el libro fue el rey y lo fue hasta las décadas posteriores a 1880, durante las que aparecieron el gramófono, el disco, la radio y el cine.

2.1.1 Bram Stoker y su posible intención de ofrecerle entretenimiento a la masa.

Creemos que es de tomar en cuenta que, en atención a la fecha en que fue publicada, la obra de Stoker ya competía con toda la teatralidad y la capacidad del cine para la puesta en escena. Esta es cosa de la que Julio Cortázar (1975) da cuenta cuando señala que al ser el cine difícilmente superable por la escritura a la hora de recrear locaciones siniestras y terroríficas, a esta última [y se refiere al *revival* del gótico durante la segunda mitad del siglo XIX] le tocó encontrar un proyecto diferente al de ahondar en la descripción de este tipo de locaciones para generar por cuenta de ella sus efectos. Al respecto anota que

Al entrar en un cine queda fuera el aparato cultural duramente impuesto por la escritura desde el primer banco escolar, y se vuelve a un estadio propiamente audiovisual que sería análogo al de los niños frente a los cuentos de hadas; después, de regreso a la escritura, el sentido crítico despierta en toda su exigencia y entonces se dificulta darle posibilidad de existencia a lo que antes se había aceptado frente a la pantalla. (1975, p. 150).

Sin desconocer lo planteado por Cortázar, todavía es posible decir que estas obras, frente a otras que se ocupen de cuestiones menos “caricaturescas”, cuentan con cierta ostentación y grandeza, con cierta artísticidad dedicada a construir las atmósferas y los semblantes de los personajes. En el caso de Stoker se puede plantear que estas

estuvieron alimentadas por su familiaridad con el teatro. Según afirma Skal¹⁴⁵ en *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula* (1990), “el propio Bram Stoker parece haber albergado la ambición de convertir *Drácula* en un entretenimiento teatral, a pesar de que la primera adaptación de su novela no llegaría con éxito a los escenarios hasta después de su muerte” (p. 15) y agrega en *Algo en la sangre. La biografía secreta de Bram Stoker, el hombre que escribió Drácula* (2017) que “ambos [Wilde y Stoker] estudiaron en el Trinity College; ambos se sintieron atraídos por el teatro y fascinados por el folclore desde muy temprano en sus vidas” (p. 13).

Desde otra perspectiva, y a pesar de que ya dijimos en qué consistía su labor en el Teatro, no es descabellado señalar que el hecho de que Stoker estuviera familiarizado con la movida teatral londinense y que hubiera cultivado tempranamente un interés por este género, pudo hacer que se viera abocado a incluir en su novela algo de la inversión en escenografía, utilería y caracterización, que son típicas del teatro, en contraste con la literatura que en esto puede ser mucho más austera¹⁴⁶. A propósito de esto mismo pensamos que no hay que desestimar el hecho de que *Drácula*, así como algunas de las obras de sus contemporáneos, Scott y Dickens, haya sido tan fácilmente llevada, no solo al teatro, sino al cine. Un poco lo que queremos sugerir con todas estas anotaciones, aunque esta es una idea que se desarrollará a lo largo de todo este trabajo, no en este punto específicamente, es que *Drácula* es una novela pensada para entretener y por momentos no de un modo minimalista, sino –como es propio del *kitsch*- de un modo melodramático.

Lo que decimos es que una obra escrita para ser eventualmente adaptada al teatro, tiene que ser prolífica en adjetivos y tiene que tener vistosas caracterizaciones, así como

¹⁴⁵ Es de anotar que David J. Skal, al que reconocemos como una autoridad en el tema y al que, por lo mismo, nos referiremos en repetidas oportunidades en este texto, es, no solo el autor de las dos obras a las que nos referiremos enseguida y el biógrafo más reciente del escritor irlandés, sino el escritor de *Monster Show, una historia cultural del horror* (1993).

¹⁴⁶ Según asevera Skal en *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula* (1990), la obra de Stoker y “las historias de vampiros en general han alcanzado su mayor expresión en los medios populares, ya sean las novelas de baratillo, el teatro más melodramático o el cine” (p. 15). Y a esto agrega Quirarte (1985), señalando que la obra de Stoker adolece de cierto dramatismo que “tanto los lectores contemporáneos como los posteriores han censurado a este autor el excesivo sentimentalismo, las lágrimas y ayes que abundan en el libro” (p. 33). Lo que habría que notar es que esta suerte de patetismo, que desde cierta perspectiva puede ser un problema, lo que logra, desde otra, es que la obra del escritor irlandés resulte idónea para adaptaciones al cine, la televisión y el teatro, especialmente cuando con estas se quiera deleitar o, incluso hostigar al público con personajes dignos de terror o conmiseración.

transcurrir en igualmente llamativas locaciones. Esto es cosa que se entiende fácilmente si, por contraste, pensamos en una obra de 1953 como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Esta, al estar inscrita en lo que se denomina teatro del absurdo, plantea un desafío para un espectador ávido de entretenimiento, no solo porque quizá este no encuentre demasiado graciosos a unos actores que se representan a ellos mismos como personajes, sino en tanto va a tener que “conformarse” con un escenario relativamente austero y con unos personajes igualmente caracterizados. Para decirlo de un modo concreto, son este tipo de características las que hacen a estas obras (en contraposición a lo que ocurre con *Drácula*) difíciles de adaptar al cine o al teatro *mainstream* y las que les dificultan también (aunque claramente este no era su propósito original) ofrecer entretenimiento en el sentido habitual con que se usa este término. De ellas podríamos decir que suscitan, más bien, un interés de índole artística que no es exactamente lo mismo que un interés motivado por la búsqueda de entretenimiento, aun cuando el arte puede, en algunos casos, ofrecer esto último.

En otro orden de ideas, conviene detenerse en cómo ha sido calificado Bram Stoker, en tanto autor, por parte de la crítica, pues según creemos esto hace que el lector pueda percibir cierta intención de parte suya de ofrecerle entretenimiento a la masa. Cuando decimos “entretenimiento” queremos contraponerlo a ese disfrute que antes mencionábamos (el auspiciado por el arte, particularmente el que se precia de ser experimental y vanguardista), pues este muchas veces es sesudo, no está exento de prerequisites y no necesariamente están ausentes de él los momentos sosos o incluso tediosos.

Por retomar solo algunas de las expresiones que se han empleado en relación con Bram Stoker y su trabajo podríamos decir que “no es un escritor que merezca figurar en el *top ten* de la literatura universal, pero sí tiene una producción apreciable” (Porto, 2012, párr. 2), que “*he is a minor but distinguished Victorian novelist*” (The Guardian, 2018, párr. 1) o, que “*Bram Stoker was an uneven writer and nothing else he wrote matched the brilliance of Dracula*” (The Guardian, 2018, párr. 12).

Así las cosas, es posible plantear que el escritor irlandés fue un autor significativo (más que nada dada la trascendencia que tuvo su obra *Drácula*); sin embargo, que fue, también, un autor que la crítica no estuvo (ni está todavía hoy) dispuesta a ubicar en el

parnaso de la literatura. Pues bien, puesto que lo que tendríamos que preguntarnos es acerca del por qué de esta reticencia, retomamos un testimonio de H. P Lovecraft¹⁴⁷ citado por Quirarte (1985):

Bram Stoker es un hombre ingenioso, quien creó varias impactantes concepciones horroríficas en una serie de novelas cuya pobre técnica tristemente disminuye su efecto real. En *La madriguera del gusano blanco*, la cual versa sobre una gigantesca entidad primitiva que acecha en la cripta de un viejo castillo, arruina una magnífica idea debido a un desarrollo casi infantil. *La joya de las siete estrellas*, que trata acerca de una extraña resurrección egipcia, está escrita con mejor estilo. Pero la mejor de todas, sin duda, es *Drácula*, que se ha convertido casi en modelo de explotación moderna del temible mito del vampiro.

Pues bien, como no hace falta comentar sobre esto último porque ya le hemos dedicado un apartado de este texto a una caracterización de la obra, así como a una mención de los temas que esta trata, podemos detenernos para hacer algún comentario sobre el género en el que se desempeñaron ambos, Lovecraft y Stoker, para luego volver y ahondar en la apreciación del primer autor sobre el segundo.

Si tomamos en consideración el género de la obra –el terror- veremos que este es un género que solo puede ser atractivo para un autor que, hay que decirlo, quiere plantearse un reto (el cual no está exento de riesgos para su reputación¹⁴⁸), pero que, con todo y eso, busca, en lo esencial, entretener con su producción. Creemos que un autor interesado en escribir una historia de terror, a más de desear explorar el psiquismo humano, está interesado en ofrecer acción, pues tanto el suspenso como el terror están supeditadas a ella, a la buena elección y presentación de los acontecimientos.

¹⁴⁷ H. P fue un escritor estadounidense, autor de novelas y relatos de terror y ciencia ficción. Se le considera un gran innovador del cuento de terror y su obra, la cual cuenta con títulos de la mayor trascendencia dentro del género, comprendió tres etapas, de acuerdo con la crítica: una etapa gótica (1905 -1920), una etapa onírica (1920 - 1927) y aquella etapa en la que, desde la mirada de algunos críticos, el autor aporta una mitología propia a los cuentos de terror. Esto por cuenta de su obra, publicada entre 1921 y 1935, los *Mitos de Cthulhu*; la etapa que esta cubriría es la que va de 1927 a 1937.

¹⁴⁸ Decimos riesgos porque pensamos que una obra de terror mal lograda puede ser de lo peor para la carrera de un literato. El terror es exigente, porque el fracaso en la creación de un monstruo o villano, que llega, por ejemplo, a lucir inverosímil o patético es necesariamente estruendoso.

Como decimos, un autor interesado en el género del terror es, entre otras cosas, alguien complacido en ofrecer entretenimiento¹⁴⁹, pues mientras que en un drama psicológico interesan más las reflexiones de los personajes acerca de sus propios estados que lo que en realidad les ocurra, con este otro género ocurre lo opuesto.

Volviendo a lo que traíamos; o sea al testimonio de Lovecraft es posible decir que cuando este dice que Stoker es un autor “ingenioso”. A juzgar por el significado de esta palabra, de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española. Edición del Tricentenario (2018)*, esto puede señalar alguna de las siguientes cosas o, bien, una mezcla de ellas: que cuenta con facultades para “discurrir o inventar con prontitud y facilidad”, que cuenta con “chispa y talento para ver y mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas”, que sabe servirse de “mañas y artificios para conseguir lo que desea” o que cuenta con “intuición, entendimiento y facultades poéticas y creadoras”. Frente a esto tenemos que decir que, si nos atenemos a aquello a lo que tienden la mayoría de estas definiciones, Stoker fue, desde la perspectiva de Lovecraft, ante todo un escritor con inventiva que lograba darle un tratamiento rápido, pero gracioso a aquello que planteaba en sus obras.

En adición a esto vale que volvamos sobre las dos posibles razones para no ubicar a Stoker en la cumbre de las letras que esgrime Lovecraft. En primer lugar, habla de una técnica pobre y en segundo lugar, de un desarrollo infantil del que adolece, al menos, una de sus historias. Nosotros agregaríamos que esta última es cosa que ocurre incluso en *Drácula*, a pesar de que sea esta su obra más celebrada. Sin que por ello deba ser desestimada (además porque tal cosa está justificada en buena medida por el género en el que se inscribe la obra), es un hecho que el final de la historia es simple y no solo eso: es consolador, complaciente¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Valga contar por otra parte y a modo de anécdota, pero también como argumento que plantea el deseo de divertir que subyace a este género, que *El vampiro* de Polidori, publicado en 1819, fue escrito en la Villa Diodati, donde se hallaba el autor junto a Lord Byron, Percy Shelley, Mary Shelley, y la hermanastra de ésta, Claire Clairmont. La Villa Diodati era considerada por Mary Shelley como un lugar culturalmente sagrado, en donde habían estado escritores como John Milton, Rousseau y Voltaire. Entre del 16 y el 19 de junio de 1816, los allí presentes se pusieron a leer un libro de Polidori llamado *Phantasmagoriana*, que contenía leyendas alemanas de fantasmas, y tras su lectura, cada uno de ellos se propuso escribir una historia de terror. No obstante, los únicos que terminaron el desafío fueron Mary Shelley, que ideó el argumento para su obra *Frankenstein*, y el propio Polidori que produjo *El vampiro*.

¹⁵⁰ Hay que anotar que *Drácula* en este sentido —es decir en cuanto al tipo de final que plantea— se muestra por completo afín al espíritu del *kitsch* que, como han señalado ya tantos autores a los

Con respecto a lo primero, que es el más severo de los señalamientos, diríamos que hace pensar dos cosas: inicialmente que la crítica siempre les ha exigido a los autores (a aquellos que aspiran a ser tenidos en cuenta entre los grandes) que asuman riesgos en términos formales; o sea en términos escriturales y no solo temáticos. La crítica les exige que ahonden en el canon disponible para llevarlo hasta el límite, o, y esta es cosa que se premia mucho más, que lo transgredan, proponiendo una innovación¹⁵¹. En segundo lugar, esto nos lleva a pensar que lo que podría ser un defecto para la crítica -una técnica pobre-, siempre que “pobre” se entienda como sinónimo de “simple”, no necesariamente lo es, de cara a las funciones de difusión y entretenimiento que le atribuimos a *Drácula* en este trabajo¹⁵²; mucho menos de cara al deseo de ofrecer entretenimiento.

Es en este sentido que la técnica y sobre todo escritura simple de la obra de Stoker, tanto si se origina en una limitación del autor como si responde a una decisión, lo que pone de manifiesto es que su trabajo no fue concebido como arte de vanguardia; o sea como una obra arriesgada y experimental (al menos no en lo formal), sino como un producto en donde la prosa se concibe, ante todo, como un medio para relatar algo.

Como prueba de su relativa simplicidad podemos ofrecer los siguientes argumentos expresados por Zanquín (1984): el eje profundo del relato, el hilo conductor y subterráneo

que nos referiremos más adelante, es antitrágico. Si algo caracteriza al *kitsch* es que ama los idilios.

¹⁵¹ Aunque es claro que en todas las épocas ha habido obras que, aun siendo valiosas –esto es cosa que se reconoce después-, inicialmente se ven perjudicadas por el conservadurismo de cierto sector de la crítica, la historia demuestra, no solo que tal reticencia no dura por siempre, sino que gran parte de lo que se premia *a posteriori*, gran parte de lo que hace a una obra merecedora de elogios es los riesgos que haya asumido. Habría que decir, por el contrario, que lo que habitualmente no sucede es que un autor que no llegue a partir la crítica (un autor que la deje indiferente) sea luego revalidado y consiga hacerse a un lugar en la historia de la literatura.

¹⁵² Afirma Zanquín (1984) que “su inquietud literaria se inclina [inicialmente] hacia el periodismo, llegando poco a poco a convertirse en el crítico literario teatral del *Mail* de Dublín” (p. 387) y frente a esto creemos que no debe ser desestimado que Stoker hubiera ejercido, antes que como escritor de literatura, como crítico, y que lo hubiera hecho, además, en una publicación de carácter noticioso y divulgativo, que por su naturaleza no permite darle un tratamiento exhaustivo a los temas ni tampoco excesivamente complejo. A esto se le puede agregar, incluso, que es precisamente por esto que no todos los literatos cuentan con aptitudes o con la disposición requerida para hacer algo semejante; hay autores que de un modo que no es negociable sienten que necesitan y exigen la posibilidad de darle, por ejemplo, un mayor desarrollo a eso sobre lo que se van a pronunciar; hay autores que se muestran reacios a dejar de lado una jerga que a su modo de ver tiene el valor de que garantiza precisión, en favor de un lenguaje, que aun sí se dirige a una público más amplio, sacrifica lo primero.

que cohesiona todas las escenas narrativas [...] viene dado por el enfrentamiento entre dos fuerzas: el bien y el mal, la luz y las tinieblas (p. 389). Algo como esto pone de presente que no estamos ante un hilo conductor precisamente innovador¹⁵³.

Agrega el mismo autor (1984) y de nuevo en favor de lo que anotábamos antes, que

La trama principal se corresponde con la historia que se nos cuenta es la de un personaje extraño y misterioso que quiere establecerse en Inglaterra para desde allí dominar el mundo y que fracasa en su propósito gracias a la intervención de unos personajes que se le enfrentan, obligándole a retirarse para luego destruirle". (p. 391).

Y complementa Zanguín (1984): en concordancia con esto que lo que impera a partir de la segunda parte de la obra "es la acción, el acoso y la persecución del conde, y la novela adquiere los tintes propios de un relato de persecución: ¿lograrán atrapar al malvado?" (p. 391). Como es evidente, *Drácula*, vista así, no se sale de las opciones previamente disponibles y, sobre todo, ya ensayadas con éxito por muchos escritores.

Señalado esto, como la intención que tenemos, no obstante, no es hacer mella en la obra de Stoker (pues de no encontrar méritos en ella simplemente nos habríamos ocupado de otro producto literario), lo que hay que decir es que, siempre que se la saque de un paradigma que evalúa la idoneidad de las obras en función de su originalidad o en consideración a los riesgos que toman, bien ser por cuenta de lo que plantean o por el modo en que están escritas, una obra como estas "aun" puede ser interesante.

A este respecto compartimos con el autor al que venimos aludiendo que en correspondencia con el carácter binario del tema y técnicamente hablando, la obra tiene no obstante el mérito de que "la estructura se reparte simétricamente en dos bloques narrativos. El punto de inflexión entre uno y otro se sitúa en el centro del relato –hacia el final del capítulo XV y es este a la par el clímax de la novela y el punto de flexión narrativo" (Zanguín, 1984, p. 391).

¹⁵³ No por esto debemos de dejar de tomar en cuenta que la decisión de plantear las cuestiones y los personajes en términos dicotómicos (la mujer buena y laboriosa vs. la mala y hedonista; el esposo fiel y abnegado vs. el "amante" seductor y libertino; el loco y la cordura (esta por cuenta del médico y el paciente psiquiátrico), Europa Occidental, vista a través de Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial y Europa del Este, como sinónimo de atraso y superstición, etc. genera gran economía narrativa. Esto sucede pues, al no haber entre estos dos personajes o situaciones "matices", al quedar representados los dos polos, estos cubren la amplitud del espectro de posibilidades.

Por otra parte, que una de las grandes y afortunadas intuiciones de Stoker se evidencia en el modo de abordar la materia narrativa [...] que eligió. Parece que en un primer momento ensayó con una técnica de narración en tercera persona, “pero abandonó ese modo decidiéndose a usar técnicas más indirectas para contar la acción: entradas en diarios, cartas y notas periodísticas” (Zanquín, 1984, p. 391), lo que le permitió tomar distancia de la narración y sobre todo relatar desde múltiples perspectivas –no desde la de un narrador único-. También dosificar la información ofrecida al lector, retrasándola o distrayendo a este de ella –de la esencial, queremos decir- con lo que logra que el interés se mantenga por más tiempo del que hubiera sido posible de otro modo.

Hay una cosa más que resulta interesante y es que de acuerdo con Zanquín (1984) van a ser precisamente esos diarios y esas cartas que Stoker confecciona como recurso para la narración las que los propios personajes esgrimirán durante todo el relato como su única arma contra el mal y más que eso, como su única arma contra la locura, lo que no está exento de ironía. Zanquín asevera algo que nosotros también creemos y es que *Drácula*, a la par que es una novela de terror, es una novela que habla sobre las novelas de terror, y esto enlaza con algo dicho por Julio Cortázar (1984) a propósito de la obra, a lo que nos referiremos en un momento.

Es como si Stoker con su novela se las hubiera ingeniado para proponerle al lector que participe de una ficción, diciéndole de antemano lo que esta es, y aun así el lector no hubiera perdido las ganas de embarcarse en ella. Por otra parte, es como si el autor irlandés, invitando al lector a hacer esto, le hubiera dado una oportunidad de conocer el género (de verlo, incluso, parodiado); queremos decir, de hacerlo con cierta distancia, como no hubiera podido hacer de estar imbuido en una historia en la que sí cree.

Volviendo a lo que decíamos inicialmente, de que la novela de Stoker, aun con esto, es una novela sencilla, podemos anotar que en ella y en detrimento de lo que se denomina terror blanco o intelectual predomina el terror negro que es, por así decirlo el más “burdo”, en tanto es el que más fácilmente se presta a la caricatura.

Como ya anunciábamos, vamos a citar un testimonio de Julio Cortázar¹⁵⁴ (1975), que fue otra autoridad en el tema. Como se verá este es en buena medida opuesto al de Lovecraft:

Pienso en *Drácula*, la gran novela de Bram Stoker [...] basta comenzar la lectura para advertir la diferencia esencial que media entre la óptica de Stoker y la de un Horace Walpole o un Charles Maturin. Dándose cuenta de la imposibilidad de perpetuar lo gótico original en una época altamente crítica, Stoker se vale de un recurso que sería patético si a la vez no resultara inteligente y eficaz [...] da por supuesto que el lector descubrirá inmediatamente lo que sucede pero que, a su vez, se conducirá como un gentleman y se hará el tonto hasta el final para no echar a perder la fiesta. Stoker sabe que la inocencia ya no existe en la literatura, pero a fuerza de talento logra en cambio una complicidad y un acatamiento de las reglas del juego que todos los admiradores del conde Drácula le hemos acordado sin vacilar. (p.149).

Un testimonio como este hace pensar que el talento de Stoker, a los ojos de Cortázar y esto es algo que compartimos con él, radicó, permítasenos la expresión, en que fue un autor que, aun si persiguió, sobre todo en ciertos momentos de su vida, el éxito económico, “jugaba limpio”. Es decir que no siendo ajeno a la ingenuidad de su propuesta (no de la suya -en particular-, sino de la suya como exponente de un género que involucra la imaginación y la fantasía) y no intentó, por tanto, engañar al lector haciendo pasar su obra por lo que esta no era. No hizo nada para impedir que este último –el lector- se percatara de aquello que estaba en condiciones de advertir desde el comienzo, sino que, una vez este lo hacía, se limitaba a proponerle un juego en el que en efecto el segundo disfrutaría, pero no porque creyera lo que se le decía, sino por el hecho de haberse entregado voluntariamente a esta treta¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Es de anotar que Cortázar fue conocedor del género de terror y además de publicaciones como *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata (1975)* fungió durante su vida como traductor de un autor como Edgar Allan Poe, uno de sus más admirados referentes.

¹⁵⁵ Si antes decíamos que este parecer de Cortázar es opuesto al de Lovecraft no es solo porque resulte más generoso con el trabajo de Stoker, sino porque además contrasta, en una parte de su testimonio que no incluimos antes, precisamente la figura del autor de *Drácula* con la del autor estadounidense, cuando dice lo siguiente: “en una posición completa y lamentablemente opuesta se sitúa la obra de H.P Lovecraft, cuyo prestigio me ha dejado siempre perplejo. Aunque autor de un relato admirable, *El color que cayó del cielo*, el conjunto de su obra adolece de una visión inaceptablemente anacrónica. Convencido de la validez de sus efectos literarios, Lovecraft es el reverso de Bram Stoker en la medida en que prescinde de toda connivencia con el lector, y en cambio busca su hipnosis con recursos que hubieran sido eficaces en tiempos de Mrs. Radcliffe pero que actualmente resultan irrisorios [...] La técnica de Lovecraft es primaria: antes de desatar los acontecimientos sobrenaturales, procede a levantar el telón sobre una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas mefíticas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico. Solo si la obra de Lovecraft fuera cinematográfica yo la recibiría con considerable espanto, pero como es una obra escrita, la monótona reiteración de su vocabulario pueril y de sus escenarios tópicos basta para despertar mi tedio más invencible” (Cortázar, 1975, p. 150).

Ahora bien, cuando Cortázar exalta que este recurso, si no se usa con inteligencia, corre el riesgo de ser patético, lo que está poniendo de manifiesto es la decisión del autor irlandés de construir una novela a partir de una historia trama pintoresca e interesante pero inverosímil, que entonces, como ya hemos dicho, no puede tener otro propósito que el de ofrecer diversión. Es de anotar que de no haber sido honesto, de haber querido hacer pasar su obra por una ficción creíble –o sea por una que mantiene el suspenso hasta el final- este autor habría caído con su obra exclusivamente en el registro del *kitsch*, que si bien es una categoría que alumbró la naturaleza de la obra, no sirve para dar cuenta de la totalidad de lo que esta es.

Si Cortázar dice “patetismo”, nosotros agregamos en el mismo sentido que no hay nada más patético que creer las propias mentiras; es en esto en lo que consiste una actitud *kitsch*. En síntesis, aquello que hace a la novela de Stoker un producto “interesante” –no solo *kitsch*-, aun si esta quiso ofrecer entretenimiento y aun si esta se mostraba abiertamente complaciente con el lector¹⁵⁶ es que la obra se muestra tal y como es.

Por lo dicho es posible que el lector esté pensando que estamos emitiendo un juicio ético para juzgar la calidad de una obra; en ese caso tendríamos que explicar que no se trata de eso, sino de usar el señalamiento de Cortázar (1975) sobre las intenciones de Stoker para decir algo sobre la naturaleza y el rumbo que tomó con su obra. Por ponerlo en estos términos: que alguien sea insincero en sus intenciones cuando escribe no determina en nada la calidad de lo que pueda llegar a producir; el problema viene cuando su obra se queda corta en relación con lo que parece anunciar o prometer, pues en esos casos el lector se siente timado.

¹⁵⁶ En este sentido conviene tener en cuenta algo que señala Killeen (2016), Profesor asociado del Trinity College de Dublín y autor de obras como *Gothic Ireland* (2005), *Gothic Literature, 1825-1914* (2009) y *The Emergence of Irish Gothic Fiction* (2013). Esto es, en relación con *Under the Sunset*, que fue una colección de cuentos de hadas, publicada en 1882, que esta es una obra que evidenciaba “*Stoker’s eye for the market as he sought to capitalise on the growing appetite for children’s literature in the wake of Lewis Carroll’s Alice’s Adventures in Wonderland (1865)*” (p. 6). Agrega Killeen que tras la muerte de Henry Irving (actor, compañero de trabajo y amigo íntimo del autor de *Drácula*, al que nos referiremos en un momento), “*Stoker was in serious need of money at this stage, and became a writer full-time, managing to write many more novels after Dracula, of uneven quality. By the end of his life Stoker was quite hard up financially and he tried his best to make money, even becoming business manager for a short time to a West-End musical though his literary outpourings (including Famous Impostures (1910), and Snowbound (1908)) testify to his determination to remain a literary figure* (2016, p. 8).

Por otra parte, y esto es algo sobre lo que no hay que ahondar, es un hecho que Cortázar con su testimonio no deja de señalar que lo que la novela constituye no es más que un juego; uno grande y disfrutable, pero un juego¹⁵⁷. Según explica él mismo (1975), para entregarse a una ficción gótica lo que hay que hacer, siempre, es reconectarse con el espíritu infantil que todos tenemos.

Siguiendo con los comentarios de la crítica, podemos afirmar que en un sentido parecido al que venimos describiendo, van los siguientes comentarios, ya no acerca del autor, sino directamente sobre su obra, *Drácula*. Dice Skal

Llegar a abarcar varios siglos no es hazaña baladí para un icono de la cultura popular, particularmente para uno tan habitualmente ignorado o denigrado por las autoridades de la crítica ‘respetable’. El nombre de Stoker no aparece en la mayoría de libros de texto sobre literatura victoriana, la versión escénica [de *Drácula*] nunca se menciona en las memorias teatrales (a pesar de que en los años veinte gozó de una popularidad que rivalizaba con la de *La cabaña del tío Tom* y *Abie’s Irish Rose*), y el hito que supone la adaptación al cine de 1931 suele ser desdeñado en la mayoría de las historias del cine (1990, p.21).

En otro pasaje de esta obra dice el mismo autor “se trata de un libro que ha alcanzado el estatus de clásico menor” (Skal, 1990, p.12).

Así las cosas, vale anotar que cuando Skal habla de una “crítica respetable” alude, sin duda, y en afinidad con lo que ya hemos señalado, a una crítica cultural y artística severa, ortodoxa y posiblemente intransigente en su defensa de “aquello que merece ser llamado arte”. Por otra parte, el hecho de que su obra no sea incluida en las recopilaciones de lo más representativo de la literatura gótica, el teatro y el cine habla de que por una necesidad de síntesis (no porque se desconozca, por ejemplo, que detrás de una novela como la de Stoker hay una investigación histórica y folclórica importante) en tales publicaciones solo pueden figurar aquellas obras que constituyeron, por así decirlo, actos inaugurales de nuevas propuestas literarias, dramáticas o cinematográficas.

¹⁵⁷ Vale aquí tomar en consideración que Cortázar, aun admirándolo, tampoco ubica a Stoker junto a las luminarias del género. Dice el autor argentino “lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura, se encuentra, junto con Edgar Allan Poe, en autores como Beckford, Stevenson, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Prosper Mérimée, Lord Dunsany, Gustav Meyrink, Ambrose Bierce, Dino Buzzati y tantos otros” (1975, p. 151).

Jarlath Killeen (2016), a quien ya nos hemos referido¹⁵⁸, apunta en la semblanza de Stoker, hecha para la institución en la que el autor se educó en Dublín que “*luckily, his literary reputation does not rest on any of these slight pieces [se refiere a otras piezas que Stoker escribió además de Drácula], and they are best seen as ‘prentice work for Stoker’s masterpiece’*” (p. 7).

Con respecto a la última novela del autor irlandés, *The Lair of the White Worm* (1911), quizá uno de los libros más largos alguna vez escritos, dice Killeen (2016) que esta se justifica, sobre todo, en tanto “*is a synthesis of the themes and issues of Stoker’s entire writing career [...] but the novel doesn’t make much sense*” (p.8). No obstante, precisa que si esta se ha reeditado en versiones abreviadas debe ser porque “*it possesses a power greater than an outline of its ridiculous plot would indicate*” (p.8).

Pues bien, con en este testimonio de Killeen se ratifica la irregularidad en la calidad de la producción de Stoker; esto por no decir que el planteamiento de que a su última obra la valida algo diferente de “su ridícula trama” es bastante severo.

Dicho todo esto, tal vez pueda estar dando la impresión, una vez más, de que queremos restarle importancia a la figura de Stoker y por ende a su obra, sin embargo no se trata de hacer algo como esto, sino de ofrecer por cuenta de una somera reconstrucción de su talante, como autor, algunas pistas sobre el tipo de obra que escribió y sobre todo de las motivaciones que esta pudo tener de cara al público, por ejemplo, del tipo de recepción que de ella se podía prever, tomando en consideración su naturaleza.

En otro orden de ideas, pero para seguir construyendo esta perspectiva, creemos que si se ahonda en el hecho de que la crítica ejerce una labor de legitimación de las obras y de los autores que son objeto de esta, podría ser importante concederles atención a las palabras que el propio Bram Stoker dirigió (haciendo en este caso él las veces de crítico) a su admirado Walt Whitman.

Cuenta Havlik (1987) que

In 1871, Whitman and Tennyson had begun corresponding and on July 12, Tennyson invited Whitman to England to lecture. Dowden [un poeta y crítico que fue un partidario

¹⁵⁸ Killeen, gran conocedor de la literatura del periodo es autor, además de lo que ya se indicó, de obras como *The Faiths of Oscar Wilde* (2005) y *The Fairy Tales of Oscar Wilde* (2007).

incondicional del autor estadounidense] then wrote to Whitman asking him to prolong his stay by visiting Ireland. According to Stoker, Whitman was to stay with him while in Dublin, but due to Whitman's ill health in 1873 he was not able to make the trip. (p. 9).

Así las cosas, la ocasión en que Stoker y Whitman se conocerían se daría unos años después, solo tras una violenta iniciativa del Fortnightly Club, en 1876 -al menos así la percibió el autor de *Drácula*- que estuvo encaminada a poner en cuestión el genio de Whitman. Lo que sucedía es que cuando Michael Rossetti publicó en Inglaterra, en 1868, los *Poemas Selectos* del autor norteamericano, tal y como señala el propio Stoker, en un pasaje de su *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906), citado por Palmer (2012), esto

Provocó una verdadera tormenta en los círculos literarios británicos. Los críticos amargados de la época se arrojaron sobre el poeta y su obra como perros guardianes sobre un pobre mendigo. En mi Universidad, el libro fue recibido con cínicas carcajadas. Durante días no hablamos de otra cosa que de Walt Whitman y la nueva poesía con desprecio. (párr. 4).

Stoker reconoció en vida haber cometido una gran injusticia al adherirse inicialmente al parecer de quienes los rodeaban sin haber leído por él mismo la obra de Whitman. De este modo, tal y como él mismo relata, en su caso se dio un cambio radical de parecer cuando

Un día me encontré con un individuo que tenía un ejemplar [de *Hojas de hierba*] y le solicité que me permitiese hojearlo. Se mostró encantado de hacerlo: 'Llévese el condenado libro —me dijo—. ¡Ya me he hartado de él!'. Me lo llevé al parque y a la sombra de un olmo comencé a leerlo. Rápidamente empecé a formarme una opinión propia; la obra era diametralmente opuesta a todo aquello que había estado oyendo acerca de ella. A partir de aquel momento, pasé a ser un rendido admirador de Walt Whitman.

En este orden de ideas y angustiado, entonces, por las injusticias que se estaban cometido contra el trabajo del poeta estadounidense y tras haberlo defendido acaloradamente frente a sus contertulios, el día de San Valentín de 1876, se decidió a escribirle personalmente “adjuntando en su carta una encendida y admirativa misiva redactada cuatro años antes, que no se había atrevido a mandar en su día” (Palmer, 2012, párr. 4). Whitman, citado por Havlik (1987), respondió a esta el 6 de marzo del mismo año diciéndole, con la mayor cordialidad “*you did well to write me so unconventionally, so fresh, so manly, & so affectionately too*” (1987, p. 10).

Después de esto, ambos entablarían una amistad que estaría secundada, no solo por la admiración de Stoker por la producción del autor de *Hojas de hierba*, sino por el interés de ambos por personalidades como Abraham Lincoln (sobre cuya vida y legado escribirían los dos).

Ahora bien, cuenta Palmer (2012) que, aprovechando sus viajes por Estados Unidos, Stoker pudo reunirse finalmente en tres ocasiones con Whitman (en 1884, 1886 y 1887). Y que tras el primer encuentro diría el irlandés acerca de su admirado autor (estas son las palabras que interesan),

Me pareció todo lo que siempre había soñado que sería o había deseado que fuera. Sumamente inteligente, abierto de miras, tolerante en grado sumo; la simpatía encarnada; comprensivo con una perspicacia que parecía más que humana. ¡Un hombre entre los hombres! (párr. 5).

Cerrado este relato, lo que de este testimonio hay que considerar, en relación con lo que veníamos diciendo, es, por una parte y como ocurre en todos los casos, que los halagos son siempre imágenes de lo que considera deseable quien los propina –aun si no posee tales atributos- y dos, que, en este caso, en particular, estos ofrecen un correlato del modo en que los biógrafos perciben a Stoker.

En contraste con personalidades artísticas graves, melancólicas y atormentadas por su sensibilidad y por la cuota de incompreensión que esto trae aparejada (cosa que puede hacer a estas personas además proclives a actitudes sectarias), Stoker es descrito (y quizá eso explica parte de lo que destaca Whitman en lo anotado como respuesta a la carta del irlandés) como

Un hombre atlético e industrial, afable, mordaz y dotado de un espléndido sentido del humor -una de las constantes más notables y menos señaladas en su trabajo-. Este era un hombre que contemplaba la literatura no como una actividad confesional o catártica, sino como un placer: el tan irlandés placer de contar y transmitir historias, cualquier tipo de historias, por el simple hecho de hacerlo” (Palmer, 2012, p. 36).

Como se verá un testimonio como estos le da razón a lo que se ha venido insinuando y que abiertamente reza el título de este apartado: que, aun habiendo una investigación importante detrás de su obra, aun constituyendo esta casi un mito y aun empleando ciertos procedimientos narrativos interesantes *Drácula* puede ser una obra que su autor escribió, en lo esencial, para ofrecer entretenimiento. Al decir esto somos conscientes de

estarlo planteando como una posibilidad; no obstante, como no es posible hacer otra cosa, dado que no estamos reconstruyendo hechos de la vida de un personaje, sino posibles motivaciones tras la escritura de su obra, le pedimos al lector que les dé cabida a estas ideas al menos como hipótesis de trabajo. En esto nos adherimos a la perspectiva de que

Un sesgo imaginativo puede constituir la mayor objeción desde las coordenadas de un rigor academicista que casi destierra la hipótesis como procedimiento en la escritura biográfica ortodoxa ; virtud [por el contrario] desde una perspectiva que busca en la reconstrucción de la vida de un escritor su dimensión de personaje, el reflejo de pensamientos difícilmente comprobables desde un punto de vista científico, que, por lo tanto, tienen que mantenerse en el registro de “lo que pudo haber sido” (Sanz, 2018, párr. 4)¹⁵⁹.

Volviendo a la apreciación de Palmer, construida a partir de lo planteado por los biógrafos del personaje, es de anotar que de ella también interesa, para lo que venimos diciendo, que este destaque de Stoker su temperamento agradable, así como su buen sentido del humor, pues sumado a lo destacado por Whitman sugiere que de su talante no fue característica una actitud circunspecta, lo que por supuesto no le resta méritos.

¹⁵⁹ Siguiendo a Foucault en *¿Qué es un autor?* (1987) es posible decir que en la indiferencia planteada por la siguiente expresión "qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla" (p. 5) es en donde hay que reconocer los principios éticos de la escritura contemporánea. Por otro lado, el correlato de esto del lado de la crítica se percibe cuando se propone: "prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma" (p.6). Desde esta perspectiva se piensa "que lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien se tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas" (p.6). Pero objeta Foucault: "me parece que un número de nociones destinadas hoy a sustituir el privilegio del autor de hecho bloquean y esquivan algo que debía ser despejado" (p. 6), además "la palabra 'obra', y la unidad que designan, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor" (p.6). Así las cosas, y es esto mismo lo que creemos nosotros, habría que reconocerle, cuando menos, alguna "una presencia a esa ausencia [que es, hoy, el autor]" (p. 9). Eso sí, dejando claro que hacerlo no es dar por sentado la existencia de un sujeto, de un sujeto-autor, con un carácter absoluto, cuyas intenciones se realizan cabalmente en su obra (pensar que esta en algún sentido no lo sobre pasa y desborda) ni proponerse establecer una causalidad irrefutable entre las circunstancias personales de quien funge como autor y aquello que aparece en su trabajo. Lo que pensamos es que sobre las circunstancias biográficas de un autor hay que volver, pues en efecto alumbran en algún porcentaje la cuestión, pero hacerlo entendiendo la figura de este como una provisionalidad, como un modo de ser que nunca estuvo del todo objetivado ni puede ser objetivado por la crítica (Es por eso que hablábamos de una hipótesis de trabajo). No se debe perder de vista que en particular esta última –la crítica- y en tanto tiene necesidades con respecto al autor (por ejemplo necesidades de clasificación y adjudicación de un material, del material producida por este), siempre lo construye.

A propósito, pensamos que el hecho de que Stoker, a su vez, hubiera destacado de Whitman, uno de sus ídolos, algo muy semejante (como fueron la simpatía¹⁶⁰, la tolerancia y la apertura de miras¹⁶¹) hace pensar que el escritor de *Drácula* debía, en caso de no tener tales atributos, cuando menos autoexigírselos, considerarlos deseables.

En otro orden de ideas, lo más importante es, sin duda, que Palmer en el testimonio que antes citábamos anote que el autor de *Drácula* no practicaba la literatura como una actividad confesional o catártica. De esto puede resaltarse que la diferencia entre alguien que asume la escritura como un pasatiempo y alguien que lo hace como una actividad profesional es que el segundo se entrega (es esto lo más probable) a rigurosas y extenuantes rutinas de escritura; mientras que el primero escribe cuando a bien tiene hacerlo.

En adición a esto que, ante tanta inversión de tiempo y recursos en ello, lo más probable es que el escritor profesional (y esta es cosa que a juzgar por su obra no estuvo interesado en hacer Stoker), sobre todo cuando ya ha alcanzado un mínimo de éxito, se vea tentado a hacer una obra un poco más arriesgada y reveladora de una condición de autoría en un sentido fuerte; es decir, a crear una obra que permita que junto a su nombre se puedan asociar, no solo unos temas específicos, sino un modo particular de tratarlos; por ejemplo ciertos procedimientos alternos a los empleados por los demás escritores.

Puede decirse que, en el caso del artista plástico, así como en el del literato, lo que normalmente impulsa una carrera dedicada de lleno al arte (en el sentido más cabal o tradicional y purista del término) es un deseo inagotable, en el caso del primero, de explorar un material o una técnica y en el del segundo, de hacer algo semejante con la

¹⁶⁰ Aun a precio de incurrir en un prejuicio, hay que decir que el humor, la simpatía y la tolerancia no son los atributos más comúnmente destacados en las personalidades literarias, científicas y, menos aún, de quienes se desempeñan en la crítica; esto, no porque exista algo que demuestre que lo propio de quienes se desempeñan en estos campos es la antipatía, sino porque tales atributos pueden derivar, según piensan algunos, en una peligrosa confusión de los límites, en una excesiva permisividad frente a sincretismos que amenazan el razonamiento riguroso o en la aceptación de meras “chapucerías” que llegan a confundirse con productos “serios” y valiosos. Sin ir más lejos, la teorización sobre el *kitsch* da fe de esto, pues en lo esencial se plantea partiendo de un prejuicio y como estrategia de barrera de parte de la crítica.

¹⁶¹ Es de anotar que esta percepción de Whitman la ratifica Edward Carpenter (2014) quien afirma que este era un hombre “venerable pero cercano y lleno de candor” (p. 2).

materia que es el lenguaje. Lo que hay que notar es que más que de subordinar un procedimiento o un material a un “mensaje”, se trata de volcarse en lo primero y luego encontrar un “pretexto” que sirva para emplearlo o ensayar con él; no viceversa. Es por esto que en este trabajo hemos insinuado que la obra de Stoker es “noble” en tanto en ella el uso del lenguaje y la prosa se borran o hacen casi transparentes para no competir con la historia, pero que, por esto mismo, no dan cuenta de un trabajo artísticamente muy pretencioso.

Ahora bien, si retomamos todo esto es porque creemos que Stoker era un escritor que, dado su talante, pero además dadas sus ocupaciones alternas a la escritura, escribía desprovisto, como acabamos de decir, de demasiadas pretensiones¹⁶², cosa que deja huella en su obra, *Drácula*, y que puede ser apreciada bajo la forma de una suerte de sencillez en ella, de una relativa simplicidad que, no obstante, puede ser disfrutable, siempre que dicho trabajo se evalúe en función de su propio registro, como ya hemos dicho, también.

Con respecto a sus ocupaciones alternas a la escritura, interesa saber que Abraham Stoker era un hombre que se había desempeñado en la administración pública¹⁶³ de su natal Dublín, pues “a pesar de su innegable amor por las artes, venía de una familia sumamente práctica” (Palmer, 2012, párr. 6). Además, que, desde hacía veinte años, tomando como referencia la fecha en que se publicó la novela que en este trabajo nos ocupa (1897), ejercía como administrador de un teatro¹⁶⁴.

Relata Palmer (2012) que

¹⁶² Dice Skal (2017) que *Drácula* fue “una propuesta que nunca tuvo grandes pretensiones literarias, pero que, sin embargo, concentró un siglo tumultuoso y de transición, alimentado e impulsado por paradojas de la mente, la materia y la metafísica, los misterios del género y el sexo, la guerra entre la conformidad y la transgresión, el ascenso de la ciencia y la muerte de Dios (p. 606).

¹⁶³ Palmer se refiere al autor de *Drácula*, en su texto *Bram Stoker: el padre del vampiro* (2012), como aquel “funcionario que un buen día se convirtió en agente teatral” (párr. 2).

¹⁶⁴ Según Palmer (2012) “En noviembre de aquel mismo año [1878], Irving le pidió que acudiese a verle a Glasgow, donde le informó de que acababa de comprar el Lyceum y le ofreció el puesto de mánager del teatro. ‘Acepté de inmediato. Llevaba entonces trece años al servicio de la administración pública. A la mañana siguiente envié mi dimisión y organicé ciertos detalles domésticos supremamente importantes para mí” (p. 39).

Menos talentoso que Wilde, pero mucho más trabajador, Stoker aprendió desde un primer momento a combinar las labores funcionariales con su incipiente carrera literaria, iniciada en 1872, cuando vendió su primer cuento, *The Crystal Cup*, a la revista *London Society*. Entre 1873 y 1874 se convirtió en editor de *The Halfpenny Press*, y en 1875 serializó tres historias en el semanario *The Shamrock: The Primrose Path, Buried Treasure* y *The Chain of Destiny* (su primer relato de horror). Un año más tarde, Bram fue ascendido a Inspector de Tribunales de Primera Instancia, un puesto que le obligó a viajar por la Irlanda rural, donde pudo comprobar el alcance de la miseria de la mayor parte de la población, los abusos de los terratenientes y el caótico estado del sistema judicial. Todo ello le animó a escribir su primer libro, un árido pero educativo tratado legal de 1879 titulado *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*, y pondría también el telón de fondo para su primera novela, *The Snake's Pass*, romance costumbrista publicado por entregas en 1888 en la revista *The People* y reunido en un solo volumen al año siguiente. (párr.7).

De este testimonio nos interesa decir algo acerca de dos cosas que se afirman en él: primero sobre el hecho de que la obra inicial publicada por Stoker hubiera sido un tratado legal y segundo sobre el hecho de que su primera novela hubiera sido dada al público por entregas. En relación con esto último es posible afirmar que al ser difundida a través de un medio del talante de una revista (además de lo que ya habíamos dicho con respecto a las publicaciones periódicas), pero en especial por entregas hay que tomar en cuenta que una novela así necesita extender su trama tanto como el medio de turno estipule necesario. A este respecto vale que el lector nuestro vuelva, si quiere, sobre el primer capítulo de este informe de investigación en donde aludimos al folletín y las novelas por entregas, particularmente a lo que estos implicaron para la democratización del acceso a la literatura, pero, además, para la profesionalización del oficio de escritor, la cual estimulo, de parte de algunos, una avidez de ganancias que los llevó a trazar, por momentos, con el mercado; o sea a empezar a vender “fórmulas” y cosas de ese tipo.

Ahora bien con respecto a lo segundo (o sea a la idea de que Stoker fuera prosista en principio y no solo cuentista o novelista) se puede decir que esto habla de versatilidad de su parte, tal y como ya habíamos anotado en otro lugar de este apartado, pero, además, de que el autor irlandés estuvo interesado, en algún momento de su carrera, en escribir obras que, por fuera de lo estilístico, pudieran ser avaladas por autoridades disciplinares o por autoridades en una materia, que normalmente lo que exigen en un producto de esa índole es, ante todo, rigor: rigor en el abordaje del tema, precisión y oficio.

En último término es procedente que nos refiramos a su relación con Irving y a su incursión en el mundo del teatro, como administrador. “Stoker había visto actuar por primera vez a Irving en 1871, durante una representación de *The Bells*, de Erckmann y

Chatrian, en el Vaudeville Theatre de Dublin, y había quedado maravillado por el magnetismo del artista” (Palmer, 2012, párr. 9) Ahora bien, luego de ver la presentación del actor, Stoker, tal y como le había ocurrido con Whitman, se sintió indignado con la crítica, pues, en opinión suya, esta no estaba siendo justa con quien luego sería su socio. Así, a Stoker se le ocurrió la idea de contactar al *Evening Mail*, periódico editado por Henry Maunsell y Sheridan Le Fanu, del que ya habíamos dicho que el autor irlandés era colaborador, para publicar allí un texto en defensa de la actuación de Irving.

Luego de esto y según cuenta Palmer (2012)

En diciembre de 1876, de regreso en Dublín para interpretar *Hamlet*, Irving expresó su interés por conocer a aquel valedor suyo que se deshacía en elogios cada vez que presentaba una nueva obra en la capital irlandesa y le invitó a cenar¹⁶⁵ (párr. 9)

Así, tras este encuentro, ambos entablaron una amistad que creció progresivamente hasta que, según cuenta Palmer (2012) “en noviembre de aquel mismo año [1878], Irving le pidió que acudiese a verle a Glasgow, donde le informó de que acababa de comprar el Lyceum y le ofreció el puesto de mánager del teatro” (párr. 10).

Desde que asumió como Director del mismo, Stoker se encargaba, no solo de llevar las cuentas y así como del día a día de la Compañía, sino de organizar las giras. Explica Palmer (2012), que tal cosa resultaba de sumo demandante, pues el Lyceum Theatre no era en absoluto un teatro cualquiera, sino el teatro de referencia del momento. Una *première* allí atraía a un público que verdaderamente era representativo de todo lo mejor del periodo tanto en los campos de la plástica y la música como de la literatura y agrega este autor que desde que estuvo bajo la dirección de Stoker la *troupe* del Lyceum realizó siete *tours* por Estados Unidos y puso en escena espectáculos como *Fausto*, con Henry Irving en el papel de Mefistófeles, que contó con 250 extras y abundantes efectos

¹⁶⁵ De este decisivo encuentro da cuenta Stoker en *Personal Reminiscences of Henry Irving* (1906), como sigue: “tras la cena me dijo que recitaría para mí el poema *El sueño de Eugene Aram*, de Thomas Hood. Es una experiencia que nunca podré olvidar. La recitación fue distinta, tanto en estilo como en intensidad, a cualquier otra que hubiese oído hasta entonces. Fue poder encarnado, pasión encarnada. El arte puede acometer muchos logros, pero, como todo, también tiene sus cimas. Aquella noche, durante un rato, mientras el resto del mundo parecía inmóvil, el genio de Irving voló en ardoroso triunfo sobre la cima del arte. En cuanto a su efecto, sólo puedo decir que al cabo de unos segundos de pétreo silencio sufrí una especie de ataque de histeria” (p. 70).

especiales¹⁶⁶. Como si esto fuera poco, es de anotar que Stoker se ocupaba, además, de contestar personalmente la correspondencia de Henry Irving, que lo obligaba, tal y como el propio autor relató en algún momento de su vida, a escribir unas 50 cartas al día.

Pues bien, todo lo anterior permite afirmar que dadas sus ocupaciones Stoker era un escritor a tiempo parcial, no un hombre enteramente dedicado a ello (al menos no durante esta parte de su vida). Agrega Palmer (2012), al respecto, que casi puede considerarse un milagro que este haya sido capaz de encontrar tiempo para la literatura y que en ese sentido

No es de extrañar que la mayor parte de sus obras (ocho novelas, un libro de relatos, dos volúmenes de no ficción y varios cuentos de variado pelaje que comprenden el periodo entre 1879-1905) fueran escritas a matabalho o durante breves periodos vacacionales (p. 42).

Lo que creemos frente a esto es que tales circunstancias tal vez explican en alguna medida su prosa distendida y amena; esto en tanto fue un autor que se dedicaba a la escritura por puro placer, sin que de ello dependiera su paga

En otro orden de ideas, si tomamos en consideración el círculo al que estaba habituado, desde que asumió como Gerente del Lyceum Theatre (el cual estaba integrado por personajes de la cultura y la política como Sarah Bernhardt, Alfred Tennyson, Franz Liszt, François Gounod, George Bernard Shaw, Ernest Renan, Robert Browning, Edward Burne-Jones, Sir Richard Burton, Henry Stanley e incluso el mismísimo William Gladstone) es posible pensar que, en caso de que hubiera querido, a Stoker no le habrían faltado ni estímulos ni recursos para sacar adelante una obra más “pretensiosa”, una obra dirigida, precisamente, a ese círculo culto, su círculo.

Si hizo algo diferente lo más probable es que haya sido porque lo anima ese proyecto (y no otro): la escritura de una novela adscrita al género de terror que pudiera entusiasmar a los niños, reconectar a los adultos con su niño interior y sin embargo, con el pretexto de la historia, decirle a estos últimos una serie de cosas acerca de su sexualidad y de su deseo, de su modo de afrontar la muerte y demás.

¹⁶⁶ Esta fue, sin duda, la producción teatral más espectacular de la era victoriana. Según se estima, esta alcanzó las 792 representaciones.

En síntesis hay que anotar que a lo que le apuntan todos estos señalamientos es a que Stoker, tal y como lo describen sus biógrafos, pero también, tal y como ahora podemos percibirlo no solo por cuenta de eso, sino de algunos datos adicionales acerca de su obra y acerca del modo en que la recibió la crítica, fue un hombre sin disciplinado, un hombre culto y muy inquieto intelectualmente; un hombre dotado de una gran sensibilidad artística y de algunas aptitudes para el arte -no solo para la escritura, sino para la actuación-, pero además un hombre con capacidad de gestión, un hombre capaz de desempeñarse en cargos administrativos (adscritos o no adscritos a las artes), un hombre con cierta vena de negociante capaz de representar a otros artistas¹⁶⁷, así como de tomar precauciones para garantizar las ventas de su propia obra y en último término un hombre interesado, como lo está todo crítico, en ejercer una labor de mediación entre las obras y el público. Esto quizá porque sabía que las experiencias se pueden agudizar o hacer más intensas cuando alguien nos sensibiliza frente a ciertas cosas que, en un principio, pudieron pasar inadvertidas para nosotros y viceversa: que hacernos más imaginativos y sensibles estimula nuestra razón, le da más alcance: la hace trascendental.

Es oportuno señalar, además retomando el planteamiento de Moles (1990) de que el *kitsch* debe ser entendido como un sistema socioestético de comunicación de masas que, si se tiene en cuenta la pretensión de un público como el de hoy frente a lo que anotábamos, una obra como *Drácula* resulta especialmente apropiada en tanto favorece cierto acercamiento a ideas y nociones propias de las más diversas disciplinas, como veíamos en el capítulo anterior. Esto siempre que se quiera evitar acudir a fuentes que, al menos en principio, puedan resultar excesivamente arduas.

Sugiriendo, como estamos haciendo, que este tipo de obras podrían ser empleadas para favorecer un primer acercamiento a ciertas materias, consideramos que la magia no estaría tanto en diseñarlas a medida de las necesidades, como en aprovechar su potencial cuando espontáneamente lo tienen. A la par de esto habría que mantener a un

¹⁶⁷ Tal y como de describe Sanz (2018), Stoker fue “el niño enfermo y paralizado, el atleta y el polemista, el esposo y padre, el crítico teatral, el autor de obras sin demasiadas pretensiones literarias, el agente de Hal Caine, el contable y hombre de confianza de Henry Irving” (párr. 6). Killeen (2016) asevera que “*his years with the civil service stood him [se refiere a Stoker] in good stead in his theatre work, and he was certainly an assiduous manager for Irving, and the Lyceum Theatre too*” (p.6).

sector de la academia, por mucho tiempo desinteresado en este tipo de productos, ocupado en vigilar lo que sucede con ellos, pues la nobleza de estas obras consiste, a nuestro modo de ver, en que propician una primera aproximación gozosa a temas que pueden lucir áridos o que, cuando se quieren leer a partir de sus fuentes disciplinares (la filosofía, la política, la economía, etc.), pueden ser desalentadoras, en tanto implican dominio de conceptos y nociones previas. En relación con los *best sellers* (Masiello, 2000) apunta que “no hay que olvidar que estos textos ofrecen a un público amplio la posibilidad de habilitarse como lectores y, según creemos nosotros, esto no debe ser perdido de vista” (p. 800).

De alguna forma pensamos que obras como *Drácula* cumplen esta labor inductiva, en tanto siembran en nosotros, ante todo, una serie de imágenes sumamente potentes que sintetizan, catalizan y vuelven sensibles aquellas ideas, aquel ideario al que nos referíamos antes. Al hacerlo traen al presente, vuelven actuales, reales, mucho más fáciles de experimentar y “asir”, con todos los sentidos, estas ideas de las que hablamos. De alguna forma, pensamos que la falencia o las limitaciones para la transmisión de ideas que existen en algunos de textos de índole enteramente conceptual es que se dirigen exclusivamente al oído y, cuando mucho, a la vista. Las imágenes que ofrece *Drácula*, en cambio, si se piensa son táctiles, olfativas y, claro, visuales y auditivas, pero de otro modo, de un modo mucho más rico. Si pensamos que en *Drácula* hay monstruos, mujeres fatales, paisajes siniestros, heroínas llenas de bondad que representan el arquetipo de la madre y viejos como Van Helsing que representan la sabiduría, se entiende de qué hablamos.

Alain Badiou en su *Pequeño tratado de inestética* (2009) plantea que los caballos de la Cueva de Chauvet habría que aprender a entenderlos, no como la degradación sensible de una idea suprasensible, tampoco como el descenso de la Idea, en lo sensible, sino como la creación sensible de la Idea y este parecer lo encontramos sumamente fecundo. En realidad, amamos la estética precisamente porque, tal y como la entendemos, se ocupa de pensar acerca de la forma sensible que adquieren las ideas, lo cual, aunque tradicionalmente se haya circunscrito al campo del arte o, cuando mucho al del diseño y la arquitectura, creemos con Badiou (2009), que los desborda. La imagen es el objeto de estudio de la estética por excelencia, pero cotidianamente todos creamos imágenes

cuando, a partir del modo en que elegimos presentar algún asunto, intentamos transmitir una idea, seducir o conseguir una disposición favorable a nuestro interés.

De alguna forma, es esta la razón por la que pensamos que este es un trabajo que le concierne a la estética; como ya habíamos dicho, se trata de discernir el modo de comunicabilidad propio de estas obras con recurso a esta disciplina.

Consideramos que es indispensable que quienes intentan transmitir ideas y compartir conocimiento con otros, se vuelvan hábiles en este punto (en la construcción de imágenes). Posiblemente un arquitecto, un diseñador, un artista o un literato se saben llamados a hacerlo, a producir ideas capaces de adquirir una forma sensible, pero, a nuestro modo de ver, esta tendría que ser una prerrogativa, una competencia de todo profesional que participe de un ejercicio de transmisión¹⁶⁸. Aquí caben docentes, científicos, periodistas, abogados y politólogos; todos ellos deberían ser expertos en producir imágenes para poder transmitir eso que se proponen. Lo que queremos decir es que cuando en el discurso de estos profesionales se le da prelación al “dato duro” (en el caso de los científicos dedicados a las ciencias exactas este podría ser la cifra; en el de los reporteros y los juristas, los hechos “crudos y desnudos”, o sea desprovistos de cualquier perspectivismo, y en el de los politólogos, la información estadística) dicho “insumo”, aun si es relevante, puede perder parte de su trascendencia cuando no viene acompañado por algún estímulo (preferiblemente emocional o dirigido a la afectividad de las personas) que sugiera cuál es su utilidad, su repercusión o su trascendencia y esto es cosa que se consigue, precisamente, construyendo o planteando imágenes.

Creemos que la esterilidad de muchos debates, la escasa recordación y en general la falta de economía en la exposición de diversos asuntos obedece a la incapacidad de hacer esto. Queremos aclarar que cuando decimos economía no esperamos que se entienda este término como una tentativa simplemente por instrumentalizar las imágenes (cosa que, en cualquier caso, no creemos posible, pues su sentido es inagotable). Lo que proponemos es una sabia y fecunda utilización de un recurso del que disponemos, porque, además de ser seres racionales, susceptibles de ser interpelados a través del

¹⁶⁸ No somos ajenos al hecho de que aun si se recurre al lenguaje más empobrecido, se emplean metáforas y estas precisamente le dan una forma sensible a las ideas que las inspiran; sin embargo, creemos que el lector entenderá que nos referimos a algo que excede lo primero.

intelecto, somos seres que se relacionan con el mundo a partir de la afectividad y la imaginación y es un hecho que la imagen le habla a estos otros dos sustratos.

2.2 La teorización sobre la masa tras las posturas desfavorables al *kitsch* y al gusto popular

2.2.1 El pueblo en transición a la masa y la masa urbana.

Hecho este comentario sobre lo que puede representar una novela como *Drácula* en la época en la que fue publicada, volvamos sobre la obra de Martín (1991) y sigámonos ocupando del concepto de “pueblo” en el contexto urbano del siglo XIX; es decir, de aquello que ya empezaba a ser la masa. Antes de retomar queremos advertirle al lector que a este recuento le dedicaremos una extensión considerable, pues pensamos que el modo en que se conceptúa acerca de la masa, así como del consumo, explica en buena medida las resistencias modernas frente al gusto popular y en cabeza de este, frente al *kitsch*.

Asevera este autor (1991) que la idea de pueblo gestada por el romanticismo va a sufrir una disolución por cuenta del concepto de clase social trabajado por la izquierda y por el concepto de masa, desarrollado por la derecha. “La transformación del concepto de pueblo, en el de masa, según asevera este autor, se da a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El concepto de pueblo está presente en el debate entre marxistas y anarquistas y, mientras los primeros reivindicarán no pocos rasgos de la racionalidad ilustrada alrededor de este concepto, los anarquistas, por el contrario, recuperarán ciertos atributos de la concepción romántica propicios para la práctica revolucionaria.

Antes de detenernos a detallar la concepción de unos y otros, hay que tomar en consideración que tanto anarquistas como marxistas romperán con la tradición de circunscribir este concepto fundamentalmente al ámbito de la cultura. Su politización implicará pensar la génesis del modo de ser del pueblo en relación con la división de la sociedad en clases, sobre todo la consideración de esa relación en cuanto proceso de opresión de las clases populares por la aristocracia y la burguesía. Dice Martín que en

síntesis marxistas y anarquistas comparten una concepción de lo popular que tiene como base la afirmación del origen estructural de la opresión como dinámica de conformación de la vida del pueblo.

Por su parte, para la mentalidad ilustrada, atribuible a los marxistas, la ignorancia o la superstición no son meros rezagos, sino efectos de la miseria social de las clases populares. Frente a la concepción romántica del pueblo que mantienen los anarquistas, los marxistas se darán a la tarea de identificar los gestos de la opresión y de la lucha.

Los anarquistas, por su parte, preferirán conservar el concepto del pueblo, pues están convencidos de que en él hay algo que no se agota en el de clase oprimida. Los marxistas, por el contrario, están convencidos de rechazar su uso teórico por ambiguo y propicio para la mistificación. Para evitar equívocos, acuñarán entonces el concepto de proletariado. Si bien para los anarquistas, el pueblo también se definirá por su enfrentamiento estructural y su lucha contra la burguesía; a diferencia de los marxistas estos no reducirán la lucha a la oposición, a la modificación de la relación actual con los medios de producción, sino que la relacionarán con la opresión en todas sus formas, no solo económica, sino también cultural. Bakunin postula al pueblo, no solo como una clase victimizada por el Estado, sino como la masa de los desheredados, en amplio. Ahora bien, frente a los románticos los anarquistas también valorarán ciertos rasgos del pueblo, pero más que ser estos la belleza y la verdad de estas “gentes sin contaminar”, será el deseo de justicia al que acabábamos de referirnos: para ellos el pueblo es la parte sana de la sociedad, que ha sabido conservar, aun en la miseria, la exigencia de justicia y la capacidad de lucha.

Para comprender esto también es posible volver sobre Calinescu (1991) que en el apartado de su texto dedicado a la idea de vanguardia donde explica que el término vanguardia, antes de ser aplicado al arte, es originario de la política y que en algún momento la recuperación de la cultura del pueblo, fue una actitud que podía ser considerada enteramente vanguardista. Lo que es claro es que el pueblo para los anarquistas, no era solamente el objeto de la revolución, sino una fuente de comportamientos a emular; como decíamos, el pueblo era, desde su perspectiva, justiciero y valiente por naturaleza, en ese sentido resultaba la fuente misma de la sabiduría y del porvenir.

A este propósito es importante señalar que mientras la utopía de los románticos estaba instalada en el pasado, la de los anarquistas no, pues en este rasgo del pueblo del que hablábamos antes se pensaba que estaba, también, su capacidad de transformar el presente y de construir el futuro. Este rasgo también explica una diferencia entre los marxistas y los libertarios: mientras que los unos exigen un modo de intervención que implica ruptura; los otros, en cierto modo continuidad con la identidad que ha adquirido el pueblo en su proceso de gestación como actor social.

Dice Martín, “la continuidad es para los anarquistas no una mera táctica, sino la fuente de su estrategia” (1991, p.30). Para estos la lucha debe darse en otros frentes (no solo el económico), debe, además, incluir a los ancianos, los niños, las mujeres y hasta los delincuentes y esto es una diferencia importante con la revolución marxista, efectuada por el proletariado desde una perspectiva racional, de corte ilustrado, que está puesta en manos de un ejército eminentemente masculino. Mientras que para los marxistas el ámbito del trabajo era el lugar de la revolución, para los anarquistas la resistencia en la cotidianidad, en la vida del día a día, era algo que había que relieves. Sobre este punto consideramos que en la concepción marxista había un talón de Aquiles y es que si la lucha no asumía las expresiones y los modos de lo popular, como bien anticiparon los anarquistas y como señala Martín (1991), el utilizado sería el pueblo mismo.

Lo que queremos decir es que la decisión de restringir la lucha al ámbito exclusivamente económico y de optar, además, por una forma de revolución eminentemente masculina y racionalista, donde el proletariado parecía estar solo constituido por hombres y a la larga equivalía a una masa de sujetos por transformar en su condición de ignorancia, hacía que, precisamente el pueblo, el proletariado, pasara de ser el objeto de la revolución, a sufrir un tipo de opresión, diferente, pero igualmente lesiva.

En este sentido pensamos que una de las consecuencias valiosas del acercamiento de los anarquistas a la cultura popular es, como dice Martín (1991), la percepción de la cultura como espacio, no solo de manipulación, sino de conflicto (1991, p. 24), pues así se evoca la posibilidad de transformar, entonces, en medios de liberación diferentes expresiones y prácticas culturales.

En este punto nos gustaría señalar algunas cosas acerca del concepto de pueblo-masa que nos interesa en este trabajo. Evidentemente se trata de la masa pensada a partir del problema de la recepción y esto implica ocuparse del gusto popular. Por otra parte, si tenemos en cuenta que lo que nosotros llamamos obras de literatura de difusión se caracteriza en esencia por su buena acogida, tendría sentido plantear que es pertinente abordar estos productos a partir de la categoría del *kitsch*. Se supone que los productos que corresponden con un gusto *kitsch*, no solo son pegajosos, sino que dan cuenta, en buena medida, de lo que es apetecible para el gusto popular; es claro, entonces, que estos han de permitirnos echar luz sobre el tipo de experiencia que la masa disfruta y prefiere.

Ante el malestar que históricamente han sentido los defensores de la “alta cultura” y que, por impensable que parezca, todavía puede tener uno que otro adepto en nuestra época¹⁶⁹, creemos que un producto que plantee ideas interesantes no tendría por qué estar construido mediante una forma que lo haga tedioso o excesivamente arduo. Esto lo decimos porque los detractores de los productos *kitsch* o de los productos de la industria cultural responsabilizan, ante todo, a la “facilidad” característica de algunos productos de una erosión de la cultura y de la sociedad, y con ello pasan por alto que hay casos lúcidos que demuestran que el cuidado por la forma no tiene que ser adversario de la transmisión de un contenido de calidad; por el contrario, que si esta se elige con buen tino, bien puede ser aliada de la transmisión de ideas de una complejidad considerable. Según creemos, habría que tomar en consideración que como en muchos casos se puede demostrar que la complejidad de un texto no obedece a lo exigido por una temática, sino a la forma en que tal texto está escrito, siempre habría que evaluar en qué casos se trata de una imposibilidad real de hacer otra cosa y en cuáles de ellos lo que se manifiesta es una falencia del autor.

Señalado esto, queremos presentar a continuación un recuento de cómo surge la teorización sobre la masa y de cómo es enfocado este fenómeno en razón de que sirve

¹⁶⁹ Cuando señalamos aquí que tal cosa parecería hoy impensable, lo que queremos poner de manifiesto es que ha corrido mucha agua bajo el puente desde que se creía que el acceso a la cultura (el disfrute de las artes, así como de algunas opciones de entretenimiento) debía ser un privilegio exclusivo de la élite. La élite entendida como aquel grupo que por cuestiones de patrimonio (monetario, simbólico y de disponibilidad de recursos –muy especialmente de tiempo-) estaba en condiciones de valorarlo y apreciarlo, como era debido.

para entender por qué no es un gusto “patricio” el gusto por las experiencias *kitsch*, por qué al ser el gusto de ese actor que sería la masa, el gusto *kitsch* queda cargado con los rasgos y antivalores que se le adjudican a ella. Como se verá, es evidente que existe un trasfondo de teorización sobre el fenómeno de la masa en la reflexión de todos estos pensadores y resulta necesario volver sobre él a fin de comprender qué papel juega en el debate de la secularización de la cultura, de su apertura a todos quienes quieran participar de ella.

Martín (1991) señala que a mediados del siglo XIX la utopía progresista ya se había convertido en mera ideología y se puso en marcha un movimiento de la derecha política intelectual que teorizaba sobre las relaciones de la masa con la sociedad, solo con el ánimo de recomponer la hegemonía. La burguesía pasaba de ser una clase revolucionaria a estar interesada en encontrar un modo de controlar y frenar cualquier revolución popular auspiciada por eso que ella misma había incentivado, eso a lo que nos referíamos antes que era: la pretensión de la clase trabajadora industrial de acceder en condiciones de igualdad, cuando menos, al mercado.

El primer referente sobre este tema, ubicado en el bando de los liberales, es, según sugiere Martín (1991) Alexis de Tocqueville, para quien, a pesar de que en las masas se reconoce el principio de la democracia moderna, es en ellas mismas en las que se encuentran también la disolución del tejido de las relaciones de poder y la erosión de la cultura. Esto lo plantea en su obra *La democracia en América*, publicada en 1835. En esta, de acuerdo con Martín (1991), así como con Swingewood (1979), el autor sostiene que la sociedad moderna ya no es gobernada por principios hereditarios y vínculos tradicionales de dependencia, sino por medio de un penetrante igualitarismo que nutre el individualismo, el materialismo y la inestabilidad social. En este punto no nos detendremos, pues en el capítulo anterior ya habíamos mostrado cómo Stuart Mill había aprendido de Tocqueville a desconfiar de los efectos homogenizantes de la opinión democrática.

Sin embargo, hay que ver pues que un autor como Tocqueville, que por su ubicación en el tiempo no podría haber teorizado directamente sobre el *kitsch*, ya hacía una acusación de la que harán eco muchos autores contemporáneos: el efecto indeseable acarreado por el acceso igualitario de los miembros de la sociedad a la *Cultura*. Este efecto

consistía para él en una acentuación del individualismo y en el favorecimiento de una suerte de apaciguamiento de la consciencia de los miembros de la sociedad, que, como se verá más adelante, son dos de los pilares de la crítica de la Escuela de Frankfurt (aunque lógicamente desde una posición inversa a la aristocratizante de Tocqueville).

En términos precisos este autor concebía a la masa como una horda gregaria e informe, como una multitud urbana que, aunque estaba ligada a los procesos de industrialización, lo estaba, sobre todo, a la política de igualitarismo social de los gobiernos del momento. A este respecto señalaba que en “una sociedad en la que desaparecen las antiguas distinciones de castas, rangos y clases, y en la que cualquier oficio o dignidad es accesible a todos necesariamente se está relegando la libertad de los ciudadanos y la independencia individual a un plano secundario en relación con la voluntad de la mayoría” (Martín, 1991, p.33).

Lo que este autor quería subrayar con este apartado era la circunstancia de que, así las cosas, una pérdida cualitativa tenía lugar en favor de una ganancia cuantitativa. Esto lo ratifica al señalar que no llegada a tener verdadera importancia eso en lo que había razón, conveniencia y verdad, sino aquello querido por la mayoría, simplemente por el hecho de ser querido por ella (Martín, 1991, p.33).

Pues bien, aquí nos topamos con uno de los pilares de la crítica que se le hace al *kitsch*: el confeccionamiento de productos culturales que, en aras de favorecer el acceso y el relacionamiento con ellos del mayor número posible de personas sacrifican la calidad. A este respecto pensamos, como señalábamos más atrás, que la única explicación posible de este fenómeno, nos referimos a la buena acogida, no está necesariamente en el hecho de que se haya sacrificado la calidad; productos como *Drácula* congregan por la facilidad de la prosa, por el tipo de temas a los que se refieren, así como por el inteligentísimo uso de símbolos e imágenes en ellos.

Dicho esto, y siguiendo con lo que traíamos, por consideraciones como la anterior, es que para Tocqueville, así como para muchos otros de los pensadores que le sucedieron, la democracia trae en sí misma el germen de su propia destrucción, pues lo que constituye el principio moderno del poder legítimo termina legitimando la tiranía de las mayorías. Dadas estas circunstancias, es claro que sobre la mayoría se proyecta la

imagen de una masa ignorante, que sacrifica la pretensión moderna de libertad en aras de otra pretensión también moderna: la de igualdad. De acuerdo con Martín (1991) Tocqueville considera además que la mecanización introducida por la industria, sumada a la enfermedad antes descrita, la enfermedad democrática, conduce inevitablemente a la degradación de la sociedad. Ahora bien, el descontento de este autor, tanto desde la perspectiva de Swingewood (1979) como desde la perspectiva de Martín (1991), puede ser calificado como el desencanto típico de la aristocracia, pues refleja, entre otras cosas, la incomodidad con el desplazamiento del que venía siendo objeto por cuenta de la nueva clase: la burguesía.

Ahora bien, aun con las objeciones que pueden hacerse a la postura de Tocqueville, “es necesario reconocer en su reflexión el haber planteado una pregunta fundamental sobre el sentido de la Modernidad: ¿se puede separar el movimiento por la igualdad social y política del proceso de homogenización y uniformación cultural?” (Martín, 1991, p.34). O lo contrario: ¿se puede separar la acción tendiente a la libertad de un efecto de individualización, que muchas veces deriva en individualismo, o de la replicación de una visión aristocratizante de la sociedad; es decir, de una visión que establece jerarquías entre los miembros de la sociedad? En lo personal creemos que no es posible, obrar en un sentido u otro implica asumir un costo; ahora bien, siendo estas las circunstancias, creemos que lo que habría que hacer sería, justamente desistir de zanjar esta dicotomía en favor de alguno de los dos polos; y en lugar de ello aprender a vivir con ella, en tensión. Pensamos que no hay que soñar con que se puede o es deseable instalarse cómodamente y de manera absoluta en una de estas dos fórmulas. Queremos dejar claro que somos favorables, tanto al acceso de la mayoría a la oferta cultural, como a la edificación de la consciencia a partir de la exposición a productos que deliberadamente nos deshabituán. Quizá, de lo que no somos partidarios es de que lo uno o lo otro se vuelva regla y, en el segundo caso, de que se obvие u omita la inversión de recursos que demanda poder relacionarse cómodamente con ciertos productos de la “alta cultura” que exigen tantos saberes previos.

De la mano de Martín (1991) y Swingewood (1979) hay que anotar, por otra parte, que ambos ubican a John Stuart Mill como otro referente obligado en la teorización sobre dicho fenómeno. Aseveran que Mill es una suerte de continuador y complementador de la visión de Tocqueville. El inglés señala la tendencia de la sociedad a convertirse en una

dispersa agregación de individuos aislados. El aislamiento de los individuos lo molestaba, no solo por el debilitamiento de la individualidad que propicia, en tanto los individuos se muestran escasamente dispuestos a debatir y por este camino a robustecer su criterio individual, sino porque al romperse el tejido de las relaciones jerarquizadas la sociedad civil, debería haberse gestado una sociedad más participativa y no fue esto lo que ocurrió. Lo que se produjo fue, por el contrario, una desagregación que solo tuvo como contrapeso la uniformación. Masa es entonces, para Mill, tal y como señalan Martín (1991) y Swingewood (1971), sinónimos de mediocridad colectiva que domina cultural y políticamente.

Martín asevera que después de la Comuna de París, de 1871, que instauró transitoriamente un proyecto político popular autogestionario, sobre las masas empezó a pesar, además, una percepción desfavorable de sesgo conservador. Para el último cuarto del siglo XIX las masas se identificaron, entonces, con un proletariado, que deslucía y entrababa el dominio burgués.

Por otra parte, en su recuento sobre la masa Martín (1991) también destaca a un autor al que ya nos habíamos referido en el capítulo anterior: Ferdinand de Tönnies (1887), para quien el “cambio que significa la presencia moderna de las masas debía ser pensado desde la oposición de dos ‘tipos’ de colectividad: la comunidad y la sociedad (asociación)” (1991, p.38) de las que ya habíamos hecho un comentario. A la *Gemeinschaft* la define la unidad del pensamiento y la emoción, la predominancia de los lazos estrechos y concretos y las relaciones de solidaridad; mientras que a la *Gesellschaft*, la separación entre razón y sentimiento, entre medios y fines, con predominancia de la razón manipuladora y la ausencia de relaciones de identificación entre los miembros del grupo. Esto acarrea la prevalencia en ella del individualismo y la mera agregación pasajera de los individuos (Martín, 1991, p.38).

Por cuenta de Alan Swingewood (1979) tenemos referencia a otro autor que se ocupó de este fenómeno, ya no desde el ámbito de la política o la sociología, sino de la literatura: el francés George Gissing, con su novela *New Grub Street*, publicada en 1891. En ella el autor tipifica la escena artística y bohemia londinense de finales de siglo XIX, en la que un par de personajes discuten lo lucrativo que sería transformar un periódico semipopular, como el serio *Tatler* en basura comercial, fácil de digerir. La razón para ello,

según apuntan en tono irónico ambos personajes, es que el siglo XIX es la era de la democracia de masas y del semialfabetismo universal. Así, dicen estos personajes en la novela que:

La nueva generación que sale de los internados son hombres y mujeres capaces de leer, pero incapaces de prolongar su atención. Estas personas desean algo que los ocupe en los trenes y en los autobuses y en los tranvías, pero lo que quieren es la información chacharera más liviana y frívola —pizcas de historias, pizcas de descripción, pizcas de escándalos, pizcas de chistes, pizcas de estadística... todo debe ser muy corto, dos pulgadas al máximo: su atención no puede prolongarse más allá de las dos pulgadas. Aun la charla es demasiado sólida para ellos: quieren oír la cháchara. (Swingewood, 1979, p.15)

Decimos que nos interesa este autor pues a través de los personajes de su novela podemos ver cómo la imaginación literaria de finales de siglo también se pronunció sobre el fenómeno de la masa y señaló al capitalismo moderno como creador de una sociedad igualitaria y mediocre. Como se verá, estas declaraciones no distan mucho de la queja de profesores, políticos y general personas que por su oficio se ven hoy en la necesidad de dirigirse a la masa por un periodo de tiempo requerido para transmitirle algún contenido o información y tienen que apañárselas para cautivar y mantener su atención. Ahora bien, de la mano de un autor como Benjamin (2003), creemos que el *sensorium* de una época cambia en función de las experiencias a las que este tiene que habituarse y que, aunque en principio pueden ser traumáticas, estas luego pueden simplemente convertirse en la regla y, por qué no, producir cambios interesantes. Creemos que esta dificultad (hablamos de la incapacidad de mantener la atención) si bien no tiene que ser estimulada, sí tiene que ser, por lo menos, atendida, pues es la búsqueda de novedad un rasgo de época, según apunta Peter Gay en su libro *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett* (2007). Creemos que no tiene sentido empeñarse en imponer una disciplina corporal y una disciplina en los hábitos perceptivos de los órganos de los sentidos, que, aunque lo fue en otro momento, ya no es ni funcional ni pertinente para relacionarse con el nuevo entorno. Sobre esto haremos un comentario al final, así que de momento dejaremos simplemente esbozada la cuestión.

Continuando con el tema, creemos que también habría que notar que el gusto por la cháchara se explica por la existencia de nuevas ocasiones de socialización. No se puede pasar por alto que en el entorno urbano esta empezó a darse en condiciones diferentes a las que fueron habituales hasta el siglo XVIII. De este asunto dan cuenta autores como

Richard Sennet en *Carne y piedra* (1997) y *El declive del hombre público* (2002) o Leonardo Benevolo en *La ciudad europea* (1993). Lo que queda claro luego de leerlos a ellos es que las nuevas condiciones de socialización invitan a una charla ligera que no puede y quizá no debe ser exhaustiva ni profunda. Esta debe ser, de alguna forma, lo que hoy llamaríamos una conversación de ascensor, una conversación ligera, sin pretensiones de alcanzar un registro de intimidad y, sobre todo, planteada sobre un tema del que todos puedan participar y participar ágilmente. Infortunadamente, ante los escasos de opciones, el sensacionalismo y los temas asociados (el sexo, la muerte, la violencia) aparecen en el horizonte, pues todos sentimos que sobre estos tenemos algo que decir.

De hecho el gusto por la *cháchara*, como estos personajes la llaman, también puede obedecer a algo que Le Bon, otro autor del siglo XIX señalado por Martín (1991), identificó en *Psicología de las masas*, de 1895. El hecho de que las masas, entendidas como aglomeraciones de hombres juntos, presentan un comportamiento irracional. En su texto el autor plantea que la civilización industrial no es posible sin la formación de multitudes, y el modo de existencia de estas es la turbulencia. Las masas son turbulentas porque en ellas las identidades individuales se desdibujan. Subraya Le Bon que las masas son primitivas, infantiles, impulsivas, crédulas e irritables, pues en ellas tiene lugar una regresión hacia un estado primitivo, en el que había muchas menos inhibiciones y en el que el instinto pasaba a dominar.

Pues bien, como se notará más adelante, si en algo se afinsa la crítica acerca del *kitsch* es precisamente en el señalamiento de esta credulidad e impulsividad de las masas que se traduce en incapacidad de tener la paciencia requerida para entregarse a tareas extensas, arduas o sesudas. Esto a su vez está relacionado con el infantilismo, pues tal y como si no hubiera llegado a la adultez, la masa añora, en exclusiva, experiencias cómodas de las que pueda derivar entretenimiento.

Pues bien, no vamos a extendernos aquí en este asunto, pero no hay que dejar pasar por alto la metáfora empleada (la adultez, por oposición a la niñez, con la que se asocian una serie de conductas indeseables). Si se piensa, es sobre esta misma figura sobre la que está cimentado el ejercicio libre de la razón y la pretensión de autonomía modernas. La aversión al *kitsch* puede tener que ver, entre otras cosas, con un temor a asumir la

afectividad y a plantear una relación con el cuerpo tal y como lo hace un niño; es decir de un modo impulsivo, emotivo, autoindulgente y licencioso¹⁷⁰.

Si lo pensamos, todos estos rasgos que se le atribuyen a la masa, motivados por la manifestación del inconsciente en ella, son los rasgos que se censuran en la fascinación de las mismas por los productos *kitsch*: pretensión de experiencias que produzcan hilaridad, anhelo o predilección por escenas violentas o explícitamente sexuales que complazcan la atención morbosa de los espectadores, rapidez e irreflexividad para permitirse comportamientos de voracidad en el consumo, etc.

Frente a esto, insistimos: es interesante ver, por una parte, que todos estos comportamientos a los que las obras *kitsch* invitan plantean un uso alternativo del cuerpo y de los afectos, alejado de la disciplina y la contención, y por otra parte, que con esta concepción de la masa con la que se plantea que el individuo no está hecho de una mejor materia que la segunda, se mina, tal y como apunta Martín (1991), el sustrato del pensamiento que racionaliza el individualismo burgués, que lo plantea como único comportamiento deseable, en complicidad con el proyecto que hace del sujeto motor de la historia.

¹⁷⁰ Dice Giesz (1973) que históricamente ha habido un sentimiento de vergüenza asociado a los estados de inmanencia sensitiva y con esta expresión se refiere a aquellas sensaciones que se mantienen en el registro de la consciencia corporal y de las que difícilmente se puede dar cuenta a partir de conceptos o ideas. Indica el mismo autor que de alguna forma el malestar que ocasiona esto, se mitiga con el incremento de sentimiento que trasciende –hacia el mundo, hacia valores- y la razón para ello está en que todo se reduce al control.

Los sentimientos constituyen para el hombre algo más propio que las sensaciones de estados más físicos o sensitivos, porque al estar tamizados por el lenguaje y la consciencia, le ofrecen al hombre la ilusión de que tiene control, al menos un mayor control, sobre lo que lo excita o conmueve. En el caso contrario, el hombre se siente inerme, completamente vulnerable y humillado frente a lo que sucede, porque no puede dar cuenta de ello, en tanto no puede explicárselo. A este respecto agrega el mismo autor (1973), con ánimo provocador, que es claro que el individuo prefiere ser intencionalmente malo, antes que situacionalmente tonto; de algún modo es en esto en lo que consiste esa adultez, esa sobriedad, que el hombre moderno pretende en todo momento; ser dueño de sí es no llegar a verse nunca embriagado o maniatado en sus facultades de ejercer control –al menos por cuenta del lenguaje- sobre lo que se siente o experimenta.

El niño, el loco, la mujer, los animales e incluso el extranjero –en tanto salvaje- adolecen, a los ojos de la Modernidad, de lo mismo: de un exceso de sentimentalismo o de instinto. Tanto la afectividad como el instinto parecen controlar sus vidas y por lo que ya hemos sugerido, creemos que no casualmente fueron todas estas las formas de la alteridad con las que la Modernidad no estuvo dispuesta a convivir.

Se puede decir que la sociedad siente malestar frente a la masa y ante el individuo, presuntamente diluido en ella, porque cree en el progreso. El individuo que gusta del *kitsch* es un ser cómodo y parásito, autoindulgente, hasta cierto punto un “borrego” –un seguidor-, que no encuentra problema en imitar irreflexivamente el comportamiento de otros y en alimentarse de aguamasa, por el mero hecho de que lo halla agradable y cómodo. Lo que habría que plantear frente a esto, aunque de momento no vayamos a decir más al respecto, es que hay un sujeto que es funcional (o idóneo) a una estética que persigue lo sublime y otro, a una que tiende al *kitsch*.

En orden cronológico, siguiendo con el recuento acerca de la teorización sobre la masa, tenemos, según Martín (1991) a Gabriel Tarde con su obra *L'opinion et la foule*, publicada en 1901. Esta se ocupa del fenómeno de la masa como público, como efecto sociológico propiciado por la difusión de opinión a través de los medios de comunicación y aquí empezamos a acercarnos a la discusión planteada por Adorno y Horkheimer en representación de la Escuela de Frankfurt.

En su texto Gabriel Tarde (1901) aborda las creencias como ideas producidas en el espacio de la comunicación y de su circulación en prensa. La masa representa una colectividad cuya adhesión es solo mental, dado que es esta la única alternativa en una sociedad conformada por un conglomerado de individuos aislados y dispersos en el espacio. La obra de este autor exalta, de acuerdo con Martín (1991), la progresiva transformación del activo —ruidoso y agitado— público popular de las ferias y los teatros en el pasivo público de una cultura convertida en espectáculo” (p.38). Como se ve, esta concepción da cuenta de la masa como apática e indolente, así como gravemente influenciada por la opinión que circula en los medios de comunicación.

En 1918 Oswald Spengler publica *La decadencia de Occidente*. Según él, retomando la idea de Herder, la vida de las culturas es una vida vegetativa; las culturas nacen, se desarrollan y mueren. En este orden de ideas, la democracia marca el declive definitivo de Occidente (Martín, 1991). La cultura es el alma de la historia, es esa ánima que orienta desde dentro. Pues bien, cuando la cultura se degrada, la civilización toda se desagrega, por eso a los ojos de Spengler la democracia no puede más que ser una de las manifestaciones de la decadencia de Occidente. Las razones para esto radican en que, en su forma moderna, la democracia acaba con la libertad. Y este autor vaticina, por

lo que se dijo antes, que lo que queda es la sumisión a la cantidad, al dinero y a la política.

Desde nuestro punto de vista es claro que la visión que se tenga de la masa, queremos decir, la visión favorable o no de esta, da cuenta, en alguna medida, de la capacidad que los distintos teóricos del tema han tenido para conciliar los efectos de la técnica (la reproductibilidad auspiciada por el cine en nuestro caso) con lo que podríamos denominar *propósitos del espíritu* (por ejemplo, la democracia como ideología y forma de gobierno). Es claro que el fenómeno de la masa es propiciado fundamentalmente por un dispositivo técnico - los medios de comunicación- así como por un factor demográfico, que es el crecimiento de algunas ciudades europeas originado desde finales del siglo XVIII. Ahora bien, la puesta en marcha de dicho dispositivo técnico (el desarrollo de los medios masivos de comunicación) también obedeció a las necesidades de esa forma particular de gobierno que fue la democracia y, no solo esto, sino que respondió a las necesidades de conectividad de una nueva forma de comercio y mercado. Así las cosas, lo que queremos decir es que hay un grave problema en pasar por alto que todo proyecto, en este caso de orden político y económico, requiere de un aparataje técnico y científico con el que operar, a partir del cual concretarse, con el cual funcionar. Creemos que no es fortuito que los autores que no han tenido una visión suficientemente comprensiva para asumir esto, a la par, resulten adversos a la masa. Trayéndolo al caso contemporáneo y para que se entienda lo más claramente posible: simplemente no es posible pensar la globalización sin la red, sin internet, pero usarla, implementarla, entre otras razones para darle soporte a ese proyecto de carácter económico que sería el mercado global –cimentado en la sociedad de la información-, supone tanto algunas de las consecuencias esperadas como algunas indeseables, imprevistas o simplemente no alineadas con el proyecto original.

El punto es que, si esto no se tiene en cuenta, todo efecto no previsto resulta ser una molestia, un desvío y es aquí, donde en el caso de estos autores –con excepción de Freud (1921)- se ve solo con malos ojos el fenómeno de la masa. Por el contrario, cuando se está en condiciones de entender que esos instrumentos, aun estando supeditados a determinados proyectos, generan con “autonomía” sus propias consecuencias, sucede que hay más apertura y esas consecuencias no necesariamente se interpretan como adversas; se entienden como cambios que, a la vez que “resuelven”

las necesidades existentes, orientan por nuevos rumbos. Creemos que un autor como en su momento fue Walter Benjamin (1936) dio cuenta de una actitud mucho más fecunda frente a los cambios que vinieron aparejados con los nuevos medios y creemos que lo hizo, al menos en buena medida, porque entendía y asumía sin inconvenientes esto que venimos diciendo. Benjamin encuentra en las transformaciones acarreadas por la reproductibilidad la posibilidad de acceder a experiencias nuevas, las cuales, precisamente por ser nuevas, implican transformaciones en el *sensorium* y ameritan nuevos elementos de juicio, el desarrollo de nuevas categorías pertinentes para ellas. Ahora bien, como de Benjamin nos ocuparemos más adelante, señalaremos de momento que lo importante es comprender que no se trata de hacer una apología de la tecnología, sino de aceptar que toda exteriorización de funciones, por ejemplo, en una herramienta técnica, implica una autonomización del cuerpo, con lo bueno y “malo” que esto trae aparejado.

Hecho este comentario detengámonos un poco en lo que dice Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1929). En esta obra el autor afirma que “el hombre de masa debe ser enseñado a conocer y aceptar su lugar natural si no se desea que la cultura tradicional sea hundida por el barbarismo” (Martín, 1991, p.18). Para empezar, hay que anotar que, aunque este autor sea partidario de una visión orgánica de la sociedad, su aportación corresponde con una coyuntura histórica precisa, la cual, quizá, recrudence su postura. Dice Martín (1991) que los acontecimientos del primer tercio del siglo XX (la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la Revolución soviética y el avance del fascismo) corroboraron en la derecha, liberal y conservadora, una sensación de desastre definitivo de la que Ortega y Gasset, así como otros autores, da cuenta.

Habría que decir que en este autor (1929) estos acontecimientos producen una reacción de conservadurismo que lo lleva a tratar de reacomodar a las personas, mediante estratos, en el lugar que “adecuadamente” les había sido asignado, en función de su condición, antes de que ocurriera toda esta debacle. Así, de la mano de Martín (1991) hay que exaltar que Ortega y Gasset, de alguna forma, se ve tentado a resolver lo político en el ámbito de la cultura y esto queda relativamente claro en otra obra suya de 1928, *La deshumanización del arte*, de la que hablaremos un poco más adelante.

Este autor considera que hay necesidad de ir de la piel hasta la disección del alma de la masa, que esencialmente está constituida por mediocridad. Desde su perspectiva, en el corazón del hombre-medio, del hombre-masa, solo hay vulgaridad y conformismo; así, el filósofo español se reciente de la invasión de las masas de los lugares antes reservados para una minoría selecta y creativa. De acuerdo con Swingewood (1979), para él “la masa ha decidido avanzar al frente de la vida social, para ocupar los lugares, para usar los instrumentos y gozar de los placeres hasta ahora reservados a los pocos” (p.19) y es importante anotar que, aunque el autor español afirma que la masa no corresponde a una clase en particular, “su referencia sociohistórica se halla en los de abajo, puesto que ellos son, en la atrasada España de comienzos del siglo XX, los que conforman la mayoría, la masa obscena, la muchedumbre” (Martín, 1991, p.40). Esta masa es, además, la que para esa época se levanta en España contra los rezagos de un feudalismo político y económico e invade los sagrados y aristocráticos espacios de la cultura. A los ojos de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1928) uno de los méritos que tiene el arte díscolo de Debussy, Cézanne o Mallarmé, por ejemplo, es que sirve para poner al descubierto esa incapacidad radical de las masas. “Frente a él no pueden fingir que gozan, cuando tanto les aburre y les irrita” (Martín, 1991, p.41).

En este orden de ideas, como se habrá notado, en medio del igualitarismo social y la masificación cultural, el tipo de posturas que defiende un autor como estos pone de presente que aún hay “clases”, y reivindica una visión orgánica de la cultura, afincando en ello la posibilidad de su supervivencia. De alguna forma los dos pilares sobre los que Ortega construye su definición de cultura en la *Rebelión de las masas* (1929) son: primero, la oposición de dicha cultura a la ciencia y a la técnica, haciendo eco de un humanismo que establece una tajante diferencia entre cultura y civilización y que, extrañamente, se plantea la posibilidad de pensar la cultura escindida de la técnica y la ciencia, con lo que muestra huellas de una tradición romántica y segundo, la convicción de que la cultura es ante todo normas y mientras más normativa sea esta, más apreciable ha de ser.

En último término, aún con las críticas que pueden hacerse a este autor, su postura nos permite comprender algo sumamente importante y es el grado de opacidad y ambigüedad política con que se cargó en el siglo pasado la cuestión cultural y la inversión del sentido de lo popular que allí se produjo. Es claro que la noción de lo

popular fue instrumentalizada, tanto por posturas liberales y progresistas, como por posturas conservadoras. Lo popular fue, según conviniera, un legado, una manifestación del alma genuina de un pueblo o un estadio a trascender para evitar quedar sumido en el atraso.

Ocupémonos ahora de Frank Raymond Leavis, en *Civilización de masas y cultura minoritaria*. Su obra fue publicada en 1930 y en ella este autor señala que la cultura está en crisis. Identifica al enemigo principal con la máquina: el arribo del automóvil afectó a la religión, quebrantó a la familia y revolucionó las costumbres sociales. Leavis hace énfasis en el rol crítico que juega la tradición en la vida de una cultura y decía, señalando los efectos adversos la de división del trabajo, que “las aldeas de la vieja Inglaterra eran comunidades reales, en ellas el trabajo era significativo y no una actividad deshumanizada [como es hoy]” (Swingewood, 1979, p.21). No obstante, al parecer este autor estaba abogando, no tanto en contra de los efectos de alienación que sobre el proletariado acarrea la división del trabajo y la especialización, sino en favor de la manera tan natural en la que la gente antes aceptaba su condición y ahora no. Lo que queremos decir es Leavis se muestra adverso a lo que en términos sociológicos se denomina movilidad de rol y de alguna forma, como Gasset (1929), no encuentra legítimo que las personas aspiren a ser lo que no han sido y no deben querer ser.

Desde otra perspectiva, hay en Leavis algo interesante para nuestro trabajo y es, que, a diferencia de los autores anteriores, se ocupa del problema de la mediación cultural. Dice a este respecto:

la declinación de una tradición viva significa la eliminación de un estrato cultural mediador entre el lector ordinario y el escritor [...]. Así, la ausencia de intelectuales informados y críticos que cultiven la conciencia pública y la apreciación de la literatura, resulta aislando a los escritores creativos de la vasta masa del pueblo. (1979, p.21)

Pues bien, a partir de esto se pueden pensar cosas como que Leavis le está asignado una responsabilidad casi heroica a los intelectuales, que serían los llamados a sacar a la masa de su ignorancia, pero, además, que no pierde de vista que entre la masa y los intelectuales debe haber contacto, relación. Este modo de evocar la figura del intelectual es contrastante con tradiciones en donde este es visto, no como un hombre de acción, sino casi como una suerte de ermitaño, instalado por fuera del mundo y dedicado a sus

problemas abstrusos¹⁷¹. Un intelectual comprometido con cierta labor de mediación es a nuestro modo de ver alguien que, más que obrar de un modo altruista, simplemente reconoce que cultivar el intelecto requiere de una inversión de tiempo y recursos que pocos están en condiciones de hacer, sea por su vocación o por sus condiciones materiales, que les impiden liberar el tiempo requerido para ello.

Dice Swingewood (1979) que el énfasis en el vínculo esencial entre la “vida”, equivalente a la cultura común, la experiencia cotidiana de la gente corriente dentro de una comunidad comprometida moralmente, y la inteligencia creativa distingue a este autor de las teorías elitistas de Ortega y Gasset y de Eliot (1949), de quien hablaremos enseguida. Para Leavis (1930), la vitalidad cultural se ve obstaculizada por la alienación de los pensadores creativos (los intelectuales y artistas) de la cultura común. Así, para él es deseable que exista, cuando menos, cierta relación entre ambos.

Ahora bien, hay un detalle curioso y revelador en este señalamiento suyo y es su “tendencia a definir esta minoría en términos literarios, limitados, que excluyen a los científicos intelectuales” (Swingewood, 1979, p.22). Para Leavis “la tarea de la crítica es la de resistir contra las tendencias dominantes de la sociedad industrial y afirmar la importancia central de los valores humanos, la comunidad y la cultura común” (1979, p.22). Sin embargo, así descrito, posiblemente este intelectual sea también alguien abocado a asumir posturas conservadoras frente a los progresos de la técnica y la ciencia, en esencia y, antes que nada, porque él mismo concibe las disciplinas atomizadas y no ve a un médico, a un ingeniero o a un físico bajo un pie de igualdad.

Dejemos este asunto planteado y tomemos a T. S. Eliot en sus *Notes towards a definition of culture* (1949) por objeto. Para este autor las sociedades humanas están estratificadas en órdenes diferentes, por eso es esencial que el estrato alto posea una cultura más consciente que los demás, de manera que la sociedad aparezca como una graduación continua de niveles culturales (Swingewood, 1979). A todas luces su concepto de cultura, así como el de Leavis y Ortega y Gasset, es orgánico. Eliot defiende el mito de una cultura estática en contra de las tendencias “bárbaras” del Estado de bienestar y la comunicación de masas. Por esta vía, considera necesario que la cultura dominante

¹⁷¹ Carlos Altamirano en *Intelectuales* (2013) o Edward Said en *Representaciones del intelectual* (1993) se pronuncian a este respecto.

asimile las instituciones y los ideales obreros, especialmente los del socialismo, según él, en aras de garantizar la transmisión y la protección de la herencia cultural común. Según piensa, la cultura tradicional de una sociedad es transmitida de generación en generación de familias, y por esta razón, “cuando la vida familiar no logra jugar su parte, debemos esperar que nuestra cultura se deteriore” (Swingewood, 1979, p.19).

Es de anotar que, como veremos más adelante, que autores como Adorno y Horkheimer también señalaron la importancia de la familia en la transmisión de cultura, pero frente a ellos Eliot explica que la familia, así como la clase y la lealtad local se sustentan mutuamente y si alguna de estas decae, las otras también sufrirán. Su visión, según señala Swingewood (1979), perfectamente puede ser pensada a partir del concepto sociológico de *anomia* de Durkheim, un estado en el que se carece de normas de conducta, el cual es “originado por la declinación de los modos tradicionales de autoridad, así como de la religión y la familia” (p.20).

Del mismo modo en que lo hizo Ortega y Gasset (1928), Eliot concluye diciendo que “las condiciones sociales para la sobrevivencia de las élites culturalmente creativas están desapareciendo, y ofrece como un síntoma de la declinación de la cultura, en Gran Bretaña, la indiferencia hacia el arte, por ejemplo, de preparar la comida” (Swingewood, 1979, p.20). Esto tiene mucha relación, según opina este autor, con el hecho de que se viva dentro de una sociedad deliberadamente organizada para el lucro, pues por cuenta de esto la clase obrera ha perdido sus modelos de cultura tradicional y, con ellos, su vitalidad de clase.

Grosso modo podría decirse que la crítica a la sociedad moderna que hace Eliot está construida alrededor del fracaso de las instituciones capitalistas para crear el tipo de compromiso moral que la religión tradicional lograba de mucho mejor manera. Así, señalará que “la industria y el materialismo son inmorales por definición, porque son profanos y seculares” (Swingewood, 1979, p.20)¹⁷².

¹⁷² A nuestro modo de ver hay una constante en los críticos de la masa que cimientan su postura en una consideración desfavorable de los efectos de la técnica sobre la sociedad y es algo que sentimos como un temor o una aversión a atender las necesidades del cuerpo. Creemos que estos autores adolecen de una suerte de moralismo que plantea que una sociedad que aspire a resolver con solvencia y holgura sus necesidades materiales pasa a ser automáticamente una sociedad envilecida por la codicia, una sociedad de miras chatas. El asunto obedece a que, a

Queremos cerrar este recorrido por la teorización sobre el fenómeno de la masa, en primer lugar, ofreciendo excusas al lector por la rapidez con la que esbozamos este panorama; sabemos que esto nos hace proclives a caer en imprecisiones y en generalizaciones improcedentes, pero le pedimos que sea indulgente, en razón de que queríamos ofrecer un recuento amplio en perspectivas -considerando que este no es un trabajo que aborda a la masa como categoría principal-. Le adelantamos que seremos mucho más precisos a la hora de remitirnos a los autores que se han ocupado del mismo fenómeno, pero en clave estrictamente artística y cultural. Asimismo, queremos explicarle al lector que deliberadamente exaltamos de las posturas de estos autores aquellos rasgos que los hacen adversos a la masa. Esto en razón de que, como habíamos dicho al principio, tratamos de sugerir que como trasfondo de la teorización sobre el gusto popular existe una visión desfavorable de este fenómeno; de alguna forma es como si defender una idea del Arte serio implicara hacerlo necesariamente en oposición a aquello que se quiere desterrar del comportamiento de la masa. De alguna forma lo que afirmamos es que nos queda la sensación de que no hay posibilidad de satanizar el *kitsch* y la *industria cultural* así sin que haya, a la par, aversión a la masa (a los comportamientos del hombre cuando actúa en masa) y viceversa. No hay reivindicación del gusto popular a menos de que se tome distancia de lo que en teoría debía ser el sujeto en el marco de la Modernidad: el gusto popular se puede celebrar si se tiene una idea del hombre como miembro de una colectividad –como ocurrió en la Antigüedad- o incluso como sujeto de la contemporaneidad, simplemente como individuo o como sujeto, pero como sujeto con una identidad líquida, fracturada o contingente.

Para cerrar esta aclaración queremos señalar, en última instancia, que no nos negamos a reconocer que los aportes de estos autores pueden ser menos apocalípticos si se aplican a asuntos de índole distinta a la teorización sobre la alta y la baja cultura. Por

nuestro modo de ver, hay cierta relación, no siempre evidente, entre el deseo de comodidad material (lo que a su vez siempre redundará en mayor confort para el cuerpo) y una sociedad hedonista, indisciplinada e indisciplinable como es la sociedad de masas. De nuevo aquí parece que, paradójicamente, este hombre burgués, en lo que tiene de antihéroe, representa un lastre para el propio proyecto de la Modernidad, al ser tanto emprendedor como hedonista. Planteemos una imagen: el hombre industrioso que se empeña en progresar, incluido hacer dinero, probablemente tendrá hijos aburguesados y parásitos quienes, a diferencia de él, no concebirán el dinero como un premio o una recompensa al ingenio, al riesgo, a la iniciativa, a la gestión; sino como un paliativo justamente para la desazón que implica querer lo primero, que es algo que rehuirán con todas sus fuerzas.

último y, en este mismo orden de ideas, queremos admitir que deliberadamente excluimos de este recuento a autores como Marshall McLuhan, porque al ser su discurso apologético de la acción de los medios de masivos de comunicación, va en sentido contrario a la teorización sobre el gusto de la masa, como gusto bárbaro.

2.3 El paradigma de la legítima experiencia estética trazado por el modo en que Kant definió el juicio de gusto

Antes de presentar la postura de Adorno y Horkheimer, que tiene la particularidad de que se ocupa del fenómeno de la masa, concretamente en relación con el problema de la recepción de las obras de arte y los productos culturales, queremos ofrecerle al lector un recuento acerca de lo que Pierre Bourdieu plantea en su libro de 1979, titulado *La Distinción*. Esto dado que pensamos que, a más de caracterizar las posturas particulares de los pensadores de la masa, puede ser útil englobar sus reflexiones en un concepto mayor –el de *gusto bárbaro* por oposición al gusto culto- en razón de que así se comprenderá cómo el proceso de autonomización del arte, la estética dieciochesca y particularmente la reflexión kantiana, se tradujeron, entre otras cosas, en una distinción valorativa entre arte genuino y pseudo arte.

En su obra el sociólogo francés pone en evidencia que la definición de lo que se acepta como experiencia estética genuina, que se plantea a partir de Kant en su *Crítica del juicio* (1790), ha servido para trazar diferencias entre estos dos gustos, pues uno de ellos (el bárbaro) no daría cuenta una actitud propiamente estética. Ahora bien, como es evidente que Kant debe ser leído lejos de una acusación de elitismo, pues simplemente esta no sería procedente para abordar su obra, dada la época en la que el autor vivió y el horizonte de pensamiento en el que nacieron y maduraron sus ideas, aclaramos que al hacer este señalamiento queremos, más bien, ofrecer algunas pistas sobre una suerte de génesis de la teorización sobre el *gusto bárbaro* y la aversión a la masa, vista en la conceptualización sobre el *kitsch*. Decimos que no tiene sentido plantear una crítica, pues no se debe olvidar que, hasta cierto punto, era inevitable que lo que decimos sucediera; esto en tanto el arte trataba para entonces, precisamente, de establecer la singularidad de su campo frente a otros y para esto era necesario averiguar por su razón

específica de ser. Asimismo, al menos por un tiempo, era de esperarse que se intentaran recrudescer los límites y las estrategias de barrera.

Con respecto al texto de Bourdieu (1979) el cual ha recibido algunas críticas por resultar elitista, queremos decir que al ser la sociología el campo a partir del cual escribe, su texto tiene, ante todo, pretensiones explicativas del funcionamiento de la sociedad, no valorativas, razón por la que pensamos que sus conceptos de *gusto culto* y *gusto bárbaro*, se podrían volver perversos solo si empiezan a usarse en el ámbito de la crítica para deslegitimar el gusto popular, el gusto de la masa. Como prueba de la buena voluntad de este autor señalamos el hecho de que denuncia en su texto cosas como que “los miembros de estas clases populares; sobre todo las mujeres viven frecuentemente en el desdoblamiento su relación con las normas estéticas. Se sienten obligados a que determinada cosa les agrade, cuando en realidad no les agradan” (1998, p.176). Con esto, al menos para nosotros, queda claro que el autor en cuestión no está haciendo otra cosa que señalando que no cree que la distinción que plantea pueda o deba ser valorativa.

Hecha esta claridad y siguiendo propiamente con la descripción de lo que este autor (1978) plantea, hay que señalar que Bourdieu se ha dedicado a estudiar cómo se crean los hábitos, las disposiciones y las competencias de ese público “culto”, que aparentemente logra relacionarse de manera fluida con las obras del arte de élite. Esto en contraste con aquel otro público –el pueblo y la masa-, que tiene grandes dificultades para hacer lo mismo. Sin más preámbulos, detengámonos pues a explicar cómo definió Kant el juicio de gusto en su obra de 1790 y cómo define Bourdieu (1970) estos dos gustos opuestos.

Hay una primera cosa que debe ser notada y es que en *La Crítica del Juicio* (1995) Kant señaló que el juicio de gusto o juicio sobre lo bello es aquel que corresponde y se deriva de una experiencia estética. Fue enfático en decir que no hay que confundir el juicio que se emite acerca de lo agradable o el que se emite acerca de lo bueno con aquel sobre lo bello. El juicio de gusto tal y como lo planteó el filósofo alemán en la misma obra es de carácter subjetivo y presenta tres condiciones indispensables: 1) universalidad, 2) desinterés e 3) inmediatez.

Antes de detenernos en esto, volvamos sobre otra característica del juicio de gusto. Bozal (1999), lector y buen conocedor de la obra de Kant aclara que el juicio en cuestión no es un juicio determinante, sino reflexionante. Esto quiere decir que no se trata de un juicio a partir del cual se intente asociar una ley de carácter racional con un dato empírico, sino de uno con el que, por el contrario, se trata de asociar un dato con algún tipo de ley que le dé forma, que haga que ese dato sea percibido como significativo por el sujeto, que sea sentido como experiencia. De alguna manera, la asociación que el sujeto pueda establecer es la que les permite a aquellos datos “salir del caos”, de la desarticulación y de la desconexión.

En este sentido, el juicio de gusto es, antes que nada, un juicio acerca de la posibilidad de tener una experiencia propiciada por una obra. Este es un juicio sobre la posibilidad de atribuirle forma a unos datos sensibles que, de otro modo, no resultan significativos. Ahora bien, cuando hablamos de “significación”, de significatividad, no nos referimos a que conceptualmente lo sean, pues el juicio de gusto no contribuye en nada al conocimiento de las cosas, sino a que estos datos cooperen, se integren y articulen, dando lugar a la percepción de una forma. Esta se puede reconocer y percibir solo gracias a que el fruidor emplea, habría que decir, casi se crea, cierto “código”, pertinente para la obra. Hay que aclarar, no obstante, que este, digámoslo así, no le asigna valor a los signos con los que opera, al menos no en el sentido de un significado, sino que, sobre todo, les asigna una función (una función con la que cooperan para producir determinada forma).

Mantenemos el término forma, tan abstracto como es, y sin ofrecer alguna precisión adicional al respecto, pues, ya se verá más adelante que Kant plantea que “no hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente [...] para hacer el papel de juez en cosas de gusto” (1995, p. 129). Al decir esto, entre otras cosas, Kant consagra a la estética, por encima de todo, a reflexionar sobre la “imagen” que tienen las cosas, por así decirlo. Decimos imagen, queriendo expresar el hecho de que la atención del espectador debe estar puesta mucho más que en el qué, en el cómo están dispuestas las cosas que aparecen en una obra, sin importar si esta es escultórica, pictórica o cinematográfica. Por otra, lógicamente, lo que Kant quiso poner en evidencia, es que no importaba lo que la cosa fuera –no debía ser

algo en particular, algo que presentara unos rasgos predefinidos-, con tal de que se constituyera en experiencia para el fruidor¹⁷³.

No nos cansamos de decir que la satisfacción que experimenta el sujeto que emite un juicio de gusto, que tiene una experiencia estética, deriva enteramente, en términos de Kant (1790), de la posibilidad que esta persona haya tenido de atribuirle forma a eso que ve; no del placer para los sentidos, ni del progreso que aporta o representa para el conocimiento de las cosas, como ya dijimos. Si se piensa, aun a sabiendas de que el arte del siglo XVIII estaba lejos de los rumbos y experimentos del modernismo y el arte contemporáneo, creemos que esto permite señalar, guardando las proporciones, por qué Kant desde ese momento dejó abierto un camino para que el arte pudiera explorar todos los registros, incluso el de lo feo o lo anodino¹⁷⁴. Aparejado a esto vale exaltar además que el juicio de gusto ofrece una experiencia placentera, en tanto es un acto creativo y esto es importante, pues el tipo de sociabilidad a la que invita está orientada a edificar la autonomía del sujeto en la Modernidad.

Ahora bien, en relación con las características que debe tener un auténtico juicio de gusto, las cuales habíamos dejado de lado para explicar qué significaba que este fuera un juicio reflexionante, tal y como Kant lo había planteado, hay que detenerse en la cuestión del desinterés. Dice este autor que el juicio de gusto debe depender “de lo que

¹⁷³ Por supuesto hay que anotar que el distanciamiento de ideas como la posibilidad de reconocimiento de los motivos de una obra –la fidelidad de la representación, la idea de mimesis, así como de la idealización de la que presuntamente debía ser objeto la realidad-, fue un cambio paulatino que por supuesto no estuvo cristalizado en el momento en que Kant escribió su obra (1790). Este cambio no estuvo cristalizado con el romanticismo o el neoclasicismo y recorre un camino que va del naturalismo, pasando por el impresionismo y el expresionismo, hasta llegar al arte abstracto. Este, según creemos, es donde más fácilmente se ofrecen condiciones para la emisión de un juicio de gusto desinteresado, dada la ausencia de lo figurativo que, para para la propuesta kantiana, puede obrar como una suerte de “distracción”. Esto que decimos obedece a que creemos que no por casualidad autores como Gasset (1928), Adorno (1945) e incluso Bourdieu (1970) cuando tipifica el gusto culto, ponen como ejemplo del arte que ofrece el tipo de experiencia estética kantiana (1790) a las obras del arte en las que hay una abstracción manifiesta, una problematización de la idea de armonía y tonalidad o una aversión a crear personajes, contar historias, relatar acontecimientos. En música, estos autores hablan de Debussy (1862- 1918), Stravinski (1872-1971), Schönberg (1874-1951) y en pintura, de Kandinski (1866-1944), Mondrian (1872-1944) y Malévich (1879-1935). A esto agregaríamos nosotros, en literatura y poesía a Mallarmé (1842- 1898), a Joyce (1882-1941) y Beckett (1906-1989).

¹⁷⁴ En particular sobre lo abyecto Kant se pronunció señalando que el asco destruía el efecto estético, pero con todo y esto, pensamos que la puerta que él abrió fue suficientemente amplia como para que se colaran después registros que él había desautorizado o, incluso, ni había considerado.

de esa representación hago yo en mí mismo y no de aquello en que dependo de la existencia del objeto” (1995, p.129). Esto quiere decir que, mientras que en el juicio sobre lo bueno, lo agradable y lo verdadero pesa una inclinación; el juicio de gusto es desinteresado, porque en él estas no ejercen ningún efecto.

Una inclinación sería una voluntad que lleva a desear experiencias de un tipo específico y que se convierte en parámetro para comparar (ponderar o descalificar) lo que se tiene en frente. “Todo interés presupone exigencia, o la produce y, como fundamento de determinación del aplauso, no deja ya que el juicio sobre el objeto sea libre” (Kant, 1995, p. 136).

En relación con los juicios sobre lo agradable, Kant (1790) llega al extremo de decir que “el gusto es siempre bárbaro, cuando mezcla a los encantos y emociones la sensación y es más, si hace de aquellas [las emociones] la medida de su asentimiento” (1995, p. 136). Decimos que llega a un extremo, porque a nuestro modo de ver, aquí queda patente su distancia frente a la propuesta que subyace, por ejemplo, a un precursor suyo como es Aristóteles en su *Poética*-. Quizá es este modo de razonar, esta concepción kantiana, la que ha hecho que, en aras de ejercer la libertad¹⁷⁵, una libertad a ultranza, se aboque al arte a desatender la necesidad –incluyendo la de percibir sentido-, así como el disfrute de los sentidos¹⁷⁶. Por su puesto seguir este camino es válido e interesante, pero pensamos que no por eso se puede negar o dejar de notar que, así las cosas, se invita al arte a que se dé licencias de cortar casi cualquier relación con el mundo (con lo necesario, con lo evidente, con lo que tiene sentido) y esto tiene consecuencias. La primera que salta a la vista es la de que se le está quitando la posibilidad de “existir” (de

¹⁷⁵ Pensamos que este sería un tema entero para una tesis, pero no queremos dejar de señalar que esta apuesta por la libertad a ultranza, que muchas veces redunde en un refugio en la intelectualidad (en lo que esta tiene de ajena a los problemas propios del cuerpo) puede explicar, al menos en parte, ciertas manifestaciones artísticas que tienden al ascetismo. Decimos ascetismo tomando esta palabra en amplio: como falta de disposición para complacer el cuerpo, los sentidos y los afectos, e incluso, como falta de disposición para complacer la expectativa de percibir sentido. Esto en razón de la creencia de que hacer alguna de estas cosas, ceder a ellas como inclinación, mancha la libertad.

¹⁷⁶ Dice Kant (1995) “el hambre es la mejor cocinera y los que tienen buen apetito gustan de todo con tal de que sea comestible. Por tanto, semejante satisfacción no demuestra elección alguna según el gusto. Solo cuando se ha calmado la necesidad puede decirse quién tiene o no gusto entre muchos” (p. 136).

ser legítimamente disfrutado) a las obras o productos culturales que no se caracterizan por este desprecio de lo humano, por decirlo en los términos de Ortega y Gasset.

Por otra parte, siguiendo con su explicación acerca de en qué consiste la inclinación, que es aquello de lo que no depende el juicio de gusto, como ya dijimos, Kant (1790) indica que, para juzgar si algo es bueno o verdadero “tengo que saber siempre qué clase de cosa deba ser el objeto; es decir tener un concepto [previo] del mismo” (p.132), pero la particularidad del juicio de gusto es que no depende de nada como eso, no depende de que se disponga de ese concepto para evaluar la idoneidad del objeto.

Hay que advertir que para emitir un juicio de estas características la relación entre objeto y concepto no es ni previa, ni evidente, ni fija. Dice Kant que “la satisfacción en lo bello tiene que depender de la reflexión sobre un objeto, la cual conduce a cualquier concepto (sin determinar cuál)” (1995, p. 133) y esto implica que no tendría por qué existir, si nos atenemos a la lógica, la posibilidad de acusar una disconformidad entre el objeto artístico y el concepto con el que el fruidor lo asocia, para poder tenerlo como experiencia. En tanto dicho concepto no está disponible previamente, no está llamado a ser una cosa precisa. Sobre este punto también es importante aclarar que, si bien este autor dice que en la percepción de lo bello interviene el concepto, está señalando, a la par, que lo hace de otro modo, de un modo diferente a como lo haría en la emisión de un juicio de conocimiento o de un juicio sobre lo bueno. En la experiencia de lo bueno, el objeto tiene que ser colocado, mediante el concepto de un fin, bajo principios de la razón y solo resulta “bien” juzgado si hay correspondencia, conformidad con dicho fin. En el caso de lo bello ocurre que es posible asignar un concepto de modo inmediato por una suerte de intuición, que, digámoslo así, en tanto acto creativo, nos permite tener la experiencia de un objeto. Ahora bien, como precisamente ese objeto no existe sin el “concepto” que ideamos (queremos decir, como no existe en tanto no puede ser “aprehendido” por nosotros, pues no hay manera de tener una experiencia de él) ese concepto no es un a priori. Este concepto que implica el juicio de gusto surge sobre la marcha, a veces es inédito –enteramente original- y en todo caso, aun si preexiste no es ni fijo ni el único capaz de dar cuenta de dicho objeto. De hecho, es por esto último por lo que el juicio de gusto es, además de desinteresado, subjetivo.

Como pensamos que el desinterés exigido al juicio de gusto no se entiende sin hacer algún comentario sobre el proceso de autonomización del arte de la religión y la política, de la mano de Bozal (2000) ofreceremos un agilísimo recuento sobre este asunto. En *Los orígenes de la estética moderna* este autor plantea que antes del siglo XVIII, antes de Baumgarten (1714-1762) y de Lessing (1729-1781), hubo diversos pensadores, particularmente en Inglaterra, como Shaftesbury (1671-1713), Addison (1672-1719) o Hutcheson (1694-1746), aunque este último fuera irlandés, que contribuyeron a la autonomización de la estética como disciplina. No obstante, fue durante el siglo XVIII que iniciativas como las que ellos habían tenido se cristalizaron y coincidieron con otros fenómenos como el de los salones, la crítica y la historia del arte, decisivos para la autonomización del arte. Por tomar un representante de este periodo, Bozal (2000) recuerda a Winckelmann (1717-1768), quien, con su *Historia del Arte de la Antigüedad*, publicada en Alemania en 1764, ofreció una posibilidad inédita hasta entonces: la de periodizar el arte de la Antigüedad, pero incluso por encima de eso, de conceptualizar sobre la belleza presente en él. Esto en tanto ofreció un constructo que permitía evaluar, no solo el arte de su tiempo, sino el arte de diferentes épocas, señalando la idoneidad o el distanciamiento de este frente a esa concepción que él mismo proponía. Asevera Bozal (2000) que esta situación debe ser entendida como un reflejo del modo en que la Modernidad concibió al sujeto; como un sujeto dotado, capaz de evaluar, intervenir y reedireccionar su acción en función de una idea de belleza (verdad o bondad), no ajena – es decir, no impuesta por otros- sino construida por él mismo.

Con respecto a los salones de arte, que como ya habíamos dicho, son, según Bozal (2000), otro factor decisivo en la autonomización de la estética, hay que anotar que estos cumplieron un papel determinante a la hora de democratizar el acceso a las obras por parte de un público más amplio del que hasta entonces había podido hacerlo: el clero y la corte. Hasta antes de la aparición de los salones, solo estos dos actores habían estado facultados para entrar en contacto con las obras de arte; la gente del común no podía costearse un bien de estas características. En este sentido, vale destacar, además, que los salones de arte, crearon, no solo condiciones para lo anterior, sino para la aparición de las primeras publicaciones que tuvieron como propósito ofrecer información sobre las obras. Dichas publicaciones se propusieron, por primera vez, hacer una labor de mediación entre las obras y los espectadores, por eso en ellas se comparaban las obras unas con otras, y se emitía algún juicio sobre su calidad y contenido. De este modo, se

fundó, de acuerdo con Bozal, un género adecuado para la crítica de arte, que se caracterizaría –rasgo que se mantiene vigente- por no tener pretensiones de exhaustividad y por comentar de un modo ágil, pero ameno, las obras que el público tenía frente a sí.

Para cerrar, señalamos que Bozal (2000) también cree que en el proceso de autonomización del arte, fue decisivo el modo en que Lessing definió aquello que debía ser reconocido como una obra: eso que, siendo producto exclusivo de la voluntad de un artista, ya no dependía ni de la Iglesia ni del Estado y, por lo mismo, reclamaba la existencia de un campo autónomo de creación. En relación con esto último hay que anotar que, aunque este modo de concebir al artista venía gestándose desde el Renacimiento, en donde su figura había empezado a diferenciarse claramente de la del artista-artesano de la Antigüedad y de la Edad Media¹⁷⁷, en el siglo XVIII el cambio se hizo mucho más contundente.

Habiendo señalado que la constitución del campo estético como un campo autónomo guarda estricta relación con el modo en que Kant tipificó el juicio de gusto, creemos que habría que anotar, además, que desde que este autor publicó su *Crítica del juicio* (1790), por lo menos hasta el periodo que comprende la obra de Bourdieu, que data de los años 70 del siglo XX, no había habido un parámetro diferente para atribuir valor a una obra, que no fuera la capacidad de esta para propiciar una experiencia tal y como Kant la había caracterizado.

Así las cosas, es claro por qué el autor francés le asigna al arte genuino las características que le otorga; nos referimos a ese arte que corresponde con el gusto culto y del que todavía no hemos dicho nada¹⁷⁸.

¹⁷⁷ El nuevo artista, el del Renacimiento, incluso escribía, teorizaba, acerca de sobre su propio trabajo; tómese por caso a Alberti 1404-1472.

¹⁷⁸ Creemos que habría que notar suficientemente que, en verdad, desde Kant y por lo menos hasta los años veinte o treinta del siglo XX, no había habido un parámetro diferente para atribuir valor a una obra. Todo seguía limitándose a la capacidad de estas para ofrecer una experiencia estética tal y como este autor la había planteado. Posiblemente no había ocurrido, porque tampoco había habido necesidad de ello, y es que es la producción la que estimula, en buena medida, el desarrollo de ciertas teorizaciones; es esta la que llega a producir cambios suficientemente fuertes como para que haya necesidad de revisar un paradigma. Ahora bien, creemos que hay necesidad de expandir y enriquecer la propuesta kantiana más o menos a partir de la aparición de las vanguardias históricas. No es que estrictamente a partir de ellas hayan

desaparecido del panorama los ejercicios orientados a concretar la propuesta de Kant, pues incluso todavía hoy es posible ver obras que operan bajo esa lógica, sino, más bien, que los experimentos de dichas vanguardias pusieron en jaque las categorías sobre las que estaba cimentada la teorización y la crítica disponible en ese momento. Aunque suene reiterativo, queremos insistir en que no conviene ignorar el hecho de que la definición del juicio de gusto dada por Kant (1790) coincidió con el proceso de autonomización del arte y de la estética como disciplina, pues, de alguna manera, al constituir esto, cierta clase de misión que el autor en cuestión tuvo que asumir, simplemente por el hecho de haber nacido en la época en la que lo hizo, su pensamiento estaba, hasta cierto punto, “determinado” en lo que podía plantear. La decisión de que el arte cortara toda relación con el mundo (queremos decir con las categorías que sirven para atribuirle valor a la realidad cotidiana) era cosa que resultaba necesaria, cuando se estaba frente a un pasado en el que al artista se le encomendaban, básicamente, labores de propaganda, fuera de carácter religioso o político. Frente a esto habría que notar que si desde hace mucho tiempo la decisión de rebelarse contra el arte religioso o de rehusarse a producir un arte panfletario ha perdido su sentido, es porque la opción de ocuparse de esto de manera libre y alternativa está disponible (es solo una opción entre otras –no un programa-). En lo concerniente propiamente a los cambios que nosotros identificamos y que fueron desestabilizando el paradigma kantiano, obligándolo a que se fuera expandido –“expandido” porque sigue teniendo valor y pertinencia- destacaríamos el hecho de que los dadaístas, así como los surrealistas, los futuristas y los constructivistas se propusieron, abiertamente, reintegrar el arte a la praxis social e incluso política. En el caso de Dadá y en el del surrealismo, por el deseo de reintegrar el arte a la vida, se involucró al transeúnte, a la gente del común en las obras. Tanto los unos como los otros se mostraron favorables a hacer esto a partir de la suerte de intervenciones en el espacio público que realizaron. Exaltamos que fue al transeúnte a quien convocaron e involucraron, porque estamos hablando de otro tipo de participación: en primera instancia de una de carácter extramuseístico y seguidamente, de una participación festiva, lúdica, distendida. Para tomar un ejemplo, podemos pensar en uno de esos banquetes a los que pudo invitar un personaje como Dalí, en uno de los episodios escandalosos que tuvo lugar en los *cabarets* en vivo organizados por los dadaístas. También podríamos volver, para esto, sobre la decisión de los “comandados” por Hugo Ball y Tristán Tzara de autodefinirse, más que como un movimiento, como un modo de vida. El dadaísmo convocó a la muchedumbre (en oposición al uso de la razón alentado por el positivismo), a partir de conceptos como el de lo dudoso, lo fantasioso, lo absurdo o lo jocoso. Es de exaltar, además, que el dadaísmo celebró, en particular, la asunción de una actitud infantil, como el modo más adecuado de estar en el mundo y esto, implicaba, por supuesto, abandonar la actitud grave para la contemplación de las obras a la que había invitado la modernidad. En cuanto a lo técnico, podríamos exaltar la implementación, por cuenta de estas vanguardias, de un recurso como el *collage* (esto por mencionar solo uno, entre otros originalísimos que desarrollaron). Este, según afirmó Danto (2000), se volvería después “el paradigma de lo contemporáneo” (p. 28) y lo fue, porque al estar hecho de materiales baratos y, sobre todo, en tanto implicaba superponer cosas tomadas de diferentes ámbitos y presentarlas juntas, sin que tuviera lugar la pregunta por la compatibilidad individual de los elementos, resultaba ser fuertemente cuestionador de lo que, hasta entonces, había sido la obra de arte. Es importante destacar que la unidad de una obra producida mediante una técnica como estas la genera el solo hecho de que lo que aparece allí, en ella, está ahí, junto. Por fuera de eso, no hay necesidad de ninguna otra “garantía” acerca de la integración del material presente. Una obra de este talante se asume como entera y autónoma, aun cuando está hecha de partes, y lo más importante de esto es que por tal camino en la obra cobran la mayor relevancia el contexto y la ocasión de exhibición, así como de montaje, en detrimento de la “materialidad” que antes había sido la que la articulaba. En sentido estricto, van a ser estos dos factores los que “la hagan” (la obra no preexiste a ninguna de estas operaciones). Elena Oliveras (2005), cuando comenta el texto de Borges, publicado en *Ficciones* (1944) y titulado *Pierre Menard, autor de El Quijote*, llama la atención exactamente sobre esto. Dice: “el lector [podríamos decir, en amplio, el fruidor] deberá emprender la insólita tarea de descubrir qué diferencia existe entre dos textos iguales (uno escrito en el siglo XVIII, y el otro en el siglo XX), pues, en diferente contexto temporal, la afirmación de Menard, aun cuando sea

verbalmente idéntica a la del novelista español, dice algo distinto; se tiñe de ironía, resignifica el texto apropiado” (2005, p. 344). Por decirlo de otro modo, desde este momento, la obra pasa a ser, “apenas” una experiencia frágil y evanescente que adquiere vida, como ya dijimos, solamente en un contexto concreto y, posiblemente, por un tiempo dado. Ahora bien, si por una parte esta coyuntura hizo posible que se “ensamblaran” obras solo en función de esta última variable (la ocasión de exhibición), que bastaba como elemento articulador de esas partes; por otra, la pérdida de objetualidad hizo a las obras, como ya dijimos, “ligeras” y, en consecuencia, estas ya no tenían por qué ser veneradas como objetos de culto, sino que podían pasar a contemplarse con mucha más proximidad, pasar a contemplarse tal y como si fueran objetos cotidianos, profanos, temporales. Oliveras (2004) expresa este cambio cuando dice que el arte ya no tiene por qué existir como un momento especializado, así la pregunta ha pasado de ser qué es el arte, a plantear cuándo hay arte. Es de destacar, algo que no hemos dicho hasta este momento, pero que seguramente el lector ya supone y es que esta nueva “versatilidad” de la obra la auspicia, en primer lugar, la reproductibilidad técnica y es importante anotar que el uso del *collage*, del fotomontaje y del ensamblaje de objetos extraños, por cuenta de las vanguardias históricas y después, más a menos a partir de los años sesenta y setenta, por cuenta de las neovanguardias, fue la que propició una inusitada cercanía, en primer lugar, entre el arte y la vida, pero a continuación entre el arte y el diseño gráfico, entre el arte y el mercadeo, entre el arte y la publicidad o entre el arte y la moda. De cara a la propuesta de Kant (y por eso la necesidad de expandir su modelo) es como si se hubiera gestado una regresión, en términos de que el arte parecía ahora querer perder de nuevo esa autonomía tan difícilmente lograda, así como el juicio de gusto parecía pretender volverse a hacer interesado. Es de anotar que, con esto, entre otros factores, se abrió la posibilidad de incorporar la iconografía de la cultura popular al ámbito artístico y en lo temático, esto se tradujo en una renuncia, no solo a la originalidad como criterio para valorar la audacia de una propuesta artística, sino a servirse del arte para hablar de “lo inefable”. Si las vanguardias quisieron lograr que el inconsciente hablase y se manifestase con libertad, es claro que no lo hicieron porque confiaran en que lo revelado por él fuera a ser comprensible en términos semánticos; se renunciaba ahora a pensar en el arte como recurso para hablar de lo inefable, tanto si esto tenía un carácter metafísico (equivalía a una idea de la razón), uno romántico o uno existencial y existencialista. En síntesis y para cerrar esta nota lo que queremos mostrar es que todas estas revoluciones obligaron a revisar el paradigma kantiano y moderno porque con estas obras se reevaluaba, por lo que ya hemos dicho, la concepción misma de lo que una obra de arte es, la concepción acerca de la actitud adecuada para la recepción, la concepción del público como actor pasivo y, algo de lo que no hemos hablado aun: la concepción del autor. Creemos que el contexto de la reproductibilidad técnica, además, de minar el aura de la obra y la actitud adecuada para relacionarse con ella (la actitud cultural a la que se refirieron Benjamin y Heidegger), hizo otro tanto con la figura del artista. En 1917, Marcel Duchamp mandó su *Fuente* a una muestra organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, y, aunque esta es una reflexión que se ha hecho más bien a *posteriori*, hay que anotar que con la decisión de enviar a competir un orinal, cual si fuera un objeto artístico, estaba planteando cuestiones como las siguientes acerca del autor: ¿debe ser el artista un sujeto técnicamente dotado? ¿podía ser la obra una pieza de producción seriada en la que no interviniera la mano del artista? ¿qué tanto pesa la firma de un artista sobre su obra? ¿si no es el artista únicamente el virtuoso, ese sujeto técnicamente dotado, se democratiza así la posibilidad de participar de la creación? ¿quién puede ser artista? Como respuesta a todas estas preguntas lo que paulatinamente fue quedando en evidencia, y mucho más con el arte conceptual, es que, como apunta Oliveras (2005) “la artificialidad de un objeto puede ser lograda de varias maneras, según este haya sido trabajado materialmente o conceptualmente” (p. 355). Siguiendo la línea de la reevaluación de los criterios que antaño habían servido para marcar jerarquías en el consumo y la producción de arte, habría que anotar que con el arte contemporáneo, que hasta cierto punto lo inauguran las vanguardias históricas y sobre todo las neovanguardias, también se problematiza la distinción entre géneros menores y géneros de primera categoría: la pintura, la escultura y la música frente al cine, la fotografía y el video. Estas tres primeras manifestaciones pierden su centralidad en el arte y, por oposición, pasan a validarse manifestaciones que responden, a gustos minoritarios o

Además de decir que el juicio de gusto era un juicio reflexionante y desinteresado Kant (1790) sostenía que este era enteramente subjetivo, como ya habíamos señalado. Esto quiere decir que esa belleza de la que da cuenta el sujeto que se enfrenta a un objeto considerado por él así, no perteneció al campo del objeto, como podría creerse, sino al del sujeto. Lo que el sujeto admira y reconoce en el objeto bello no es una condición de este, una condición objetiva, sino una condición, por así decirlo, existente solo en quien valora la belleza de ese modo. Cuando alguien percibe belleza o armonía es él quien le imprime esa cualidad a las cosas que, para otro, simplemente pueden lucir de un modo diferente.

En este punto, le pedimos al lector que nos dé licencia para introducir un contraste entre lo planteado por Kant y algo que planteó Aristóteles en su *Poética*. De alguna forma, podríamos decir que, el aristotélico y el kantiano, son dos modos de inteligir un objeto radicalmente opuestos. Cuando decimos inteligir, no usamos el término para decir que se trate de un proceso mediante el cual se conozca un objeto y se le atribuya significado, sino para subrayar que se trata de un proceso de apropiación, de asimilación y de asignación de sentido a una realidad con la que nos enfrentamos.

En el caso de Aristoteles esta percepción de sentido se consigue, en tanto se refiere lo visto a un motivo extraobra: un sentimiento, una intención, una idea, un concepto o un relato; en el caso kantiano, simplemente en tanto se asocia con una forma que permite la experiencia de ese objeto.

disidentes, como el grafiti o la caricatura. Lo que queremos hacer ver con este señalamiento es que la caída de los metarelatos, por usar una expresión de (Lyotard) también se evidencia en el arte y aquí vuelve a haber un punto de quiebre importante, no solo con la propuesta de Kant, sino con la de algunos otros autores que junto a él representan la filosofía de la modernidad. No hay géneros mayores y géneros menores porque no hay propiamente una teleología que invite a postular la libertad, en tanto valor, como horizonte hacia al que hay que direccionar la actividad del sujeto en el arte, durante esta nueva época. A diferencia de lo que sucedía en la modernidad ya no hay necesariamente un criterio tan fuerte que invite a validar como únicos que recubren interés a aquellos ejercicios de gusto en los que se emite un juicio estético como si fuera un universal. Podríamos decir que de algún modo en el arte también se estaba manifestando una reflexión incipiente sobre la alteridad, que es característica de los que algunos llaman posmodernidad, y este cuestionamiento comenzó, precisamente, por la decisión de volver a democratizar el arte. De alguna forma, este nuevo arte, surgiendo como un arte descentralizado, volvía a invitar a pensar desde diferentes perspectivas, ya no una hegemónica. De un modo sucinto, pero contundente dice Danto que (2000) “en parte el ‘fin del arte’ significa una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite -una muralla excluyente, en el sentido en que la Gran Muralla China fue construida para mantener fuera las hordas de mongoles, o el muro de Berlín para mantener protegida a la inocente población socialista frente a las toxinas del capitalismo-” (p. 31). La pregunta capital que plantea un arte de este tipo es ¿cómo puede el arte representar al Público cuando hay, en realidad, muchos públicos?

Hay que notar que en el caso del filósofo alemán el juicio de gusto se emite acerca del modelo que constituye determinada ordenación o disposición de elementos; es esto lo que produce gozo. Por el contrario, en el caso de Aristóteles lo que eventualmente produce satisfacción es el significado que adquiere cada término o el significado y sentido que estos producen en conjunto. Queremos ser enfáticos en señalar que lo que se disfruta en el primer caso es una disposición de cosas, es decir una "imagen", no un contenido. De un modo opuesto, en el segundo, aquello que interesa es lo que la obra representa.

Por otra parte, hay que notar que ambos modelos invitan a diferentes formas de socialización. En el caso de Aristóteles, en tanto el rasgo que se describe y que produce la sensación gratificante pertenece al objeto; es decir a lo que representa este, aquel (al menos en teoría) debería ser percibido y evaluado por todos los miembros de una comunidad del mismo modo (lógico-absurdo, justo-injusto, verosímil-inverosímil, cómico o no), etc. De un modo contrastante, en el caso kantiano, como aquello que se disfruta es solo disfrutable para el sujeto, habría que notar que, al menos en principio, las condiciones para que se produzca consenso no están dadas. Lo que se deriva de esto es que, mientras en el primer caso –el aristotélico- quien valora un objeto como bello cuenta con la aquiescencia de las demás personas de la comunidad a la que pertenece; en el kantiano, quien encuentra bella una obra, y a pesar de que está llamado a manifestar su parecer como si fuera universal¹⁷⁹, sabe que debe estar en condiciones de defender su posición, de argumentarla, pues lo que para él resulta evidente para otro no tiene que ser así.

Aunque esto puede sonar un poco ligero, pues no es una idea que aquí podamos desarrollar, creemos que estas dos propuestas dan cuenta de épocas radicalmente opuestas y de dos concepciones del sujeto relativas a cada una de ellas. Hay que notar,

¹⁷⁹ Dice Kant (1995) que "la pretensión a la validez para cada cual debe ser inherente al juicio de gusto" (p. 137). Asevera, a continuación, que "sería ridículo que alguien que se precie de un tanto de gusto juzgue un objeto con las siguientes palabras: 'este objeto es bello para mí'. No debería llamarlo bello si solo a él le place. Muchas cosas pueden tener para él encanto y agrado, que eso a nadie le importa; pero, al estimar una cosa como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción" (p. 138). Agrega que, quien procede así "implícitamente es como si censurara, negándoles el gusto, a quienes juzguen de otro modo, y les negara el gusto, deseando, sin embargo, que lo tengan" (p. 138).

especialmente en el segundo caso, que la disertación y el debate que implica el juicio de gusto ponen al individuo a socializar a partir de un ejercicio intelectual y de raciocinio, que afianza al hombre moderno en su condición de sujeto. De un modo sumamente diferente, podríamos decir que el modelo aristotélico favorece la empatía, la identificación –el reconocimiento del individuo en el grupo-, así como la sensación de comunión con la comunidad. Digámoslo así: el individuo que opina y valora la realidad y la obra de arte con el “sentido común” ratifica su pertenencia a su comunidad originaria; por el contrario, el que se atreve a emitir una opinión audaz o contrastante con el parecer de la mayoría fortalece su individualidad.

2.3.1 Definición del gusto culto como reflejo de la propuesta kantiana

*Tendremos la amabilidad, aprendida de ustedes,
de hacer imposible la comunicación.
La distancia que nos separa, original en sí,
la aumentaremos con nuestras vanidades,
nuestros amaneramientos y nuestra insolencia,
porque nosotros también somos comediantes
(Genet, 1959, p. 37).*

Esperamos que el lector entienda que toda la atención que le hemos concedido a la explicación de la propuesta de Kant (1790) obedece a que, como se verá enseguida, este es el sustrato que subyace al *gusto culto* de acuerdo con Bourdieu (1970).

Pues bien, el sociólogo francés (1970) parte de la aseveración de que hay una desigual distribución entre las clases sociales de “la aptitud para el inspirado contacto con la obra de arte y, más generalmente, con las obras de la cultura erudita” (1998, p. 26). Esto lleva a pensar que aquellas que gozan de buena acogida entre ese sector de la población, representado por la cultura de élite, quizá tienen unas características específicas que las hacen difícilmente idóneas para que la muchedumbre disfrute de ellas. No hay que pensar, sin embargo, que tal cosa sea natural, sino más bien que es algo dado por el hecho de que estas propician una experiencia que se asemeja mucho a lo que Kant señaló como pertinente y apropiado y esto es cosa opuesta a lo que autorizó¹⁸⁰

¹⁸⁰ Vamos a permitirnos una licencia de aquí en adelante para asociar a Aristóteles con el gusto popular, sobre todo en contraste con Kant. Esto en razón de que el filósofo alemán sugiere una

Aristóteles en su momento. Por lo dicho anteriormente, esperamos que el lector ya tenga algunos elementos para comprender que, entre otras razones, fue su contribución a la autonomización del arte lo que hizo que la propuesta del filósofo alemán se impusiera sobre la aristotélica, pero como no es esto lo que queremos atender en este momento, lo dejaremos apenas enunciado.

Para comprender por qué la masa no consigue disfrutar de estas obras, vamos a señalar las preferencias que, según Bourdieu caracterizan el gusto culto y que, a la vez, lo hacen antagónico del popular. Según este autor (1970) el primer gusto se regocija en obras en las que se aprecia una primacía absoluta de la forma sobre la función. Lo que quiere decir es que en estas obras el modo de la representación tiene mayor peso o mayor importancia que aquello que se representa; es decir el contenido, y ya antes habíamos hecho un comentario al respecto. El gusto culto al que Bourdieu se refiere disfruta de obras que renuncian al tema, a los acontecimientos, a veces incluso a los personajes y por ese camino, para ponerlo en términos de Ortega y Gasset (1928), que implican un rechazo de lo humano: las pasiones, las emociones, los sentimientos; podríamos decir, lo que es correlativo a la experiencia de la vida. Señala el autor español: “habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus ‘derechos de hombre’ por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva” (1951, p. 355). Frente a esto hay que hacer una claridad y es que cuando dice “arte nuevo” toma como referente para su reflexión a representantes del arte moderno como Debussy, Stravinski o Pindarello¹⁸¹; sin embargo, así su comentario se refiera a este momento específico del arte occidental, es posible tomarlo más en amplio, por lo que habíamos dicho más atrás, eso de que, a nuestro modo de ver, fue precisamente el arte moderno, particularmente el modernismo, uno de los movimientos que mayores condiciones ha ofrecido para concretar la propuesta kantiana.

actitud para relacionarse con las obras de arte, tan ajena a la ordinaria que, compartimos con Bourdieu (1998), es más factible en gentes ociosas. Ahora bien, cuando asociamos la propuesta aristotélica con el gusto popular lo hacemos a sabiendas de que su poética ha producido obras que complacen tanto el gusto de los “eruditos” y académicos, como el gusto de las personas sin formación artística. Por otra parte, hay que señalar que tampoco es que tengamos la percepción de que las obras inspiradas por su poética solo susciten reflexiones convencionales.

¹⁸¹ Dice Ortega y Gasset en la *Deshumanización del arte* que: “la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como “solo pueblo”, mero ingrediente, de la estructura social inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual” (1951, p. 128).

Ahora bien, cuando el filósofo español habla de nobleza de nervios y aristocracia instintiva, que es lo que más nos interesa de su declaración, está señalando que este arte, por estar confeccionado del modo en que lo está, no se compromete con una experiencia placentera para los sentidos (podría decirse, incluso, que sistemáticamente la rehúye) y que no es este un arte que sirva para experimentar la catarsis de la compasión o de la ira, como lo habría dicho Aristóteles (1999).

Esta templanza de nervios, se refiere, además, a las condiciones que se requieren para guardar distancia frente a la obra y esto con el ánimo de impedir que nuestras propias circunstancias, nuestro estado anímico, nuestra visión del mundo, nuestras expectativas e incluso nuestro afán de percibir sentido –como decíamos más atrás- o cualquier otra “desviación” semejante, pueda entorpecer el contacto con el arte. Ortega y Gasset (1928) vuelve a resultar ilustrativo frente a esta idea cuando señala como un problema el hecho de que las personas del común, en su caso de la masa, no cuenten con una actitud diferencial cuando aprecian el arte de cuando aprecian el mundo. Dice: “la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de ello, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse¹⁸² apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (1928, p.358).

Bourdieu (1998) agrega algo que es importante en relación con el gusto culto. Dice: “una percepción estética instituiría justamente una negación práctica de la intención objetiva de una señal de tránsito: un semáforo en rojo, por ejemplo, que exige de nosotros una respuesta práctica, como es pisar el pedal de freno, sería lo contrario de esto” (1998, p.

¹⁸² Cuando Ortega y Gasset emplea como metáfora la acción de revolcarse sobre algo nos vemos inclinados a pensar que ese algo podría ser el pantano. Además, a pensar en animales, probablemente cerdos, que se revuelcan sobre este. El filósofo español (1951) citado por Bourdieu (1998) agrega: “el llanto y la risa son estéticamente fraudes [...] el placer estético, dice, tiene que ser inteligente. Porque entre los placeres los hay ciegos y perspicaces. La alegría del borracho, por ejemplo, es ciega” (p. 42) y aunque ya lo hemos sugerido en otros pasajes de este trabajo, creemos que no es vano decirlo cuantas veces sea necesario: el uso de metáforas como estas o la del enfriamiento de los sentidos plantean que el arte que se concibe así funciona sobre el presupuesto de que para pensar (para hacerlo realmente, para hacerlo sin interferencias) hay que tomar distancia de lo que dictan el instintos y la afectividad (eso sería lo propio de los cerdos y de los borrachos); por el contrario, es menester asumir una actitud de moderación y templanza frente a los mandatos del cuerpo y la emocionalidad. En lo personal no tenemos inconveniente con un arte ascético como una entre muchas posibilidades del arte; con lo que tenemos problemas es con que la crítica naturalice esta opción, con que la presente como si fuera lógica, evidente, y con que a continuación se le reste legitimidad a las obras de arte o los productos culturales que fueron concebidos en atención a un presupuesto diferente.

27). Con esta aseveración lo que el autor está subrayando es el hecho de que la contemplación de una obra de arte no tendría por qué derivar en un cambio de comportamiento; tampoco de ideología o visión de las cosas. Una obra no debe buscar convencernos de nada, hacernos más buenos o invitarnos a seguir algún comportamiento. ¿Si el arte es un fin en sí mismo, por qué habría de obrar como si hubiera un faltante en su misión, por qué debería invitar a algo más que a la experiencia del arte?

Pensamos que, frente a esto, no tendría mucho sentido que tomáramos partido, sin embargo, sentimos necesidad de, por lo menos, exaltar que esta decisión es tan arbitraria, tan contingente, como sería la de proponerse instituir la idea opuesta: la de que el arte que vale la pena es solo y necesariamente aquel que invita a hacer algo, aquel que opera una conversión en nosotros; llamémoslo así, un arte “interesado” y utilitario. Bourdieu (1998) parece ser consciente de esto cuando, al tipificar el gusto culto, advierte que “el ideal de la percepción pura de la obra de arte, en tanto que obra de arte, es producto de la explicitación y sistematización de los principios de la legitimidad propiamente artística que acompañan a la constitución de un campo artístico relativamente autónomo” (p.36).

Agrega que el gusto culto se caracteriza por una ruptura de la actitud ordinaria con respecto al mundo, y Ortega y Gasset señala algo que tal vez explica lo primero. Dice: al relacionarnos con el arte “se trata pues, de una perspectiva opuesta a la que usamos en la vida espontánea¹⁸³. En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento” (1928, p. 359).

En este sentido aclara Bourdieu (1998) que

la [genuina] disposición estética [aquella que posibilita al gusto culto] tiende a poner entre paréntesis la naturaleza y la función del objeto representado y a excluir cualquier tipo de reacción ingenua -horror ante el horrible, deseo ante lo deseable, piadosa reverencia ante lo sagrado- de la misma manera que cualquier respuesta puramente ética, para no tomar

¹⁸³ Esto es algo que comentaremos en profundidad más adelante, pero no se puede pasar por alto que el arte contemporáneo, en algunas de sus manifestaciones más radicales, y quizá muy al modo de la posmodernidad (caracterizada por una pérdida de fe en la condición del sujeto como entidad unitaria, coherente, racional y estable), opta por abofetear al sujeto, por minar su condición de control, poniéndolo en circunstancias en las que, más que pensar, en sentido estricto solo puede reaccionar de manera fisiológica e instintiva (huir, vomitar...). Esta justamente sería la antítesis de lo que aquí se plantea.

en consideración más que el modo de representación, el estilo-percibido y apreciado mediante la comparación con otros estilos. (p. 51).

Habría que decir, que, por el contrario, este tipo de cuestiones son las que tienen sin cuidado a los “seguidores” del modelo aristotélico. Mientras que el gusto culto se caracteriza por evitar subordinar el juicio basado en la representación a la naturaleza del objeto representado (poco importa lo que la cosa sea, había dicho Kant (1790); en el gusto popular este se subordina enteramente a la naturaleza de la misma. En atención a la primera propuesta, una obra de arte no es buena o interesante, como obra, en tanto represente valores dignos de admiración. Tampoco será cuestionable si plantea una falacia en términos de la historia que cuenta ni será menos buena en tanto se desentienda de la mimesis.

Por otra parte, en relación con la posibilidad de derivar placer del reconocimiento, de encontrar semejanza entre un objeto de la realidad y un motivo tal y como es representado, Aristóteles dijo que hay un disfrute derivado de las obras de la imitación; se refiere a que hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero al ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, la experiencia llega a ser otra. Esto, pues, de acuerdo con él, hay una experiencia placentera propiciada por la posibilidad del reconocimiento y pone el caso de un retrato. Dice que, si uno no ha visto antes al retratado, no podrá participar del placer como imitación, porque no tendrá motivo con qué comparar, y, en ese caso, solo podrá valorar la ejecución: la calidad del trazo, la luz, el color o alguna cosa como estas. Vale precisar aquí, entonces, que un juicio de carácter puramente formal sobre una obra, tomemos por caso la pintura, es aquel que señala, por ejemplo, en la figuración de un pintor x una afinidad con la estilización típica de las figuras de otro pintor, como podría ser Amadeo Modigliani. Un juicio formal, tal y como señalábamos en un capítulo precedente en el que hablábamos de aquello que, por oposición a la “verdadera” literatura, no exigen los *best sellers* y es que sobre ellos se puede opinar aun si no se tiene conocimiento de toda la obra de un autor, del movimiento en el que esta se inscribe, de sus influencias, etc.

Para apreciar variaciones en la obra de un pintor, habría necesidad de conocer los distintos momentos por los que ha atravesado esta, no bastaría entonces con ver una en

su pura actualidad¹⁸⁴. Así, al ser la apreciación sobre este tipo de obras de arte no “sustantiva”, sino formal y además correlacional, es evidente que quien no disponga de los conocimientos indispensables para hacer un análisis de estas características quedará por fuera del juego, limitándose a hacer esfuerzos inútiles por descifrar un contenido propio de la obra, cuando este quizá no existe o es irrelevante. Como queda en evidencia, por todo lo anterior, la actitud ingenua de la que hablábamos antes queda prescrita del contacto con el “gran arte”.

A lo ya dicho agrega Bourdieu (1998) que:

no existe nada que distinga de forma tan rigurosa las diferentes clases como la disposición objetivamente exigida por el consumo legítimo de horas legítimas, la actitud para adoptar un punto de vista propiamente estético sobre los objetos ya constituidos estéticamente -y por consiguiente designados a la admiración de aquellos que han aprendido a reconocer los signos de lo “admirable”-, y, lo que es aún más raro de encontrar, la capacidad de constituir estéticamente cualquier clase de objetos, incluso objetos ‘vulgares’, o de comprometer los principios de estética ‘pura’ en las opciones más ordinarias de la existencia: por ejemplo, en materia de cocina, de vestimenta o de curación. (1998, p. 37).

Lo que el autor francés está destacando en este apartado es que esta disposición exigida por el consumo de “obras legítimas” se construye con base en un desprecio de la urgencia, de la necesidad, cosa que solo pueden permitirse las clases más favorecidas, y no por su talante o por alguna condición especial que los demás no posean - el autor habla de un mito del acceso milagroso-¹⁸⁵, sino por una cuestión económica. Este desprecio de lo que apremia, el cual pueden permitírselo, sobre todo, quienes tienen resueltas con holgura sus necesidades, se traduce en dos cosas: uno, en la posibilidad de educarse en saberes que no son, por así decirlo, de un uso inmediato o evidente y que, en cambio, sirven mucho para el contacto con las obras, y dos, en estar en mejores

¹⁸⁴ En este sentido, es como si los juicios enteramente formales pusieran una condición en relación con el tiempo de contemplación y contacto con la obra; como si exigieran asiduidad, permanencia y sistematicidad en la contemplación.

¹⁸⁵ Lo que Bourdieu (1998) denomina el mito del acceso milagroso es el enmascaramiento de las condiciones que favorecen o hacen más fluido el contacto del sector privilegiado de la población con las obras del “gran arte”. Aquí caben cosas como esa educación “ociosa”, a la que nos referíamos antes, o la familiaridad con el objeto que son las obras, en tanto las personas que pertenecen a este grupo selecto están habituadas a ellas, sin necesidad de acudir a un museo, porque simplemente son parte de la decoración de sus casas. Nombrar esto como la difusión de mito del acceso milagroso es importante porque lo pone en evidencia uno de los recursos más socorridos para hacer emulación de status, sea en términos de capital económico y social o cultural y de conocimiento.

condiciones para asumir cierto tipo de espera cauta, en contar con mejores condiciones para cultivar cierto tipo de “paciencia” y templanza que sirven para contrarrestar eso a lo que invita la pretensión de saber de qué va un obra, esa pretensión de hallar sentido que es tan “instintiva”. Por ponerlo de otro modo: estas personas poseen mejores condiciones para acatar el imperativo de aplazamiento que implica la contemplación desinteresada. Asimismo, en razón de que jamás se han visto en circunstancias de tener que luchar por ganarse la aceptación de los demás. Estas personas pueden permitirse comportamientos excéntricos¹⁸⁶, con los que, una vez más, ponen de presente que lo propio de ellos no es una mirada ordinaria del mundo. Como decimos, esto no es ningún milagro –ningún don con el que algunas personas cuenten y otras no-, creemos que esto es algo que obedece a la familiaridad con un ritmo de vida y unos hábitos de vida que les son a alguien más naturales o más ajenos, dadas sus condiciones materiales de existencia.

Ahora bien, el panorama actual nos muestra, precisamente, que la opción de obrar en sentido contrario, es decir, de elegir deleitarse en placeres que no suponen dilación, saberes previos o esa temperancia a la que nos referíamos más atrás es hoy la que prima y está, al menos en teoría, abierta a todas las clases. De esto se deriva el hecho de que el anterior quizá ya no sea un paradigma pertinente para tipificar el gusto de una clase económicamente privilegiada, suponiendo que esta siga existiendo de manera diferenciada en términos de consumo cultural. Creemos que sobre todo habría que notar que en caso de que hubiera todavía hoy público para ello, la opción que todavía hoy no ha sido democratizada, es la contraria (la que autoriza a entregarse a placeres “sesudos”); es sobre esta sobre la que habría que hacer algo. Ya habíamos dicho más atrás que la reflexión que subyace a nuestro trabajo invoca la existencia y la acción de un intelectual y de un académico más solidario, que no dogmático con su visión de mundo. Cuando decimos solidario, ante todo, queremos decir dispuesto a compartir con otros su saber (en caso de que ellos así lo deseen, claro) y justamente capaz de hacerlo con simpleza. Ya hemos dicho, también, que somos de la creencia de que a la facilidad solo conduce el genuino talento. Por supuesto, esto no depende enteramente de la figura

¹⁸⁶ Hablamos aquí de valorar la belleza de objetos que de una manera convencional se definen precisamente como feos, de encontrar o proyectar una cualidad de interés en las cosas más triviales, etc. Creemos que esto solo lo posibilita el conocimiento de un campo y la confianza que permitirse tal excentricidad no acarreará como sanción la exclusión del grupo o el señalamiento y que, aun si sucediera, sucedió cuando este, antes, ya se había ganado.

intelectual, otros factores como la institucionalidad o el diseño de la jornada laboral comparten la responsabilidad.

Para cerrar este comentario señalaremos muy brevemente los rasgos que Bourdieu (1998) le atribuye a lo que él denomina *gusto bárbaro* y esto solo con el ánimo de esbozar algunas de las características que este autor le asigna al gusto antagónico del culto, pues en esto nos detendremos cuando hablemos del *kitsch*. Dice el autor francés que es típico de este gusto un desprecio por los ejercicios puramente formales y que, en lugar de la ejecución, hay un fuerte interés por el contenido de la obra, que no es otra cosa que lo que esta re-presenta; un interés por eso que antes llamábamos un motivo extraobra (una historia, que significa, ante todo, por lo que cuenta; una reflexión que importa por aquello a lo que conduce; un homenaje que tiene sentido en función de lo que celebra y así sucesivamente. El punto es que el *gusto popular* les exige a las cosas que aparecen en una obra que, cuando menos, cumplan una función de signo y es esa hiperfuncionalización exigida a todo, la que hace que se entre en conflicto con el desinterés kantiano.

Aristóteles en su *Poética* explicaba que la extensión de la fábula debía estar supeditada, en primera instancia, al tiempo que se requiriera para hacer que los acontecimientos fueran percibidos como verosímiles, y que, conseguido esto, no había que alargar una obra innecesariamente. En relación con los personajes de una tragedia, por ejemplo, decía que, incluso antes de ponerles nombre, había que identificarles una función dentro de la historia. Esto último lleva a pensar que sus personajes, más que encarnar individuos concretos, son en esencia tipos requeridos o funcionales a distintos tipos de trama. Lo que queremos exaltar con estos rasgos de la propuesta del filósofo griego es que una propuesta como la aristotélica en la que, en sentido estricto, “no hay nada superfluo” armonizaría mucho más fácilmente con los intereses de la masa, con aquello de lo que se la acusa cuando se dice que abusa de la hiperfuncionalización de todo lo que en la obra aparece.

Dice Bourdieu (1998) que el *gusto bárbaro* se caracteriza por un rechazo que rechaza otros rechazos y lo que quiere poner de manifiesto con esto es que la masa no está dispuesta a autoimponerse esa actitud de “mesura” de la que hablábamos antes, tampoco a obligarse a renunciar o a rechazar el sentido común como un recurso para

relacionarse con las obras. En pocas palabras, a lo que no está dispuesto el *gusto bárbaro* es a que el arte pierda conexión con la vida, a que deje de ser comunicación para ser exclusivamente expresión. Por este camino, lo que es claro es que la “decodificación” se da siempre en relación con la experiencia cotidiana y por esto mismo que se renuncia sin dolor alguno al acto de idear un código pertinente para la realidad de la obra. En lugar de esto, a la obra se la asimila con la experiencia cotidiana, la cual es de orden económico, técnico, moral o religioso.

A lo dicho solo habría que agregar que el gusto popular manifiesta una predilección por las intrigas lógicas y cronológicamente encaminadas, muy en la línea de la propuesta aristotélica, como ya decíamos, así como por la posibilidad que el espectador tenga de reconocerse en los personajes, de emocionarse y, en general, de derivar de ello placer para los sentidos.

Bourdieu (1998) cierra denunciando que los miembros de estas clases populares viven frecuentemente en el desdoblamiento su relación con las normas estéticas. Se sienten obligados a que determinada cosa les agrade, cuando en verdad no la disfrutan y esto es algo que de alguna manera mostraremos con todo lo que viene a continuación.

2.4 Aproximación sociológica negativa al fenómeno de la masa

Pues bien, ya dijimos algo sobre esos conceptos de *gusto culto* y *gusto bárbaro* que, como anunciábamos, sirven para comprender un trasfondo más amplio que subyace a las posiciones desfavorables al arte de masas; sin embargo, hasta este momento no han entrado en escena los críticos propiamente de la *industria cultural* y del *kitsch*, que llegarán más o menos a partir de la década de los cuarenta del siglo XX, y que son aquellos que presentaremos a continuación.

Algunos autores han dado en calificar la reflexión de la Escuela de Fráncfort ¹⁸⁷ como una aproximación sociológica al fenómeno de la masa en versión negativa. Pues bien, en

¹⁸⁷ Se llama así a aquella corriente crítica del pensamiento filosófico y social que se agrupó en torno al Instituto de Investigaciones Sociales, creado en la ciudad de Fráncfort, en 1923, el cual se

primer lugar, habría que señalar que esta Escuela se preocupó por el futuro del proletariado, como sector potencialmente revolucionario en una sociedad madura para el socialismo. Por tal razón, dentro de esta corriente los valores asociados a la producción masiva, como la apatía política o el consumismo, son problemáticos en tanto corrompen la conciencia de la clase obrera. Se teme el aburguesamiento de esta, su atomización, la proliferación de la indiferencia, así como el apaciguamiento de la consciencia.

A los autores que pertenecen a esta corriente les preocupa particularmente la desaparición de los “públicos coherentes, de opiniones e intereses definidos” (Swingewood, 1979, p.23). Desde su perspectiva, por favorecer este talante en los individuos y al no contar con instituciones fuertes e independientes, la sociedad de masas es una sociedad gobernada desde arriba y es esta la razón por la que el hombre se convierte en presa fácil de movimientos irracionales, como el fascismo.

Para los defensores de este punto de vista es en sumo problemática la centralización de los medios masivos de información, y si a esto se agrega que los individuos se relacionan los unos con otros solo por medio del contacto con la autoridad común (el Estado), el problema se hace aún mayor.

Es importante señalar que la función manipuladora de los medios masivos de comunicación es uno de los pilares de su reflexión y concretamente a esta Escuela pertenecieron autores como Adorno y Horkheimer con su *Dialéctica del iluminismo*, de 1944, o Marcuse con *El hombre unidimensional*, de 1964.

Otros autores como Wright Mills, que no hizo parte de esta Escuela pero que, en *The power elite*, de 1956, defiende una opinión semejante, pueden ser asumidos como representantes de esta aproximación sociológica a la masa en versión negativa.

trasladó a Estados Unidos en los años treinta, a causa del advenimiento del nazismo, para luego ser instalado, nuevamente, en su ciudad de origen durante los años cincuenta. Este fue fundado por Felix Weil, en 1923. Del 24 al 27 el Instituto estuvo bajo la dirección de Grünberg y era reconocidamente marxista; se interesaba por la investigación empírica e histórica del movimiento obrero, así como por sus condiciones económicas. Horkheimer asumió como Director en 1931 y a esta Escuela también pertenecieron autores como Herbert Marcuse y Sigfried Kracauer.

Precisamente en razón de que este no perteneció a dicha Escuela, comenzaremos este recuento por su obra, para comentarla muy brevemente y darle paso a los demás. Mills alude *The power elite* (1956) a la desaparición de un público informado, crítico e independiente, el cual termina por integrarse a una masa apática y por vincularse a las formas colectivas de la vida económica y política asociadas a la industrialización moderna. Mills afirma que la sociedad de masas segrega a los hombres y mujeres en rutinas estrechas, obligándoles a que solo se conozcan entre sí como fracciones en ambientes aislados; el problema aparejado a esto es que “hundidos en sus rutinas estrechas, ellos no trascienden [...] sus más o menos vidas estrechas. No obtienen una visión de la estructura de su sociedad y de su rol como público dentro de ella” (Swingewood, 1979, p.24).

Marcuse, en *One dimensional man*, de 1964, dice otro tanto cuando desarrolla una crítica de la desestabilización del carácter psíquico del hombre, el cual está supeditado a la estabilidad de las instituciones socializadoras principales, entre las que la familia figura en primer lugar. El autor de la primera obra identifica la situación actual de la familia con condiciones propicias para el ocaso del individuo autónomo y la razón para ello es que, con el ascenso del capitalismo moderno, la familia amparada en el modelo del varón sustentador perdió muchas de sus funciones informativas independientes y como es a través de los cambios en la estructura social que el individuo se socializa, ahora está claro que lo único que este asimila por cuenta de este ente son las virtudes de la obediencia y la conformidad, aprendiendo a aceptar el orden social como un orden natural y permanente (Swingewood, 1979, p.26).

Swingewood explica que Marx había señalado desde antes que en el modo de producción capitalista la familia se transforma, en razón de que la producción demanda que las mujeres y los niños, así como los hombres, trabajen fuera de la esfera doméstica. Sin embargo, no fue el filósofo alemán propiamente quien vio esto de un modo enteramente negativo, sino, como ya dijimos, autores como Marcuse o Horkheimer.

En *Arte y cultura de masas* Horkheimer planteaba que la familia nuclear, aislada, solo puede socializar al individuo para su rol como miembro de las masas, para la

transformación de la vida personal en ocio y del ocio en una rutina supervisada, que deviene en la desaparición de cualquier forma de vida interior¹⁸⁸.

No se debe pasar por alto que la experiencia atroz que fue el nazismo puede explicar en alguna medida la radicalidad con la que piensa esta Escuela. En cabeza suya “los procesos de masificación van a ser por primera vez pensados no como sustitutivos, sino como constitutivos de la conflictividad estructural de lo social”, dice Martín (1991, p.48), y agrega:

Adorno y Horkheimer parten de la racionalidad que despliega el sistema —tal y como puede ser analizada en el proceso de industrialización-mercantilización de la existencia social— para llegar al estudio de la masa como efecto de los procesos de legitimación y lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza. (Martín, 1991, p.48)

Es de resaltar que la Escuela de Fráncfort pretendía ofrecer, no solo explicaciones teóricas de los fenómenos sociales, sino a la vez la crítica normativa de los mismos, y no desde una moral abstracta e ideal, sino desde una perspectiva inmanente a la misma sociedad, al modo de la *Crítica de la economía política* de Marx, de 1859.

2.4.1 Arte mercantil o industria cultural.

Dicho todo esto que, según creemos, sirve como abre bocas a lo que vamos a tratar a continuación, ocupémonos específicamente del concepto de *arte mercantil* o *industria cultural* que desarrollan Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* (1945). Dice Juan José Sánchez, traductor de la edición al español de la Editorial Trotta de la

¹⁸⁸ Horkheimer había nacido en Stuttgart en 1895, era hijo de un judío conservador y se había adiestrado en los negocios, formando algún capital. Cuenta Buck-Morss (1981) que el estallido de la Primera Guerra Mundial forzó su retorno a la ciudad de la que era oriundo. Por otra parte, aunque empezó sus estudios universitarios en Munich, se trasladó a Fráncfort después y en 1918 con una carta de recomendación de Cornelius, quien fuera su maestro, permaneció un semestre en Friburgo para asistir a las clases de Edmund Husserl, a quien admiraba profundamente y en cuya obra introduciría a Adorno. A Husserl se refirió en los siguientes términos: “solo una cosa sé con certeza de él: para él el motivo del filosofar no emerge de la ambición intelectual ni de una teoría prefabricada, sino día a día, de sus propias experiencias” (Buck-Morss, 1981, p. 37). Para 1921 Horkheimer vuelve a Fráncfort a estudiar psicología con el gestáltico Adhémar Gelb y finalmente, en 1922, se doctora en filosofía. A partir de 1931 Horkheimer estuvo a cargo del Instituto, como habíamos dicho más atrás.

misma obra (1998) que en ella ambos autores plantean que, aunque la Modernidad como proyecto filosófico nunca hubiera llegado a ser, esta parecía sin embargo superarse, recrudescerse, en cuanto a los modos que legó a la sociedad. Desde su perspectiva el empleo de tales procedimientos, de tales modos, fue tanto la ocasión de la realización del proyecto de la Ilustración, como de su debacle. Lo fue, porque si bien tal proyecto estaba orientado a desmitificar el mundo, a echar luz sobre él; no obstante, ese exceso de luz sobre las cosas produjo, por así decirlo, un efecto cegador que, de nuevo, las hizo insondables.

Dicho esto, para hacer comprensible el trabajo de Adorno y Horkheimer (1998) habría que señalar que este ofrece una reflexión de orden epistemológico (con énfasis en el lenguaje como instrumento de representación del mundo y de la experiencia), articulada a los propósitos de la economía política. De acuerdo con estos autores la Modernidad planteó una manera específica de conocer que, aunque se proponía lo contrario, derivó precisamente en la ruina del mismo proyecto de la Modernidad. Sánchez (Horkheimer & Adorno, 1998) se encuentra convencido de que a estos dos autores los movía el deseo de salvar la Ilustración¹⁸⁹ al momento de escribir su obra y es por eso que su crítica debe ser leída como un esfuerzo por plantear condiciones más propicias para una realización de la misma, sin los efectos perversos que acarreó.

Advierte el mismo autor (Horkheimer & Adorno, 1998) que no deberíamos pasar por alto la naturaleza dialéctica de la dinámica de la Ilustración, pues ya habían escrito ambos autores que la enfermedad de la razón se encuentra en su propia génesis. Nacida del afán del hombre de dominar y adueñarse de la naturaleza, la Ilustración pone en marcha un programa de desencantamiento del mundo, que no le apunta tanto a la búsqueda de sentido, como a la entronización del saber de la ciencia, en tanto auspicia el dominio de la naturaleza.

En caso de que el lector no lo haya advertido ya, tenemos que exaltar que este modo de proceder de la ciencia es el aparataje requerido para la prosecución de los fines de orden

¹⁸⁹ Al decir de Huyssen en *Después de la gran división* (2002) “había algunos que confiaban en poder redirigir algunos principios del iluminismo burgués contra la hegemonía cultural burguesa (p.35).

económico y político que inspiran el capitalismo y la ideología burguesa y es esto lo que Adorno y Horkheimer (1944) denunciaron y criticaron.

Recalcan estos dos autores (1998) que la tendencia que veníamos describiendo se manifiesta desde la aparición del mito mismo, pues en él “late la aspiración al dominio. Los mitos en efecto querían narrar, nombrar, contar el origen” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 13), pero este afán desmedido por explicar, proyectaba sobre la naturaleza una condición de mera objetividad, por lo que el proceso de ilustración era, a la par, un proceso de desencantamiento del mundo, que se revela como un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad del sujeto bajo el signo del dominio, del poder.

Bozal et al. (1999b) explican que este modo de razonar, que tiene sus orígenes en la antigua Grecia y que está presente en la mitología misma, es producto de la confluencia de la *racionalidad formal* y la *racionalidad instrumental*. “La primera se manifiesta en una tendencia a producir sistemas unitarios, coherentes y sin contradicciones de acción, explicación y conocimiento, sistemas que privilegian lo cuantitativo sobre lo cualitativo” (Bozal, 1999b, p. 196); mientras que la segunda, la razón formal, “está dominada por el principio de no contradicción” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 196), que es una de las condiciones básicas de todo pensamiento conceptual.

Habría que agregar a lo ya dicho respecto a la *racionalidad instrumental*, que esta se manifiesta sobre todo en la técnica, la economía y la burocracia, en donde “tiende a la cosificación de todo en tanto convierte en objeto de manipulación y control cualquier elemento de un proceso social o natural” (1999b, p. 196). Esta forma de razonar persigue, pues, la funcionalidad, el rendimiento e invita a la adopción de estrategias ciegas frente a los fines que se buscan.

La ciencia moderna, obrando del modo en que lo hace a partir de estas dos racionalidades, o sea privilegiando el dominio sobre el objeto de estudio conduce a los hombres, no solo a renunciar al sentido en sus indagaciones (dado el empobrecimiento de la experiencia que viene aparejado), sino a adoptar una idea que circula y que equipara *interioridad* con mentira. A la *interioridad* hemos de entenderla aquí como aquello que produce la apropiación subjetiva de la experiencia y critican Horkheimer y

Adorno (1998) que a esta solo “se la experimenta [hoy] como palabrería que se acepta, como añadido agrídulce en los éxitos de ventas religiosos, en las películas psicológicas” (1998, p. 188). A esto habría que agregar que, en detrimento de ella, solo lo que puede ser objetivado, se celebra.

Hablamos aquí de un culto de los hechos, de una entronización de lo real. Baste ver en este sentido en qué términos se valoran los contenidos que circulan en los medios masivos: la veracidad aparece como el criterio de validación por excelencia. Un contenido es bueno o amerita atención, simplemente porque reproduce la realidad; sin embargo no se toma en cuenta que, precisamente, como van a decir Horkheimer y Adorno (1998) es esta híperealización la que favorece la mistificación.

¿Cómo es que sucede esto? ¿Cómo es que la híperealización contribuye a la mistificación? Pues sucede que tal y como dirán estos autores (1998) quedarse de manera obsesiva en la reproducción de las cosas o del fenómeno hace que su espesor impida el conocimiento. La razón para esto es que el conocimiento auténtico, la sabiduría, podríamos decir, amerita dejar de lado la pura materialidad de los hechos, el espectáculo que su reproducción propicia, pues, en tanto aturde y embriaga, este obnubila el buen juicio, impidiendo el pensar¹⁹⁰. Hay que exaltar que Horkheimer y Adorno no ven con buenos ojos la confusión de la ficción y la realidad que propician los nuevos medios; de alguna forma, para estos autores la precariedad de los dispositivos de la representación con los que se contaba hasta la aparición del cine y del fonógrafo tenía algo ventajoso y es que el espectador no llegaba nunca a tener la sensación de que estas dos cosas se pudieran fundir, de que la distancia entre la representación y lo representado¹⁹¹ pudiera ser definitivamente salvada. Por ponerlo de otro modo: para estos autores lo que ofrecía beneficios de esta incapacidad de asimilar ambas cosas era que las personas se veían obligadas a participar de una construcción mucho más demandante hasta poder hacerse a una imagen de aquello que se representaba en los

¹⁹⁰ Explican Horkheimer y Adorno que los productos de la industria cultural “están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada” (1998, p. 172).

¹⁹¹ Dicen Horkheimer y Adorno (1998) “cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas duplican los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine” (p. 171)

medios de comunicación y el arte (en sentido estricto se trataba de una co-creación) y, precisamente, por cuenta de esta dificultad, quedaban en mejores condiciones para problematizar aquellas ideas que quisieran transmitírseles.

Horkheimer y Adorno (1998) sabían, no obstante, que este modo de razonar suyo, ni siquiera en su época, resultaba popular. Sabían que “para demostrar la divinidad de lo real no hay más que repetirlo cínicamente hasta el infinito” (p.192) y que esto convence, porque “la prueba de verdad la sociedad la ha cambiado por una prueba fotológica que, aunque ciertamente no es concluyente, avasalla” (p. 192). Sobre este punto, advierten que “quien ante la potencia de la monotonía aún dude, aun pregunte, no podrá ser más que tildado de loco” (1998, p. 192).

A lo ya señalado debemos agregar ciertas precisiones sobre la función que Horkheimer y Adorno (1998) le conceden específicamente al lenguaje en el proceso del conocimiento, porque, como ya dijimos, este es fundamental en la reflexión de ambos sobre los contenidos que circulan en los medios y la dinámica que estos incentivan en la sociedad de masas. Para comenzar, digamos que, hasta cierto punto, lo que hacen estos autores es trasponer su reflexión sobre el uso del lenguaje, en el campo de la ciencia (habiendo señalado ya lo que este determina en relación con la experiencia) al ámbito de los medios masivos de comunicación.

Ambos dicen en relación con los medios que

cuanto más íntegramente se resuelve el lenguaje en pura comunicación, cuanto más plenamente se convierten las palabras, de portadoras sustanciales de significado, en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente hacen la transmisión del objeto deseado, tanto más opacas e impenetrables se hacen al mismo tiempo esas palabras. La desmitologización del lenguaje, en cuanto elemento del proceso global de la Ilustración, se invierte en magia. Recíprocamente diferentes e insolubles, la palabra y el contenido estaban unidos entre sí. Conceptos como melancolía, historia, e incluso ‘la vida’, eran reconocidos en los términos que los perfilaban y custodiaban. Su forma los constituía y los reflejaba al mismo tiempo, pero la neta distinción que declara casual el tenor de la palabra y arbitraria su ordenación al objeto, termina con la confusión supersticiosa entre palabra y cosa. Lo que en una sucesión establecida de letras trasciende la correlación con el acontecimiento es proscrito como oscuro y como metafísica verbal [como interioridad, diríamos nosotros]. Pero con ello la palabra, que ya sólo puede designar, pero no significar, queda hasta tal punto fijada a la cosa que degenera en pura fórmula y esto afecta por igual al lenguaje y al objeto. En lugar de hacer accesible el objeto a la experiencia, la palabra, ya depurada, lo expone como caso de un momento abstracto y todo lo demás, excluido de la expresión —que ya no existe— por el imperativo despiadado de claridad, se desvanece con ello también en la realidad [...]. Si la

palabra, antes de su racionalización, había liberado junto con el anhelo también la mentira, la palabra racionalizada se ha convertido en camisa de fuerza más para el anhelo que para la mentira; esta, en cambio, la propicia. La ceguera y la mudez de los datos, a los que el positivismo reduce el mundo, pasan también al lenguaje, que se limita a registrar esos datos. De este modo, los términos mismos se hacen impenetrables. La significación, como única función de la palabra admitida por la semántica, se realiza plenamente en la señal. (1998, p. 209).

Pues bien, del apartado anterior podríamos decir que, en la coyuntura auspiciada por los medios masivos de comunicación, el lenguaje ya no invita a una construcción activa de sentido, pues esta queda inhibida por una “claridad” excesiva. Dicha transparencia se logra privilegiando el contenido proposicional del mismo, favoreciendo la denotación, en detrimento de la evocación y la connotación. Se actúa como si la elección de los significantes no influyese sobre la captación del significado y el sentido, cuando evidentemente no es así. Se priva al lenguaje de metáforas o se usan unas manidas y se llega a creer en la sinonimia absoluta y sin consecuencias. Al obrar de este modo, se favorece la invisibilización de la distancia que existe entre las palabras y las cosas, se obvia que esta brecha entre lo que se quiere decir y el modo en que queda representado, expresado, nunca es completamente salvable. De hecho, desde la perspectiva de Horkheimer y Adorno (1998), va a ser por esto último por lo que los espectadores expuestos a tales contenidos¹⁹² van a confundir la circulación de significantes, de meros signos, con la circulación de valor.

¹⁹² En cuanto a los productores de estos contenidos podría decirse que han renunciado ya hace mucho a producir perceptos, por ponerlo en términos de Deleuze y Guattari (1993). En lugar de ello, aspiran, o más bien habría que decir, se contentan, con propiciar meros efectos. Tales efectos son, por oposición a los perceptos, indisociables del espectador. Se saben tan frágiles, tan precarios y dependientes de él, que por fuera de su mirada no existen; al fin y al cabo, es un hecho que habían nacido solo para complacerla; es decir, no como una búsqueda auspiciada por una inquietud genuina e “impersonal” (impersonal en tanto es canalizada por un autor, pero no le pertenece enteramente a él, no depende de su capricho, sino más bien de una inquietud que casi involuntariamente él traduce o cataliza). Podríamos decir que las obras y los productos diseñados bajo esta lógica no pretenden los perceptos, porque han renunciado a la idea de verdad (por supuesto no de una verdad positiva, sino de una verdad como “problema planteado”), han desistido de la misión de intentar expresarla. La verdad para ellos es solo lo que se dice (lo que se toca), lo que se puede probar, tal cual quedó dicho. Desde su mirada no hay algo que inspire y justifique la materialidad de los significantes; estos se autojustifican, porque en realidad no representan nada, están vacíos. Ahora bien, si decimos que el arte que renuncia a producir perceptos ha renunciado a la búsqueda de la “verdad”, es porque mientras el efecto se mantiene en un plano de inmanencia, la verdad, como el percepto, trasciende y trasciende porque puede descorporizarse, porque en tanto es abstracta, puede independizarse del acontecimiento, del sujeto concreto, de las circunstancias de un espectador particular.

La construcción activa de sentido se ve obstaculizada en este panorama, entre otras cosas, por la supresión de los elementos del lenguaje que invitan a la participación y es que no puede haber participación cuando los significados a los que aluden los contenidos que circulan en los medios son unívocos y están definidos de antemano. Estos elementos del lenguaje de los que hablamos y que invitan a la participación podrían ser aquellos que permiten una experiencia estética y concreta del mismo. No obstante, como ya vimos, es precisamente esta la que queda imposibilitada por el tipo de palabra que se prescribe bajo esta coyuntura. Cuando el lenguaje ya no conmueve ni deshabituá, la posibilidad de tener una experiencia subjetiva de la realidad queda inhibida y es así como aparecen la uniformidad, el pensamiento acrítico y la promoción del consenso. Al respecto, Horkheimer y Adorno van a decir que la “desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierne sobre la vida política” (1998, p. 167).

Este comentario que hacemos acerca de lo que estos autores (1998) definen como industria cultural exalta deliberadamente la conexión que tiene el concepto ideado por ambos con el proyecto de la ciencia moderna y con el lenguaje y esto, no solo porque pensamos que ahí radica en buena medida la originalidad de su propuesta, sino porque de estos productos, vistos como objetos con rasgos prototípicos, nos ocuparemos, más adelante, en otra parte del trabajo, cuando hablemos del *kitsch*.

Antes de proceder a ocuparnos en exclusiva del trabajo desarrollado por Adorno, esperamos que el lector haya comprendido grosso modo de qué va este concepto de arte mercantilizado. En el marco de este trabajo vamos a entender la industria cultural como un modo de producir “objetos” de consumos cultural con arreglo a las demandas del mercado, los cuales se caracterizan, ante todo, por reproducir un uso empobrecido del lenguaje. Esto, como se habrá visto, tiene las mayores implicaciones sobre la experiencia, así como sobre la posibilidad de expandir la consciencia, dada por esta.

3. La teorización sobre el *Kitsch*

3.1 La opción de Adorno por una estética negativa

A continuación, vamos a hacer unos cuantos comentarios frente algunas de las consideraciones de Adorno, en su opción por una estética negativa, caracterizada por una aversión a la forma, a la armonía y a la tonalidad. Retomamos sus ideas con algún detalle, pues consideramos que su propuesta es una de las más sólidas e interesantes que pueden rastrearse en esta teorización sobre el arte de masas. Asimismo, la retomamos, porque de manera individual, pensamos que le da continuidad a esa cuestión del lenguaje de la que veníamos hablando.

Para empezar, vamos a tomar una cita de la *Diléctica de la Ilustración* que, aunque ideada no solo por él, sino por Horkeheimer, hace una buena síntesis de la postura que después desarrollará¹⁹³ con autonomía. Dicen ambos:

¹⁹³ Lo primero que hay que saber sobre la teoría estética de Adorno es que está inspirada en la música, pues este autor no solo la disfrutaba, sino que la conocía y había recibido formación técnica para ejecutarla. Cuenta Buck-Morss (1981) que Maria Calvelli-Adorno, madre del filósofo, era hija de una cantante alemana y de un oficial del ejército francés de antepasados genoveses. Ella, así como su hermana Agathe, quien vivía en casa junto con Adorno, eran adeptas a la música: la primera, o sea la madre del filósofo, era cantante y la segunda, su tía, tocaba el piano como acompañante de Adelina Patti, una reconocida cantante de la época. Cuando Adorno creció, Agathe le enseñó a tocar el piano y juntos tocaron transcripciones para cuatro manos de los clásicos de la historia musical. Quizá por esta razón el filósofo tuvo una fuerte resistencia a las grabaciones de la radio y el fonógrafo, pues para él difícilmente suscitaban la emoción de una interpretación en vivo. “Tocar a cuatro manos era mejor que ver la Isla de los muertos [obra pictórica de Arnold Boecklin] en verdad había que conquistar de nuevo la sinfonía cada vez con el fin de poseerla”, decía (Buck-Morss, 1981). Ahora bien, con respecto propiamente a sus trabajos críticos habría que decir que, en ellos, además de asumir la defensa de Schoenberg y de sus discípulos -Alban Berg, Hanns Eisler y Anton Webern- presentaba las semillas de su propia teoría estética, la cual estaba basada en concepciones filosóficas de la dialéctica. Su concepción de la dialéctica era cercana a la de Lukacs, cuya obra *Die Theorie des Romans*, había leído en 1921. A este respecto también hay que señalar que a partir de 1927 Adorno empezó a pasar mucho tiempo en Berlín, en donde visitaba a Gretel Karplus, su futura esposa. Allí frecuentaba, además a Benjamin, a Kracauer, a Ernst Bloch, a Otto Klemperer, a Mholy-Nagy y de modo importante a

El concepto de 'estilo auténtico' se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos. En la unidad del estilo, no sólo del Medioevo cristiano sino también del Renacimiento, se expresa la estructura diversa de la violencia social. Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo del modo más puro y perfecto, sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. Incluso aquellas obras tenidas por clásicas, como la música de Mozart, contienen tendencias objetivas que apuntaban en una dirección distinta a la del estilo que ellas encarnan. Hasta Schoenberg y Picasso, los grandes artistas se han reservado la desconfianza respecto al estilo y se han atenido, en lo esencial, menos a éste que a la lógica del objeto. En toda obra de arte el estilo es una promesa. En la medida en que lo que se expresa entra, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debería reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad []; sin embargo, sólo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual esta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad. (Horkheimer y Adorno 1998, p. 174).

En lo anterior queda claro cuál es la idea que Adorno y su colega tenían acerca del estilo, de la coacción que cuando se malentiende implica para la obra de un artista. Pues bien, Adorno dice que la *industria cultural* es la más refinada forma de dominación en la que la técnica se pone, en el medio del placer y el entretenimiento, al servicio de la opresión, la liquidación de la subjetividad y la autonomía individual. La razón para ello es que "fija

Brecht y sus amigos: Hanns Eisler, Kurt Weill y la esposa de Weill, la actriz Lotte Lenya (Buck-Morss, 1981). Para los amigos de Brecht Berlín era un taller experimental para una nueva estética comprometida políticamente con los objetivos de la revolución marxista y esto resultaba contrastante con la visión que del arte moderno tenía el Partido Comunista (dicho Partido lo veía como una manifestación de la decadencia burguesa). Hay que anotar que a Marx Adorno había empezado a leerlo a partir de 1926; sin embargo, su materialismo dialéctico no era tal cosa en un sentido ortodoxo. Aunque era tributario de Marx, su teoría no podría decirse propiamente marxista, entre otras cosas, porque su filosofía jamás incluyó una teoría de la acción política (claro, no en sentido tradicional). Estaba convencido de la necesidad de un cambio social revolucionario, pero nunca estuvo de acuerdo en exigirle al arte, en lo temático, un compromiso político. Sobre esto incide el hecho de que el círculo marxista de Berlín al que Adorno pertenecía se veía atraído por un marxismo hegelianizado que, ante todo acentuaba el papel de la consciencia en la dialéctica del cambio social y que había sido formulado, a comienzos de la década de 1920, por Karl Korsch y Georg Lukács. En su visión había una particular influencia del libro de Lucaks *Historia y consciencia de clase*, de 1923, en donde este autor planteaba que el materialismo dialéctico era un método, un camino hacia la verdad, no un dogma. Así, podría decirse que Adorno, en lugar de ocuparse de los problemas de la teoría social permaneció ocupado en problemas de filosofía y estética. Su deseo era experimentar con el marxismo como método para el análisis estético y aunque esto, por supuesto exigía ocuparse de lo social, en su decisión de no ocuparse tanto de esto, como del arte propiamente dicho fue determinante su amigo Benjamin.

positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario” (Bozal et al, 1999, p 197).

En este orden de ideas habría que decir que si el individuo y la semiósfera vienen sufriendo un empobrecimiento por intermediación del lenguaje –por el modo en que este es usado en los medios-, la opción de Adorno por una estética negativa, con la que recusa conceptos como el de tonalidad, forma, armonía o, como vimos, estilo, se puede explicar como una respuesta a estas circunstancias.

En primera instancia habría que plantear que, de algún modo, un autor como Adorno encuentra en el rechazo de estas nociones una forma de combatir el apaciguamiento de la consciencia; esto con recurso a la promoción de un uso desacostumbrado del lenguaje. De alguna forma entorpecer las condiciones para que haya certeza de lo que en una obra se percibe, así como para que haya una percepción de armonía, es antídoto en contra de que con la obra y la experiencia suceda eso que Horkheimer y Adorno (1998) vienen denunciando.

Ahora bien, para entender por qué es posible hacer esta lectura quizá convenga ahondar en la concepción que Adorno tuvo del lenguaje, pues, al parecer estuvo fuertemente influenciada por su educación en Viena.

De acuerdo con Buck-Morss (1981, p. 41) el filósofo tuvo la oportunidad, en 1924, de irse a estudiar composición musical a esta ciudad. Allí tuvo como maestro a Alban Berg con quien aprendió el método compositivo de Schoenberg. El clima filosófico de dicha ciudad era para entonces neokantiano, antimetafísico y allí los problemas de la verdad se identificaban con los problemas del lenguaje¹⁹⁴. Esto impulsaba a autores como

¹⁹⁴ Adorno, así como Horkheimer, había sido discípulo de Cornelius. Este originalmente había estudiado matemáticas, física y química en lo que había obtenido un doctorado en 1886, antes de dedicarse de lleno a la filosofía. Cornelius ofició en la Universidad de Munich como catedrático hasta 1910, año en que se mudó a Fráncfort, para laborar en la Akademie für Sozialwissenschaften, que luego se convertiría en un departamento de la recién fundada Universidad de Fráncfort. Fue allí en donde tuvo como alumnos a Adorno y a Horkheimer. Sobre su pensamiento puede decirse, de acuerdo con Buck-Morss (1981), que defendía la tradición iluminista, pero no en su casi escolástica forma dominante. En palabras de Adorno, en el prefacio a su primera *Habilitationschrift*, el cual es citado por esta autora (1981) Cornelius era más kantiano que Kant: en su misión de destruir las tradiciones dogmáticas y establecer en su lugar aquellas basadas en la experiencia y garantizadas por la experiencia. Ahora bien, si había una

Wittgenstein a pensar que las cosas realmente importantes quizás no podían expresarse sirviéndose del lenguaje.

Según cuenta Lorenzano (2000), Ernst Mach, que representaba dicha tradición, había regresado a esta ciudad a una edad avanzada. Esto, al ser creada para él una cátedra de filosofía de las ciencias inductivas. Mientras ejercía allí, se había dedicado a depurar las ciencias empíricas y, en primer lugar, la física, de pensamientos metafísicos. En particular sostuvo una lucha contra la metafísica de la cosa en sí, el concepto de sustancia, así como una crítica del espacio absoluto.

Por otra parte, mientras estuvo a cargo de dicha cátedra también desarrolló investigaciones sobre la construcción de los conceptos científicos a partir de los elementos últimos, los datos de los sentidos, y aunque no necesariamente estuvo en lo cierto en todo lo que planteó, según cuenta Buck-Morss (1981) su influencia en Viena, así como la de Boltzmann se manifestó en un vivo interés por los problemas lógicos y epistemológicos relacionados con los fundamentos de la física.

Tales problemas de fundamentos condujeron a que se emprendieran esfuerzos en favor de una renovación de la lógica y, según explica Lorenzano (2000), de alguna forma estos esfuerzos fueron fecundos, pues el terreno para esa cuestión había sido allanado, desde antes, por un personaje como Franz Brentano. Desde 1874 y hasta 1880, Brentano había ejercido como profesor de filosofía en la Facultad de Teología, y más tarde, como catedrático en la Facultad de Filosofía. La comprensión y el legado de su pensamiento se hacía patente en el esfuerzo que hicieron alumnos suyos, como Bolzano, por construir una fundamentación más rigurosa de la lógica.

iniciación positivista en la interpretación de Cornelius, no implicaba la acrítica aceptación positivista del mundo dado y su pasiva noción del sujeto. Para él el sujeto era un individuo viviente único y la experiencia filosófica era personal y vívida y no abstracta y académica. Para Cornelius la filosofía no era un sistema cerrado, no existían para él absolutos ontológicos. Por el contrario, la naturaleza acumulativa de la experiencia era eso que garantizaba que la realidad fuera posibilidad ilimitada y que los objetos permanecieran siempre parcialmente extraños. De acuerdo con Buck-Morss (1981) este autor defendía un empirismo muy poco alemán, pues en su noción de experiencia no había ser independiente de la conciencia ni conciencia independiente del ser. De alguna forma, Cornelius era partidario de un neokantianismo al estilo de sus colegas vieneses Richard Heinrich Avenarius y Ernst Mach, de quien haremos un comentario enseguida.

Saliendo del campo de la ciencia y pasando al de la literatura y el arte, propiamente, hay que señalar que, a pesar de que, para la época, según relata Buck-Morss (1981), Viena todavía era una ciudad conservadora, estaba a la par llena de paradojas. En ella vivían representantes del expresionismo como Trakl, Kokoschka y Schoenberg y, por diversas razones, la rebelión cultural y artística había tomado allí el lugar de la revuelta social y política organizada. Era claro que en aquel lugar, particularmente en aquel círculo, se tenía la convicción profunda de que había que impulsar una desintegración cultural, con la esperanza de trascender, pero, según se creía, el modo de lograrlo era, no tanto demoliendo la realidad, como demoliendo el tipo de consciencia que demostraba tanta compatibilidad con la guerra y el orden social existente. Lo más importante es que, según se pensaba, de algo como esto podía y debía encargarse el arte.

Karl Krauss, quien vivía allí para la época, publicaba una revista titulada *Die Fackel*, desde la que satirizaba contra el periodismo, entre otras cuestiones. Según cuenta Buck-Morss (1981), el periodista austriaco era pacifista, prosocialista y, sin embargo, opositor de los partidos socialistas, pues su defensa de la libertad en el ámbito privado descartaba la adhesión a un socialismo revolucionario. Esto en razón de que hacerlo, hubiera implicado aceptar un control desmedido sobre las acciones del ciudadano. Así, el activismo individual e intimista que desarrolló, muy al estilo vienés, tomó por objeto la cultura, en lugar de la política o la estructura socioeconómica (como se verá, todo esto muy afín al talante que le atribuimos a Adorno más atrás y junto a él, a muchos de los miembros del círculo marxista de Berlín).

Hay que anotar que en sus primeros años *Die Fackel* apoyaba el expresionismo, publicando artículos de Kokoschka, Lasker-Schueler, Schoenberg, Wedekind y Werfel. Dicha publicación defendía a Trakl e incluso, en ocasiones, a Brecht; todo en razón de que para Krauss, la crítica del lenguaje se transformaba en un acto de protesta social; podríamos decir, en el único y más valioso acto de protesta posible.

Por todo lo dicho, Krauss, en sumo cuidadoso con el lenguaje, tenía la creencia de que “la verdad no era sólo lo que se decía sino el cómo; la forma era inseparable del contenido [...] el lenguaje proporcionaba una imagen (*Bild*) de la realidad y la realidad no era otra cosa, no era nada distinto que esa imagen” (Buck-Morss, 1981, p. 47). Ahora bien, señala esta misma autora que una noción como esta aparece también en los

escritos de Adorno y, según parece, fue asimilada a partir del clima intelectual vienés. En los escritos de Benjamin de 1926 también se exalta la importancia de la *Darstellung* (presentación) y la identificación entre *Bild* (imagen) y verdad y es que, contrario a lo que se ha creído, esta idea no estaba originada en el *Tractatus* de Wittgenstein. Explica Buck-Morss (1981) que la idea de considerar al lenguaje, al simbolismo y a los medios de la expresión de todo tipo, como capaces de proporcionar representaciones o imágenes era, para 1910, un lugar común en todos los campos del debate cultural vienés.

Así, volviendo a Krauss es de exaltar que este autor se mostraba conservador y casi remilgado en su adhesión a las leyes de la gramática para operar con el lenguaje y esto, precisamente, porque dudaba de la capacidad de dicho instrumento para reproducir el pensamiento. Ahora bien, para evitar equívocos hay que dejar claro que su duda del lenguaje no lo llevaba a perseguir un uso “positivo” del mismo (como tal vez fue la opción del algún sector del Círculo de Viena), sino, por el contrario, a exaltar su problematicidad, a obrar con la mayor meticulosidad posible, pues lo utópico de tal empresa, la pretensión de expresar y transmitir por cuenta del lenguaje, no era motivo para abandonar, sino, más bien, para emprender una acción, que, aunque por momentos prometeica, debía ser decidida e infatigable. Así, según cuenta Buck-Morss (1981) la sátira de sus escritos la consiguió siempre con recurso a una crítica inmanente del lenguaje, en la cual jugaba con el doble sentido y las ambivalencias sintácticas.

Hay que anotar que destacamos a Krauss como referente, no solo por lo que representaba para aquella ciudad en aquel entonces, sino, sobre todo, por lo que representó muy específicamente para Schoenberg y para Alban Berg, maestros de Adorno. Según Schoenberg la creatividad, el genio del compositor, consistían en su habilidad para desarrollar las potencialidades objetivas del material. Estas potencialidades no eran ilimitadas: debían adherirse a la lógica del lenguaje musical, del mismo modo en que, para Krauss, las expresiones verbales innovadoras surgían, no de una transgresión, sino de una adhesión, de un seguimiento estricto, pero creativo de la lógica gramatical.

En su manual de composición *Harmonielehre* (1911) Schoenberg justificaba su demolición revolucionaria de la tonalidad, señalando que esta no era ninguna ley natural de la música. Explicaba que, en tanto la ley natural exigía que el caso particular fuera un

ejemplo de una regla general y por lo tanto no reconocía excepciones, las teorías del arte existían sobre todo a partir de excepciones (1998, p. 45). Lo que queda claro con esto es que la tarea del compositor era trascender, antes que someterse a la tradición, y Adorno precisamente hizo esto.

Sobre este asunto, también cuenta Buck-Morss (1981) que Schoenberg enfocaba la enseñanza de la música a la manera de una artesanía. Planteaba que el conocimiento de las leyes que regían las composiciones preexistentes era deseable adquirirlo y esto en razón de que debía servir para ganar el dominio técnico que precede a la creatividad, ese dominio técnico que es condición *sine qua non* de la innovación. Decía Schoenberg, citado por Buck-Morss que “una teoría falsa lograda a través de una búsqueda honesta siempre es superior a la seguridad contemplativa de aquel que se le opone porque cree saber” (1981, p. 46). Así las cosas, lo que va quedando claro es que la visión del lenguaje que le atribuimos a Adorno no solo obedecía a ese cuidado que le atribuíamos a Krauss del que hablábamos más atrás, sino a una voluntad de innovación

Para Berg, discípulo de Schoenberg y maestro de Adorno, formar siempre significó combinar, también superponer, sintetizar lo incompatible, lo dispar y dejarlo crecer junto, transformar. Por esto, mientras que en el entorno reinaba un uso empobrecido del lenguaje Berg dirá que, en la música (y contra una tendencia general a la abstracción) la palabra concreta deberá encontrar su lugar.

Según sabemos por Buck-Morss (1981), este modo de entender y abordar el lenguaje, tan típicamente vienés había calado hondo incluso en un hombre como Schoenberg, quien reconocía la profunda impresión que habían ocasionado en él las ideas de Krauss¹⁹⁵. Cuenta Buck-Morss (1981) que en una ocasión, tras presentarle un ejemplar

¹⁹⁵ Aunque el tono nihilista de Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1896) quizá no es compatible con lo que iba a manifestar seis años más tarde un hombre como Hugo von Hofmannsthal en su *Carta de Lord Chandos* (1902), creemos que no es una simple coincidencia que, guardando la salvedad del tono, pueda plantearse entre estas dos obras una suerte de paralelo. De alguna forma el autor de la Carta dice, aunque en un tono poético y prescindiendo de lo que en Nietzsche suena a denuncia, que los conceptos se le derriten en la boca como saetas mohosas, y esto porque se ha percatado, al igual que Nietzsche, de que son el resultado de un fraude. Lo son (en esto también coinciden) los conceptos, particularmente aquellos que intentan dar cuenta de nociones metafísicas como las de alma o espíritu. Según creemos, y dada la cernanía de Benjamin tuvo con el poeta austriaco (ver *Walter Benjamin. Afinidad electiva. Escritos sobre Hugo von Hofmannsthal* (2016), obra que recopila el cruce de

de su *Harmonielehre* a Krauss, Schoenberg le dijo a este: “he aprendido más de usted, de lo que quizá debería aprender un hombre de otro, si quiere seguir siendo independiente” -este testimonio lo recopila Krenek (1934) y es citado por Buck-Morss (1981, p. 43)-. Afirma esta autora, tomando como base la confesión anterior, que la teoría de la música de la escuela de Schoenberg, de la que como ya hemos dicho fue discípulo Adorno a través del Berg, era paralela a la teoría del lenguaje de Krauss.

De alguna forma lo que queremos expresar, cuando exaltamos este parentesco, es que por él se entiende que para Adorno el arte debía ser tan seguidor de las leyes que impone el propio lenguaje musical y el propio material, como transgresor y creativo a la hora de intentar elongar los límites de aquello que, siguiendo tales parámetros, puede hacerse. En general creemos que el pensamiento de Adorno se puede abordar a partir de una figura clave y esta es la paradoja. Con respecto al arte y en oposición a la industria cultural, lo que él va a sostener a lo largo de su vida es que los límites solo pueden ser transgredidos gracias al conocimiento que se tenga del material y de la técnica. Ahora bien, en atención a lo segundo –a la técnica- Adorno dirá que no hay manera de saltar a la innovación sin haber trasegado antes un camino de reconocimiento de lo anterior o sea de las posibilidades.

correspondencia entre ambos de 1924 a 1929), no sería absurdo plantear que ideas semejantes pudieron haber tenido llegado hasta Adorno, no solo por cuenta del clima vienés del que venimos hablando, sino precisamente a través de su amigo Benjamin. Sin embargo, según creemos y planteando un nuevo parangón, mientras que Nietzsche (2010) hace responsable a la egolatría humana de esta opción del hombre por crear conceptos que le permitan tener una ilusión de dominio y control del mundo, podría decirse que Horkheimer y Adorno, en lugar de ello, responsabilizan de lo mismo a la racionalidad formal auspiciada por la ciencia. Mientras que Nietzsche lo hace desde su vitalismo (el cual es por definición amoral y no vacila en encontrar en cosas como estas síntomas de la debilidad del hombre -ese ser que necesita muletas-), Adorno y Horkheimer al denunciar la racionalidad formal tal vez con el ánimo de encontrar condiciones verdaderamente propicias para el proyecto Ilustración, terminan instituyendo una crítica del lenguaje que en mucho se asemeja a la del autor de Zaratustra. A pesar de ser ajeno tanto al tono de Hofmannsthal, que por momentos luce romántico y existencialista en su carta, como al tono nihilista de Nietzsche, Adorno, al optar por una estética negativa está reivindicando consideraciones sobre el lenguaje semejantes a las de estos otros dos personajes. Habría que notar que todos coinciden en que, a menos de que no se tema hablar a sabiendas de que no se dice nada en absoluto o a favorecer el consenso sobre la base de un engaño, más vale favorecer una experiencia “incómoda” del lenguaje, si no incómoda, al menos poco habitual; una que invite al hombre a ser cuidadoso, a no abusar de las asimilaciones, a no pensar que la realidad se reduce o agota en los significantes que para describirla se emplean. Todo esto, según creemos, lo hace Adorno en consonancia con su visión de que el arte debe proceder a partir de las leyes que impone el propio lenguaje musical, por lo que, en su caso, resulta lógico, que lo haga prescindiendo de las nociones de tonalidad, forma y armonía.

Adorno estaba convencido de que el horizonte al cual se direcciona la práctica artística lo traza el propio material con el que se trabaja y, en ese sentido, aunque su arte no se produzca deliberadamente para incomodar, que sí para deshabituarse, es claro que es un arte producido sin tomar en consideración las expectativas humanas. La finalidad de la obra la trazan la técnica y el material, por eso el artista que Adorno reivindica, está lejos del genio romántico y es una suerte de técnico, de obrero¹⁹⁶.

Según creemos, su celebración de la música atonal de Schoenberg se comprende, entonces, entonces si se toma en cuenta que un concepto como el de armonía en música, en tanto produce placer y conformidad, podría ser equiparado, en el ámbito del lenguaje, con procedimientos como los que se denunciaban más atrás en este texto. Hablamos de esos procedimientos orientados a obtener sinonimia absoluta, a la producción de significación unívoca. Lo importante de este asunto es que concepciones como estas que establecen que existe una relación evidente y satisfactoria entre la realidad (el significado) y los significantes que se utilizan para re-presentarla, puede ser comparadas, en el ámbito del arte, con ideas como la de mimesis; idea que, por su puesto, Adorno también recusó. Grosso modo podríamos decir que lo que Adorno rehúye

¹⁹⁶ De un modo más amplio y para caracterizar una postura que quizá fue la del modernismo (dentro del que cabe la visión del arte de Adorno, pero que también lo excede) sería posible volver sobre la distinción que plantean Deleuze y Guattari (2001) cuando se refieren a aquello que llaman “percepto”. Dicen estos que todo arte serio, el arte cuando es genuino, debe aspirar a captar -no las percepciones que suscitan las obras-, sino los perceptos que las producen y que son un movimiento anterior a ellas. Señalan: “el percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre” (p.170) y con ello quieren expresar, justamente, un deber ser del arte. Este no es otra cosa que su deshumanización, vista desde todos los ángulos. Se alcanza el percepto cuando se visualiza la posibilidad de la experiencia, la latencia de la experiencia propiciada por una obra, sin que, por esto, se deba algo a alguien. No se debe nada a quien la “ha creado” – pues el autor nada ha puesto de él ni de sus circunstancias en ello-, ni depende esta obra de quien pueda tener la experiencia de ella, pues, como ya dijimos, no se trata de una percepción. y La obra es, ante todo, entendida como un resorte, como un dispositivo que usa su *materialidad* y solo su materialidad, para ejercer tal función: precisamente la de resorte de la experiencia. Badiou (2009) explica esto mismo, cuando dándole razón a una postura que defiende Warburg sostiene que “si las emociones no fuesen un mundo primariamente a-subjetivo no podría haber algo así como una transmisión histórica de las mismas. Son las imágenes materiales (esculpidas, pintadas, fotografiadas, filmadas) y *a fortiori* los elementos cósmicos y naturales mismos [las obras en su materialidad] quienes aseguran que un proceso de transmisión tenga lugar. Esto ocurre, también, por fuera de cualquier psiquis humana” (p.18) y lo que afirma este autor cuando señala lo primero no es que no exista un componente subjetivo e histórico en la emoción animal y humana, sino que “las emociones en cuanto ‘estados de ánimo’ suponen una variación cultural de las fuerzas físicas, naturales y cósmicas que son ‘modalizadas’ en la panoplia histórica de las pasiones, pero la fuerza primaria de todas las emociones es el resultado de una *afección pasiva* del individuo perceptor humano cuyo origen es eminentemente físico-natural” (p. 20).

son todas aquellas nociones que apuntan en dirección a la percepción conforme de identidad.

3.2 La crítica cultural estadounidense

Cerrado este extenso comentario sobre Adorno y la escuela de Fráncfort al que le dedicamos tanto tiempo por las razones que señalábamos antes, pero además y a decir verdad por una cuestión de gusto; en tanto encontramos fecunda e interesante su propuesta, vamos a presentarle al lector a continuación un breve recuento de lo que planteó la crítica cultural estadounidense de las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo XX. Es importante anotar que esto se hace en razón de que el origen geográfico de la teorización sobre el fenómeno de las masas cambia para esta época de Europa a Norteamérica.

Asevera Martín (1991) que con la posguerra de los años cuarenta el eje de la hegemonía se desplazó y durante este periodo los estadounidenses se sentían, después de haber derrotado el fascismo, los hijos gloriosos de los medios masivos de comunicación. Representaban la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia y según Herbert Schiller, a quien cita Martín

el síndrome de liderazgo mundial que los norteamericanos adquieren por esos años tiene su base en la fusión de la fuerza económica y del control de la información, a la vez que en la identificación de esta nación con la libertad: de comercio, de palabra y de empresa. (1991, p.43).

Según expresa Martín (1991) era tal la confianza depositada en una sociedad con tales características, que se produjo una inversión de sentido frente al recelo con que la mirada europea había abordado el fenómeno de la masa. De hecho, los estadounidenses se vieron inclinados a asumir como su cultura la cultura producida por los medios masivos: la cultura de masas. En este sentido, podríamos decir que si algo los hacía típicamente estadounidenses era pertenecer a ella, y si algo los hacía típicamente miembros de la cultura de masas era ser estadounidenses.

En 1960 Daniel Bell publica un texto titulado *El fin de la ideología*. En él señala la necesidad de pensar la nueva sociedad a partir del modelo que impone la sociedad de

consumo. Tiene la convicción de que lo que está cambiando no se sitúa en el ámbito de la política, sino de la cultura, y no entendida aristocráticamente, sino como los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo. Los nuevos mentores de la conducta son los *films*, la televisión, la publicidad, que empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando “una metamorfosis de los aspectos morales más hondos” (Martín, 1991, p.44). Por esta razón, el lugar propicio para hacer crítica social ya no será tanto la política como la cultura; los verdaderos problemas se sitúan, ahora, en los desniveles culturales como indicadores de la organización y la circulación de la nueva riqueza.

Ocupémonos del mismo autor pero en otro libro, *Industria cultural y sociedad de masas* (1992), en el que recopila artículos sobre este tema y señala que la televisión ha sido el verdadero medio de comunicación de las masas y el agente más poderoso del que se puede disponer para acercar información muy diversa al mayor número posible de personas. En 1948, según cuenta, unas 200 mil familias poseían aparatos de televisión en Estados Unidos. Diez años después, ya se habían instalado televisores en cuarenta millones de casas. Explica que en consecuencia la proliferación en Norteamérica de una crítica de la masa a partir de los años cincuenta del siglo XX obedeció, justamente, a la cantidad de tiempo invertido por los estadounidenses promedio en ver televisión; además, a la circunstancia de que ese tiempo fuera destinado a contemplar comedias insípidas o soporíferas, así como estereotipadas historias de violencia que iban de los vaqueros a los *gansters*.

Ya en los años treinta del siglo XX había habido un sector de crítica radical constituida por intelectuales que se habían ocupado de este asunto. Sin embargo, durante los años venideros, después de que decayeran las primeras formas del Estado del bienestar implementadas por el presidente Franklin D. Roosevelt y los sueños utópicos se vieran desalentados por los procesos de Moscú y el pacto nazi soviético, la crítica radical perdió mucho de su impulso y gran parte de su fuerza de choque, y se retrajo a la práctica de una crítica cultural, ya no política o, por lo menos, no evidentemente política.

Ante este panorama, según cuenta Bell, los medios estadounidenses aprovecharon la ocasión y contactaron a los intelectuales para invitarlos a escribir en periódicos de gran difusión, como el *The Saturday Evening Post*. Estos diarios invitaron a participar a personalidades como Cp Snow, Randall Jarrell, Dwight Macdonald y, por supuesto,

Clement Greenberg. Para esta época, en palabras de Bell, la crítica cultural se volvió un juego, un juego de moda. Particularmente los términos *highbrow* y *lowbrow*, acuñados por Van Wyck Brooks, en 1915, en *America's coming of age*, servían para tipificar, respectivamente, al intelectual y al hombre de negocios filisteo. Algunos de estos autores tuvieron la sensación de que se les invitó a colaborar con los medios a fin de dar brillo, falso prestigio, tanto a las cadenas de televisión como a las revistas. Esto con el ánimo, justamente, de que los temas y las ideas de la literatura seria se volvieran comidilla, propicia para el espectáculo.

Es importante señalar que este auge de la crítica cultural, por lo menos en el enfoque estadounidense, marcaba una transición de una concepción de la cultura como contacto con las obras de arte, por decirlo de algún modo, a la cultura como construcción activa de un estilo de vida. Esto es sumamente interesante para este trabajo, porque explica por qué las primeras teorizaciones sobre el *kitsch* están dirigidas a denunciar la posibilidad de hacer alarde de cultura que las obras que son adjetivadas así le ofrecen a alguien que no está verdaderamente interesado en el arte. Si para la época en la que aparece el debate sobre el *kitsch* la cultura está siendo entendida como un ejercicio de adopción y construcción de un estilo de vida, se entenderá que es sumamente grave que alguien lo pueda falsificar.

En este orden de ideas, hay que anotar que la categoría *kitsch* es una categoría que está a medio camino entre la estética y la sociología del arte, porque las más de las veces se acude a ella para tipificar un gusto atribuible a determinado sector de la sociedad (para la muestra, autores como Eco en la década de los setenta del siglo XX, con *Apocalípticos e integrados*, o Bourdieu, con *La distinción*, cuando habla del *gusto bárbaro*). Los problemas comienzan o la categoría comienza a volverse obsoleta en términos sociológicos cuando toda la sociedad empieza a manifestar una marcada preferencia por el *kitsch*.

Asevera Bell (10991) que no es fortuito que el juego de alto, medio y bajo haya pasado de moda cuando todo se hizo "medio", y que fuera remplazado por un juego igualmente frívolo: *in-out*. Estar fuera significaba preferir lo que antes había significado estar dentro, sin advertir que, en ese momento, ya significaba estar fuera. Este juego insulso permite apreciar con mucha facilidad la transición de la concepción de la cultura como construcción de un estilo, empezando por la moda, que es el ámbito con el que más

comúnmente se asocia esta expresión. Ahora, este juego del lenguaje implica el cambio de una metáfora que toma como principio las jerarquías, la verticalidad, por una que funciona sobre un eje horizontal, y esto, muy afín al espíritu de la democracia. Desde otro punto de vista, si puede ser interesante, es en tanto revela la necesidad de pertenecer, de estar dentro de algún círculo, cuando las instituciones, empezando por la familia, no resguardan.

Detengámonos un momento a analizar las líneas por las que concretamente discurría la crítica estadounidense. De acuerdo con Bell (1991), la primera crítica estaba orientada propiamente hacia el contenido del producto cultural masivo (esas series basura a las que aludíamos antes); otras veces, hacia el modo en que este producto era recibido y consumido. Con respecto a lo primero, se encontraban posturas que afirmaban que las obras medianas se trataban en ese momento como si fueran arte serio. Por otro lado, que la mayor parte del material de la televisión y de las revistas de masas era barata, vulgar, picante, moralmente degradante, e incitaba a la violencia. Con respecto a la recepción se sostenía que las obras de creación no eran suficientemente alentadas. La razón para afirmar esto radicaba en que no existía un público culto que pudiera apoyarlas, pues el arte popular rendía más que el trabajo serio, desde que el mercado había pasado a ser el árbitro del gusto. Esta era a la vez la razón por la que las obras genuinas no encontrarían un productor que quisiera hacerse cargo de ellas, decían los intelectuales estadounidenses.

Los defensores de este parecer también se quejaban de que las obras serias del pasado, aquellas que configuran lo que ellos llamaban la *cultura superior*, eran desvirtuadas cuando se presentaban en contextos degradantes; por ejemplo, a través de la radio se podía escuchar a Beethoven, pero no era esto una garantía de que por ello los oyentes estuvieran dotados para apreciar mejor la estructura de la sinfonía.

En último término se temía a la *midcult*¹⁹⁷ como a un peligroso adversario de la cultura superior, pues esta complacía a la masa, y por momentos, también a la alta cultura, en

¹⁹⁷ *A theory of popular culture*, de 1944, fue el artículo en el que Dwight McDonald empleó por primera vez el término *midcult*. La razón para la compresión de las dos palabras era que en la época dura del radicalismo norteamericano esto se había hecho costumbre tomándolo como préstamo del bolchevismo. Por eso el autor en cuestión adopta dicha jerga para emplearla en sentido irónico. Ahora, con respecto al texto en el que apareció originalmente toda la teorización

tanto conseguía incorporar una parte de la vanguardia. La cultura media era un adversario temible, porque incluso podía despistar el gusto de los más avezados. Quienes todavía conseguían hacer la diferencia se percataban con dolor de que aunque las obras de la *midcult* eran más avanzadas y refinadas que las obras mediocres de tiempos anteriores, en palabras de Dwight McDonald, estas seguían siendo productos de una vanguardia decadente que sabía convertir en banal el lenguaje moderno y, sobre todo, hacer dinero con eso que pasaba por arte, cuando a todas luces no lo era.

3.3 Recuento y seguimiento de la discusión sobre el *kitsch*

Cerrada toda esta exposición sobre el curso que ha seguido la teorización sobre el fenómeno de la masa y tomando como punto de llegada las reflexiones de la Escuela de Fráncfort y de la crítica cultural estadounidense, que representan el viraje requerido para evaluar el problema en el ámbito específico de la cultura y el arte, vamos a ocuparnos del *kitsch* que es una categoría importante en este trabajo, en razón de que ofrece pistas sobre el tipo de experiencia que propician los productos de la *industria cultural* y, comparables hasta cierto con *Drácula*.

Consideramos que el *kitsch*, entendido no solo como una experiencia, sino como un gusto, ofrece pistas acerca de aquello que fascina al lector de obras como la nuestra y por eso, nos detendremos ampliamente en él. Es de anotar que para los propósitos que persigue este trabajo preferimos este concepto, por encima del de industria cultural, en razón de que el segundo no reflexiona, como decimos, acerca propiamente de la experiencia auspiciada por el arte mercantil, de lo que resulta disfrutable para el público, sino que se dedica a señalar los efectos adversos de estos productos sobre la consciencia de la masa. Lo que debe quedar claro es que al tener este trabajo una pretensión interpretativa, antes que crítica, es más pertinente un concepto como el *kitsch*, que aunque también puede servir o sirvió en algún momento para referirse a un deber

del autor al respecto, hay que destacar que tuvo dos reediciones, una en 1953, para la que adoptó el nombre de *Theory of mass culture*, y otra en 1960, llamada *Masscult and midcult*.

ser, para clasificar un gusto, sirve además –así es como lo abordamos- para entender las motivaciones que hay detrás de una preferencia.

En último término y antes de proceder a presentar este debate, nos gustaría aclarar con respecto al enfoque que nos interesa que, aunque hay abordajes del kitsch, que se ocupan de los productos catalogados así de un modo sustantivo, nos vamos a desentender un poco de estos, para darle prioridad, a aquellos que teorizan sobre la experiencia que tiene lugar por cuenta de estos productos.

En primer lugar, habría que decir que lógicamente si se habla de arte no logrado o de pseudoarte habría que caracterizar aquello que se considera una obra de arte genuina. Antes de centrarnos en este debate, vamos a ofrecer algunas pistas acerca de cómo se ha entendido esta categoría, comenzando por su etimología.

La palabra *kitsch* es un término del alemán que no tiene traducción precisa al español, razón por la que se conserva en su forma original. De acuerdo con Ludwig Giesz (1973) en *Fenomenología del kitsch* esta palabra, tal como es usada en el círculo del arte, se debe al inglés *sketch*, sustantivo usado para referirse a cuadros originarios de Munich, por los que compradores anglosajones, en el último tercio del siglo XIX, no estaban dispuestos a pagar el precio que ameritaba un original; en lugar de eso, solicitaban un boceto, a *sketch*.

No obstante, es de anotar que esta teoría rivaliza con otra que plantean que el término *kitsch* viene de un verbo del alemán, “*kistchen*”, que significa “amontonar el lodo de las calles” o “adaptar muebles nuevos a un aspecto antiguo”.

Ahora bien, sea que nos atengamos a la primera o a la segunda teoría, lo que queda claro es que el *kitsch* alude a un objeto que no es auténtico, a un objeto que reemplaza a otro que sí es original. De esta concepción se deriva la posibilidad de hablar de una pseudoexperiencia, de una experiencia que carece de autenticidad y que justamente sería propiciada por tales objetos.

Es de anotar que este debate sobre el *kitsch* ha sido además desarrollado en el campo del diseño, que se ha ocupado de los objetos cotidianos, como aquellos muebles a los

que se refería Giesz. Sin embargo, vamos a desentendernos de este ámbito y vamos a ocuparnos en exclusiva de la teorización originada en el ámbito del arte y la estética, donde se reconoce una dimensión objetual en los productos del *kitsch* (se les atribuyen ciertas características), pero en donde, también, se ha tratado de tipificar la experiencia que estos objetos propician y de asociarla a un gusto.

En razón de que hay “genuinas” obras de arte que pueden ser experimentadas de un modo *kitsch* y, en ese orden de ideas habría un obstáculo importante para dedicarse a tratar de discernir cuáles son los rasgos prototípicos de una obra o producto de este talante, pensamos que la pregunta debe pasar de estar centrada en el objeto a estar enfocada en el tipo de experiencia que propicia; habría que decir, además, a estar centrada en el tipo de sujeto que tiene dicha experiencia y que se complace en ella.

En adición a estos hay que anotar que el autor al que veníamos aludiendo, Giesz (1973), señala, en la misma obra, que rastrear la palabra en cuestión es difícil, pues si se entiende como una categoría del gusto es posible encontrarla inicialmente en los objetos de la cultura urbana, producidos desde el siglo XVIII y cargados del *ethos* burgués del trabajo, pero si se corre la fecha y se remplazan los criterios socioculturales que están ahí implicados (como son los conceptos de público, masa, secularización y producción en serie) por criterios histórico-culturales, es posible encontrar algunas de las características del *kitsch* los objetos del ilusionismo barroco o, incluso, en las miniaturas de la Antigüedad. A esto hay que sumar que Giesz (1973) no es ajeno al hecho de que toda obra, incluso la más vanguardista y transgresora, requiere un mínimo de convencionalismo, pues de ello depende su capacidad de expresar.

Teniendo en cuenta lo anterior, y aceptando que por cuenta de una consideración diferente vuelve y queda en evidencia que, por tratarse de un gusto, conviene más rastrearlo a través de la experiencia que produce y del sujeto que se involucra en ella, que a partir de los rasgos del objeto que la detona, vamos a decir con Giesz (1973) cuando, volviendo sobre las palabras de Deschner (1957), plantea que “la característica del *kitsch* es que es falso. Pero la vida como tal, es decir un estado de conciencia, una sensación en sí, nunca es falsa” (p.29).

Lo que queremos decir es que en la conceptualización sobre esta categoría estética no somos partidarios de calificar la experiencia que esta propicia como falsa, pues nos parece que la pregunta por la verdad simplemente no es procedente cuando se trata de evaluar una vivencia. En primer lugar, no es procedente porque quien la tiene, siempre la percibe como genuina, sin importar si esta ha sido producida por cuenta de artificios y, en segundo lugar, porque tal y como comentábamos en el capítulo anterior, evaluar la falsedad de estas obras y productos enmascara una operación previa y es la de haberlas asimilado a obras inspiradas por un modelo que, podríamos denominar, moderno (o sea, por todo lo que se señaló antes, heredero de las reivindicaciones de la estética dieciochesca y heredero, particularmente, de la propuesta kantiana). A su vez, esto mismo es objetable porque por efecto del tiempo y de las revoluciones derivadas de los rasgos de la producción artística, es claro que ha habido necesidad de expandirlo, de reevaluarlo.

Para seguir con este recuento, ocupémonos de otro autor. Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1984) señala que el *kitsch* implica prefabricación del efecto, que este corresponde a la decisión de ciertas obras de arte de poner en marcha estrategias que garanticen la producción de un efecto y una percepción precisas en el espectador. Este efecto, de antemano, ha sido elegido por el artista-productor para el fruidor; así este se limita a plantear lo que se sabe indispensable para que tal cosa se produzca. Dice Eco (1993) en una obra diferente que, al fin y al cabo, “un texto es un producto cuya suerte interpretativa forma parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro (p. 79), razón por la que tales movimientos se motivan.

Insiste el autor italiano (1984) que, en lugar de ofrecer la causa de un efecto posible, estas obras ofrecen una confeccionado e incluso comentado, valorado tal y como deberá hacerlo el espectador. Precisamente en tanto este último se atiene, estrictamente, a aquello que fue previsto para él y que se le prescribe, sugiere Eco (1984) que lo que en verdad es grave es que en este ejercicio de recepción no hay construcción, no hay descubrimiento.

El autor italiano también es enfático en denunciar en la misma obra que con recurso al *kitsch* el falso amante del arte consigue acceder a una experiencia fácil, mientras se

beneficia, en términos de la reputación y alarde de capital cultural, de haber tenido contacto con el Arte.

Sobra decir que una idea como estas resulta hoy ciertamente discutible, en primera instancia, porque el arte de nuestros tiempos, en su opción por ofrecer emociones, antes que sentimientos, no tiene mayor problema en propiciar experiencias fáciles y nadie se siente hoy culpable de disfrutar de estas, y en segundo término, en razón de que la desinstitucionalización impulsada por la reducción de la existencia y de lo que en ella tiene importancia a aquello que resulta rentable, hace difícil que alguien pueda hoy, aun si quisiera y en caso de que tuviera sentido hacerlo, alardear de capital cultural con recurso a su conocimiento de las artes. Evidentemente esto solo sería efectivo en ámbitos muy reducidos, como la academia¹⁹⁸. Ahora bien, en tanto este trabajo tal y como se ha explicado en capítulos anteriores tiene una motivación latente que va en dirección de plantear a las obras como *Drácula* como alternativas para una democratización del conocimiento, habría que exaltar que claramente seríamos los menos indicados para alentar una postura como esta.

Cerrado este comentario y siguiendo con el recuento del *kitsch* hay algo importante y es que este modo de considerar la relación con las obras, de entenderlas como un recurso de emulación de estatus y capital cultural, permite volver sobre el concepto de *consumo*, que es un concepto indispensable para pensar en la masa y en la *industria cultural*.

Una prueba de lo anterior es que Valeriano Bozal en la *Necesidad de la ironía* (1999) teoriza sobre el *kitsch*, fundamentalmente a partir del concepto de consumo. Dice que lo propio de las auténticas obras de arte es que pueden ser contempladas una y otra vez sin que se agote su sentido, cualesquiera que este sea, y señala a continuación que, contrastantemente, cuando hablamos de una experiencia *kitsch* es porque ha habido de parte del fruidor una preocupación excesiva por la optimización del tiempo de contemplación. Lo que quiere decir es que el mismo espectador que antes encontraba el sentido de la obra inagotable, tiene ahora, de súbito, un interés apremiante por apreciar la novedad, el cambio, la renovación constante, por descifrar el enigma de la obra, para

198 No estamos diciendo que no haya hoy saberes que se valoran, sino que creemos que por encima del artístico estarían aquellos asociados al uso y el desarrollo de tecnología o al mercadeo, por ejemplo.

poder pasar a la siguiente. Dice: “la recepción [ahora] es temporal y se acopla al ritmo productivo: consume los objetos y solo se detiene en ellos para advertir, satisfactoriamente, su novedad” (Bozal, 1999, p.37).

3.4 Aportes de Heidegger y Benjamin a la reflexión sobre el *kitsch* y la industria cultural

Vamos a aprovechar la ocasión que crea el hecho de habernos referido a este concepto - el de consumo- para reseñar algunas de las consideraciones de Martin Heidegger (1936)¹⁹⁹ y Walter Benjamin (1936) acerca de la obra de arte en el contexto auspiciado por la reproductibilidad técnica, las cuales aportan elementos adicionales a este debate sobre el arte mercantil.

Dice Benjamín (1936) que la caída del aura de las obras estriba en dos circunstancias: “de un lado, la aspiración de éstas a acercar espacial y humanamente las cosas, que es tan apasionada y del otro, su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” (1989, p.25).

Vamos a decir con Benjamin (1989), en primer lugar, que en la industria cultural se manifiesta una voluntad de dominio que intenta equiparar y reproducir lo que en principio no es ni reproducible ni equiparable, sino enteramente singular²⁰⁰.

Pero antes de comentarlo, pensamos que conviene volver sobre una obra de Heidegger titulada *Del origen de la obra de arte*, publicada en 1936, pues no solo fue una obra surgió a la par de la de Benjamin –el mismo año-, sino que es una obra que alimenta el debate en torno a la cuestión, especialmente porque ofrece unas precisiones acerca de

199 El origen de la obra de arte es producto de unas conferencias dictadas por Martin Heidegger entre el 17 y el 24 de noviembre de 1936 en Franfort del Meno.

²⁰⁰ Este concepto de pérdida del aura aparece por primera vez en la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Benjamin, publicada en 1936. Esta fecha es anterior a la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración* (1944), razón por la que decimos que el concepto de industria cultural puede ser deudor en cierto sentido de la conceptualización de Benjamín sobre la atrofia del aura de la obra de arte y no al revés. Es de aclarar que, Benjamin, sin embargo, no le da el mismo sentido nostálgico que le dan sus lectores –en este caso Adorno y Horkheimer- a este asunto. Sobre este punto nos detendremos más adelante.

lo que una “obra de arte sería es” y debería propiciar idealmente. Dice Heidegger que las obras de arte al ser desplazadas de su lugar y espacio propio (condiciones que para Benjamin constituyen el aura de la obra de cual hablaremos más adelante), ya no conservan su ser-obra²⁰¹. Esto, en tanto adolecen de una privación de mundo, de una decadencia de mundo.

El ser-obra de las obras consiste, para Heidegger (1936) en la posibilidad que estas tienen de ser exhibidas. La obra está a la obra en tanto está expuesta, pero estar expuesta no tiene el sentido de estar alojada en una colección y colocada en un lugar adecuado para su contemplación, sino el de estar erigida. La diferencia esencial entre lo uno y lo otro es que, en el primer caso, lo que se exhibe es tratado como si tuviera en sí mismo ese rasgo esencial de la exposición (eso que amerita su exhibición); mientras que en el segundo, la obra se exhibe a la espera de una actualización de su dignidad y esplendor por cuenta de cierto tipo de “ritual”. Este ritual consiste, según creemos, en la adopción de una actitud cultural que en mucho se asemeja a la actitud de adoración, en razón de que implica pausa, detenimiento, quietud, introspección, valoración de lo que se tiene en frente como único e irrepetible. Con esto último, como se verá, se contrarresta, precisamente, esa tendencia a plantear semejanzas entre cosas sin suficiente fundamento para ello o a dar por clausurado un asunto cuando no necesariamente se ha agotado su sentido; esto por cuenta del consumo al que nos referíamos hace un momento.

Es de anotar que, aunque Horkheimer y Adorno (1946) no se hayan planteado la cuestión en términos casi religiosos como lo hizo Heidegger, a ellos también podemos adjudicarles la invocación de una actitud cultural para el contacto con la obra, pues, de no ser así, sería prácticamente imposible hacerle frente a la alienación auspiciada por los productos de la industria cultural.

Si se piensa, frente a los peligros que particularmente Adorno encontraba en el cine, en tanto este propicia una confusión de la realidad con la ficción, habría que ver que una cosa es sumergirse en la ilusión que este crea a conciencia de que se entra en un mundo

201 En su texto (1936), Heidegger distingue entre algo que podría ser interpretado como tres dimensiones de la obra de arte: su condición de ser-obra, su condición de ser-objeto y su condición de ser-creado.

paralelo (el que propone la obra) y otra, encontrarse de repente inmerso allí, producto de la distracción o la inconciencia. A lo que vamos es al hecho de que esta actitud cultural protege de que esto ocurra, en tanto garantiza que la consciencia del fruidor esté instalada absolutamente en el presente y dicho sea, además, en un presente en el que no hay prisa.

Siguiendo con Heidegger (1936), habría que decir que este autor protege la obra, no solo exigiendo para ella eso que denominamos actitud cultural, sino definiéndola a ella misma del modo en que lo hace. Afirma: “la obra es obra, en tanto trae su mundo al alzarse abierto, consigue ella misma el encargo, al que ella sirve; crea el espacio que ella domina; determina el lugar, en el cual se erige” (2006, p 18).

Pues bien, frente a esto cuando Heidegger dice que la obra debe ser mostradora de mundo está indicando que esta debe abocar al espectador a una experiencia abismal. Y es que el mundo para Heidegger equivale a lo no familiar. Aclara: el mundo no es la sumatoria de las cosas que lo componen, pero tampoco es, como podría pensarse, solamente un marco para valorarlas, para agruparlas y representárselas. Con recurso al mundo como concepto nunca llegamos a enfrentar el mundo como objeto, sino que nos enfrentamos a él como in-objeto, como un ensamblaje de remisiones: de evocaciones y connotaciones. El mundo visto a través de una obra es siempre un objeto que, más que conocer, investigamos indefinidamente.

Por lo anterior es claro que Heidegger intenta decir que la obra es, ante todo, un vehículo para plantearse problemas, preguntas, que no para resolverlos y, aunque usando otros términos, es posible decir que con Adorno y Horkheimer (1944) comparte que la obra como problema²⁰² implica “un rechazo superior de lo usual” (Heidegger, 2006, p.18).

Podríamos decir que su condición problemática es la que le da a la obra precisamente su potencial emancipador. Aunque en particular para Adorno el arte tuviera una función de denuncia y “representación” de las contradicciones sociales, en lo “temático”, por así

²⁰² Esta concepción de la obra que denominamos *obra como problema* será ampliada más adelante en este texto. De momento nos limitaremos a decir que la obra concebida así, difícilmente puede ser asimilada a la experiencia precedente, difícilmente puede ser leída a partir de un uso habitual del código, porque, precisamente, resulta original y, en este sentido, incómoda, adversa a los hábitos perceptivos e interpretativos.

decirlo, este autor era del mismo parecer de Heidegger de que la obra debía plantear siempre asuntos inexplorados, en lugar de contribuir a la acumulación de certezas en campos ya allanados.

Hay que exaltar, sin embargo, que como todas estas cuestiones son interdependientes, la obra no puede conseguir plantear tales problemas sin la complicidad de esta actitud cultural por cuenta del espectador. Es esta última la que propicia que esta condición de la obra se actualice, surta efecto. Por decirlo de otra forma: no hay manera de que una obra exista como problema, si durante la recepción se cambia esa actitud ceremoniosa, ritual e introspectiva por una ligera. Esto lo prueba el hecho de que, aun las obras más “serias” puedan ser exhibidas como simples ornamentos u objetos de museo, para ser simplemente consumidas. De otro modo, de esto mismo da testimonio el hecho de que, con recurso a la ironía, se pueda hacer, por el contrario, un análisis sesudo, un análisis a contrapelo de obras y productos que originalmente habían sido concebidos solo para entretener.

Heidegger (1936) fue categórico al decir que cuando se incentiva el tratamiento de una obra exclusivamente en su dimensión de ser-objeto, la misma, tal y como ocurre en los museos, se cuida, se muestra, se explica y se disfruta, pero por el modo en que es frecuentada, sobre todo en tanto no llega a generarle al fruidor un contratiempo (algún tipo de incomodidad que invite a la reflexión), no propicia una experiencia auténtica.

Pues bien, si la relación que con la obra debería establecer el espectador es de naturaleza problemática y no cómoda, razón tiene Agamben (2007) cuando dice que la genuina experiencia plantea, en sentido estricto, una relación con la muerte. Diciéndolo de otro modo: para ser tenida en cuenta como tal, la experiencia debe haber provocado un cambio de actitud, una transformación en el sujeto. Como ya dijimos, en opinión de Heidegger (1936) el fundamento de la obra es un abismo y, si no hay vértigo, si todo es claridad, si no hay riesgo, pues entonces la obra no funciona como obra. Al respecto sentencia tajante: “una creación de arte que carezca de este rasgo esencial de la exposición de mundo no es una obra de arte” (Heidegger, 1936, p. 17).

Dejaremos hasta aquí este comentario sobre su texto de Heidegger (1936), para seguir con el aporte de Benjamin, el cual ya habíamos anunciado. Pero antes de hacerlo, vamos a ofrecerle elementos al lector para que comprenda quién fue Benjamín.

De acuerdo con Buck-Morss (1995) Benjamin se había conocido con Adorno en 1924 y habían pasado tiempo juntos en Capri y Positano. Para ese entonces, el primero estaba estudiando hebreo, así como la posibilidad de reunirse con Gershom Scholem, en Palestina. A Scholem lo había conocido en 1916 y junto con él había emprendido una tarea que, de acuerdo con Buck-Morss (1995) mantendría de por vida: estudiar La Cábala. Ahora bien, aunque Benjamin no llegó a dominar nunca el hebreo, lo que hubiera sido necesario para desarrollar de una mejor manera sus estudios de La Cábala junto a su amigo, cuenta la autora que adquirió, por cuenta de la familiaridad con dicha tradición, una forma teológica y mística de expresión.

A pesar de su cercanía, es de resaltar que, a diferencia de Scholem, Benjamin no descubrió los orígenes de los conceptos místicos en la teología, sino en la literatura estética. Según apunta Buck-Morss (1981) esto lo hizo “en las teorías de Novalis, Schlegel, Goethe, así como en los dramas trágicos alemanes de la época barroca” (p. 31).

En otro orden de ideas, según relata la misma autora (1995) fue alrededor de 1925 y por cuenta de su amiga latvia, la actriz y directora Asja Lacis, quien había participado del proceso de proletarización de las artes en Moscú, durante los primeros años de Lenin en el poder, por quien Benjamín se inclinó en una dirección diferente. Por cuenta de esta empezó a interesarse en la obra de Marx, particularmente en la interpretación hegeliana que de ella hacía Luckacs.

Es de resaltar que por la misma época en que se acercó al marxismo, Benjamin estaba trabajando en un estudio de carácter literario sobre el drama barroco, titulado *Urprung des deutschen Trauerspiels*. Dicho trabajo nunca fue aprobado por Cornelius, su maestro; no obstante, en 1928, Benjamin consiguió publicarlo de todos modos. Con respecto a esta investigación, es importante decir, de la mano de Buck-Morss (1995), que de lo más interesante, es que en ella Walter Benjamin planteaba una teoría cognitiva de

base kantiana, que, aunque influenciada por La Cábala, pretendía dar cuenta, tanto de la experiencia filosófica como de la religiosa.

Dicho esto, pensamos que hay que hacer un comentario sobre una de las características que hacen a Benjamin más especial como pensador y es algo que podríamos describir como una voluntad de conciliar lo aparentemente irreconciliable. Según creemos, este pensamiento integrador lo hacía reacio a aceptar que existiera una dicotomía entre cuerpo y alma, entre ideas y materia, por nombrarlo de algún modo y, quizá por cuenta de esto, es que Benjamin parece tener una consciencia menos problemática que otros autores de que las ideas, de que esos propósitos del espíritu a los que nos referíamos más atrás en este texto se materializan, se concretan en “cosas” y, una vez ocurre esto, tales objetos y tecnologías crean nuevos gestos, nuevos hábitos perceptivos y, por supuesto, nuevas experiencias. Estas modifican, a su vez, y de un modo dialéctico, las necesidades originales que los dispositivos que las crean se proponían atender, así se abre un proceso interminable e inagotable de transformación de la experiencia, que no tendría por qué ser frenado únicamente en atención a un espíritu conservadurista.

Según creemos, es de este modo de pensar de donde deriva la capacidad de Benjamin para leer con una lente más amplia el efecto acarreado por la reproductibilidad técnica sobre las obras y en general sobre la sociedad. De alguna forma, este autor, fue un pensador cuidadoso que, aunque no fue ajeno a la visión de sus colegas Adorno y Horkheimer y la compartió en buena medida, antes de satanizar enteramente el fenómeno acarreado por la reproductibilidad técnica sobre las obras y la audiencia, se dedicó a analizar los cambios que se produjeron en relación con el *sensorium* de la población. Esto tratando de entender divergencias en sus hábitos perceptivos, así como en su consciencia.

Sobre este punto podemos retomar un apartado de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), en donde dice en defensa de su actitud y “método” que Riegel y Wickhoff solo estuvieron en condiciones de mostrar favorabilidad al arte que reemplazó al arte antiguo, pero no en condiciones de hacer lo propio con la tradición clásica que sepultó aquel arte. En sus palabras y a modo de crítica: “nuestros investigadores se contentaron con indicar la signatura formal propia de la percepción en la época del Bajo Imperio. No intentaron (quizás ni siquiera podían esperarlo) poner de

manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad que vinieron después” (2003, p. 5) y es que Benjamin en verdad consideraba que era una obligación por lo menos intentar pensar el cambio.

Desde otro punto de vista, podríamos decir que su capacidad para conciliar también puede visualizarse, tal y como afirma Buck-Morss (1995), en su arrojo para transformar la cognitividad idealista en materialista, así como la iluminación religiosa en iluminación profana. Según creemos este concepto es clave para comprender los rasgos de su pensamiento, pues habla de su capacidad para metaforizar la realidad, por decirlo de algún modo; de su concepción no enteramente racional (racionalista) de las cosas. Para decirlo con Löwy (2007), un concepto como el de iluminación profana habla de la confianza que Benjamin depositaba en los estados de ebriedad espiritual, pero, además, y por supuesto, de su capacidad de ver lo grande en lo pequeño, en el detalle.

De un modo que intenta ser comprensivo Buck-Morss (1995) agrega en este sentido que el método de exégesis cabalística, con el que Benjamin estaba familiarizado, invita a descifrar tanto los textos, como los fenómenos naturales, tal y como si fueran jeroglíficos. Lo que ocurre es que en un jeroglífico los detalles más nimios sirven para revelar una verdad, no buscada. En palabras de la misma autora (1981) “Benjamín tenía capacidad para analizar los detalles concretos, pero carentes de definición que, tal como había afirmado Rosenzweig, conforman la realidad, de un modo que libera un sentido trascendente” (p. 30).

A esto habría que agregar el hecho de que para fortuna del desarrollo de su pensamiento “la religiosidad de Benjamin era secular y mundana, aproximándose a los objetos profanos con religiosa reverencia” (1995, p. 32), pues esto propiciaría que, al igual que un personaje como Adorno, no se sintiera enteramente comprometido a hipotecar su pensamiento a los intereses estrictamente partidistas o religiosos. Digámoslo así, por esto estaba en condiciones ideales para poder pensar en lo uno y en lo otro a través del arte.

Sobre su relación con Adorno, vale destacar que se conoció con él cuando tenía 31 años y el segundo apenas 20. Sobre el tema, llama la atención la siguiente declaración de

Adorno (1964), citado por Buck-Morss (1981, p. 30). Dice este último acerca de su compañero y de la impresión que le produjo:

era como si a través de esta filosofía [se refiere a la filosofía practicada por Benjamin] se me mostrara lo que la filosofía debía ser, si quería cumplir con lo que prometía y que jamás abarcó, desde que se deslizó dentro de ella la división kantiana entre lo que permanece dentro del campo de la experiencia y aquello que trasgrede los límites de la posibilidad de la experiencia.

Dicho todo lo anterior haremos un comentario breve de su trabajo dedicado a la obra en el contexto auspiciado por la reproductibilidad técnica. Para empezar, lo primero que hay que señalar es que en esta Benjamin (1989) señala con respecto a las técnicas de reproducción que mucho antes del cine o el fonógrafo, la litografía, por ejemplo, propició que el dibujo acompañara e ilustrara la vida diaria.

Exalta que, por cuenta del proceso de la reproducción plástica, desde entonces la mano dejó de cargar con la responsabilidad de determinar el talento artístico y, por decirlo de algún modo, este empezaría a concernir al ojo que mira por el objetivo. No obstante, y aquí nos topamos con una concepto que resulta capital para nuestro trabajo, dice Benjamin (2003) que en la reproducción mejor acabada falta algo, esto es “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepitible en el lugar en que se encuentra” (p. 3). Es a esto a lo que Benjamin llama aura y es sobre estas dos condiciones que recae la autenticidad atribuible a una obra.

Este autor es preciso al decir que esta atrofia²⁰³ del aura no afecta del mismo modo a las obras que son producto de las técnicas de reproducción manual, pues a diferencia de lo que ocurre con la reproductibilidad técnica, la reproducción manual no compromete la autenticidad de la obra en la misma medida y esto en razón de que la destrucción del aura se ve auspiciada por dos factores fundamentales: la excesiva facilidad y el aminoramiento del tiempo que es necesario invertir en la fruición.

Lo que queremos hacer ver es que cuando se amalgaman estos dos factores fácilmente se tiene la ilusión de que se está reproduciendo una obra por entero y con “éxito”,

²⁰³ Hay que notar que Benjamin habla tanto de una atrofia del aura como de una pérdida de ella, en ese sentido nos parece importante destacar con respecto al primer concepto que este se refiere a algo que no crece; no se trata literalmente de que pueda ser robada o destruida, se trata de que las circunstancias la inhiben, impiden que se desarrolle.

mientras que, como el modo de reproducción manual impide que se tenga esta ilusión - que se pierda de vista que lo que se confecciona, así se pretenda otra cosa, es una réplica de obra y dado el tiempo que exige su elaboración, una copia que nunca podrá ser experimentada en el mismo aquí y ahora del original- esto simplemente no pasa. De algún modo a lo que vamos es al hecho de que la reproducción manual, al impedir eso que calificamos de ilusión, impide que el aura de las obras se presuma emulable y copiable sin pérdida; mientras que la reproductibilidad técnica auspicia lo contrario.

Con respecto a las particularidades de la reproductibilidad técnica, de acuerdo con Benjamin (1936) valdría destacar rasgos como la mayor independencia del original (en el caso de la fotografía del motivo que se representó) y en segundo lugar, el hecho de que las obras creadas y reproducidas así, salen al encuentro de su destinatario, sea en forma de fotografía o de disco gramofónico.

En contraste, las obras pictóricas, no solo seguían exigiendo que el fruidor se desplazara hasta ellas o las adquiriera, sino que, aun si llegaban hasta la casa de alguien, nunca podría ser comparable la cantidad de imágenes a las que iba a estar expuesta esa persona frente a la cantidad de imágenes a las que está expuesto un televidente o radioyente promedio. Por supuesto y para seguir con lo que traíamos, es claro que, por el mero hecho de acudir al destinatario, estas obras de la reproductibilidad técnica deprecian su aquí y ahora.

Al respecto Benjamin aclara que la autenticidad radica en todo eso que, desde su origen, puede transmitirse a una obra, incluyendo la duración material de esta y su testificación histórica. Así, dada la escasa duración de las mismas en el contexto de la reproductibilidad atenta contra su posibilidad de atestiguar la historia. Esta mínima duración de la que hablamos puede atribuirse a su permanencia fugaz en un mismo contexto, a su itinerancia o en sentido estricto, a una brevísima existencia, porque dado el tipo de relación que se establece con ellas no perviven en la consciencia de los espectadores. De acuerdo con Benjamin (2003) lo que tambalea en el caso de estas obras es su autoridad y la pérdida de su aura se da en razón de que existe una relación que no puede ser esquivada entre durabilidad y singularidad.

Es de destacar que Benjamin, así como hacía Heidegger (1936) distingue tres dimensiones en la obra que fueron paralelas en algún tiempo, pero que no son confundibles y que se han modificado en intensidad: una sería la dimensión cultural de la misma, otra su dimensión exhibitiva y otra, la artística. En particular, la dimensión cultural de la obra se ve afectada por su incapacidad para atestiguar la historia, como ya dijimos, una obra que no esté enraizada en un contexto, no transmite cultura, simplemente porque no la atestigua. Ahora bien, como es de esperarse la exhibitiva, sería la que hoy cobra más fuerza.

Es como si dijera este autor que hay una suerte de regla que muestra que en detrimento de la actitud ritual²⁰⁴ para el relacionamiento con una obra, se da un aumento de su dimensión exhibitiva, su condición de espectáculo y tendríamos que decir, en oposición a Heidegger (1936), que lo que aquí se muestra sí sería una obra que presuntamente trae en ella misma la condición de su celebridad.

De un modo explicativo podríamos decir que actitud ritual, de la que habla Benjamin, ha decaído pues, como nunca antes, se tiene la sensación de que las obras están cerca y por esto no hay que invertir demasiado tiempo en su contemplación. En adición a esto, como, además de que están cerca, van y vienen, hay que hacerse receptivo a la novedad, a esa multiplicidad de imágenes que llegarán a nosotros por cuenta del televisor, por ejemplo, y que, evidentemente, no alcanzaremos a “procesar”. Ante este panorama, hay que ideárselas para estar siempre disponibles para lo que sigue y bajo esa lógica, comprometer la atención e invertir demasiado tiempo en la fruición pasa a ser algo que precisamente está contraindicado.

Desde la perspectiva de Benjamin el hecho de que la sociedad de su época estuviera dispuesta a asumir los costos de esta atrofia o destrucción del aura de las obras se explica dado que " acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción" (1989, p. 5) y agrega: es como si la masa sintiera la

²⁰⁴ Dice Benjamin que “la índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso” (1989, p. 3) y agrega: es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de su función ritual.

necesidad de adueñarse de los objetos y de las obras, precisamente en su condición de copias, de meras reproducciones. Relacionarse con estos así y por eso la preferencia, ofrece una ilusión de dominio opuesta a esa sensación abismal y vertiginosa a la que invitaba Heidegger, pero que para las masas resulta tan molesta e indeseable.

Cerrado este asunto del recrudescimiento de la dimensión exhibitiva de la obra y asociada a ella la cancelación de su función de documento cultural e histórico, habría que señalar que Benjamin llega al punto de augurar que “la reproductibilidad técnica hace de la obra una hechura con funciones por entero nuevas, entre las cuales la artística se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria” (1989, p. 12). Al decir esto, está señalando que, aunque comprende los efectos que puede acarrear sobre la consciencia de la masa, lo entiende, ante todo, como un cambio que puede experimentar la naturaleza de la obra de arte. Frente a Adorno, que en este punto resulta más férreo, Benjamin parece sugerir que si los tiempos cambian hay necesidad de caracterizar la obra de un modo diferente; en lugar de compararla con lo que en algún momento fue o “debería ser”. En el testimonio anterior este autor está dejando claro que no está cerrado a la eventualidad de que el acento de la obra se desplace de su función artística, a su función, por ejemplo, de entretenimiento. Digamos que, para él, por todo lo que explicábamos más atrás, un cambio es, ante todo, un fenómeno a estudiar, a comprender y a describir²⁰⁵. Solo luego de esto debería ser juzgado y más que juzgado, analizado en busca de opciones posibilitadoras.

En otro orden de ideas, Benjamin señala que por cuenta de la reproductibilidad técnica, la preconizada autonomía del arte se ha extinguido. Por cuenta de la premura y del afán de consumirlas hoy se invita al espectador a que se relacione con las obras a partir de aquella actitud ingenua de la que hablaba Bourdieu (1998) en relación con el gusto popular y que justamente había estado proscrita por mucho tiempo. Según creemos estas obras son proclives a ser consumidas de este modo, en razón de que la trivialización de la que son objeto por causa de algunos factores que ya hemos mencionado hace que disuadan al espectador de embarcase en análisis “sesudos” o

²⁰⁵ Esto sin dejar de señalar, por supuesto, la complicidad que este apaciguamiento de la consciencia de la masa tuvo con el ascenso del fascismo; Benjamin fue perfectamente consciente de esto último.

“trascendentales”²⁰⁶ y en oposición a esto, a que prefieran un acercamiento ligero, episódico -no sistemático-, así como utilitarista, en tanto persigue, exclusivamente, el disfrute, la aminoración de los esfuerzos para la intelección o la posibilidad de tener certeza de que se “sabe” sobre qué versa la obra y, por lo mismo, de que se es “inteligente”.

Ahora bien, estos cambios en los hábitos perceptivos de alguna forma son estimulados, no solo por el recrudescimiento del valor exhibitivo de las obras, sino por el modo en que el cine²⁰⁷ ha educado la mirada del espectador y lo ha habituado a determinadas experiencias. Entre ellas y por supuesto, en primer lugar, a una percepción espacio temporal paralela. Dice Benjamin a este respecto “un reloj en marcha no es en escena más que una perturbación [incluso en una obra naturalista chocaría el tiempo astronómico con el escénico]” (1989, p. 37).

Y agrega:

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la

²⁰⁶ Es de anotar, sin embargo, que esto es perfectamente compatible con una proliferación de algo semejante a una democratización de la crítica artística y cultural, de la cual todos se sienten convocados a participar, en tanto representa una ocasión de exhibir su singularidad. Para hacerlo, tal y como denuncia Benjamin, no es indispensable que haya habido propiamente contacto con la obra; para hacerlo basta el entusiasmo.

²⁰⁷ El cine es la manifestación de la industria cultural a la que Benjamin dedica el texto que venimos comentando. De alguna forma en él lo usa como laboratorio, como campo de observación, para analizar los efectos de la reproductibilidad técnica sobre las obras. Con respecto propiamente al cine, Benjamin exalta que el actor que actúa en secuencias y no de corrido, tal y como lo hace el de teatro, tiene que ponerse de acuerdo con la cámara acerca de sus movimientos. Por otra parte, se debe tener en cuenta que este está sometido a una serie de *tests* ópticos por los que antes no tenía que pasar, los cuales son realizados por el espectador, a través de la cámara. En adición a esto, exalta Benjamin que por ser el cine pregrabado y teletransmitido, el actor no cuenta en él con la posibilidad de ser retroalimentado por el público. Así, tal y como ocurre con un producto que se lanza al mercado, este deberá ideárselas para identificar las preferencias del auditorio y, en todo caso, dadas sus limitaciones, tratarlo como a una masa de consumidores.

Con respecto al motivo -queremos decir, a lo que se representa-, dice este autor que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que le habla al ojo. La posibilidad que ofrece un artefacto como estos de hacer acercamientos imposibles, así como de relentizar la acción o de alcanzar ángulos imposibles (los escorzos, por ejemplo) es exclusivamente suya y no tiene precedentes. “Interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud, experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio el psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (Benjamin, 1989, p.19).

dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. (p. 18).

Sin embargo, es de anotar que estos cambios introducidos por la reproductibilidad técnica también se han alimentado de las variaciones que ha experimentado el paisaje; particularmente el paisaje urbano de París del siglo XIX, al que Benjamin se refiere en su libro de los pasajes y en el que “el sueño hechizado del capitalismo se ha encarnado en la parafernalia seductora de la vida parisina y en asuntos tan disímiles, en apariencia, como proyectos urbanísticos (las ensoñaciones arquitectónicas de Haussmann), muebles, poemas, novelas, folletos y fachadas” (Arroyo, 2006).

Al respecto, dice dice Buck-Morss (1995, p.296) que

Tal vez, al principio, el espectáculo cotidiano de una muchedumbre en movimiento presentó al ojo algo ante el cual tuvo que adaptarse... Sin embargo, no es imposible suponer que, una vez adquirida esta habilidad, el ojo celebra el advenimiento de nuevas ocasiones para confirmar esta nueva destreza. El método de la pintura impresionista, donde el cuadro se compone yuxtaponiendo un tumulto de parches de color, será entonces un reflejo de la experiencia que ya se ha vuelto familiar para el habitante de la gran ciudad.

Sobre esto habría que decir que el *flâneur* que transita por esta ciudad ve tensada su atención en tan diversas direcciones que solo alcanza a percibir las cosas fugazmente y a retener una cantidad de imágenes que tiene que ensamblar, si es que desea percibir sentido. Lo que ocurre es que dicho personaje, ante todo curioso, no necesariamente quiere esto último, pues la novedad, en sí misma, satisface. El cambio que ofrece un telón que se abre y se cierra o una escenografía que se altera no interesa porque conduzca a algo más, porque sea antesala de otra cosa, este vale por él mismo.

Grosso modo y para cerrar este apartado podríamos decir que “lo que capta Benjamin es una revolución en nuestra estructura perceptiva, una nueva lógica visual que construye o hace de las imágenes –que emergen como visibilidades reveladoras- unidades condensantes de sentido” (Marín, 2007, p. 213). Por supuesto, esto en el mejor de los casos.

Dicho todo lo anterior, podríamos concluir que un pensador como estos es importante, porque utiliza su conocimiento técnico del cine, no solo para denunciar, sino para comprender los cambios que las innovaciones técnicas operan en el cuerpo, en tanto lo invitan a asumir nuevas disposiciones, a adoptar ciertos gestos, a desarrollar nuevas habilidades perceptivas, así como a poner en recesión otras. Según creemos, de estos cambios se deriva una necesidad de reevaluar ciertas concepciones culturales, ciertos valores, pues, no hay razón para estancar el aprendizaje por cuenta de una inadecuación del modelo de pensamiento disponible.

En este sentido, es de resaltar que en este trabajo adscribimos tal visión de las cosas y es precisamente por esto que nos hemos dado a la tarea de tratar de comprender la naturaleza de estas obras de literatura de difusión, a partir de sus propias particularidades. En consonancia con la visión de Benjamin habría que decir que en este trabajo nos interesa conocer los acicates que invitan a embarcarse y a preferir el tipo de experiencia a la que invita *Drácula*, que, hasta cierto punto, puede calificarse como una obra *kitsch*.

Al respecto, nos interesa comprender cómo un cuerpo que contemporáneamente se desenvuelve en grandes ciudades añora, está familiarizado o prefiere determinados estímulos, en razón de sus necesidades (por ejemplo, de sus necesidades de descanso). Nos interesa ver cómo es posible hallar en las preferencias que el hombre contemporáneo acusa o reconoce como suyas un correlato del tipo de sujeto que han construido el capitalismo tardío, el neoliberalismo y la globalización, amparadas en la sociedad de la información. Nos interesa saber qué pueden decir estas acerca del modo más idóneo de educarnos y captar información en la sociedad de hoy. Por ejemplo, qué tipo de actitud o de atención nos sentimos capaces de cultivar y, a su vez, qué dice esta acerca del tipo de información que hoy consideramos más útil y relevante. Nos gustaría tener algunas pistas acerca del qué tipo de socialización (asupiciada por el consumo de estos productos) que añoramos y nos interesaría pensar qué dice esta expectativa acerca de la dicotomía cuerpo-alma, introducida por la filosofía platónica y el catolicismo y tan instituida con el pasar de los años, quién creyera, en el mismísimo ámbito del arte. Al respecto, sería importante poder al menos entrever por qué un cuerpo contemporáneo, hedonista y adverso al ascetismo, no está dispuesto a la temperancia y al aplazamiento

requerido por la contemplación de las grandes obras, tal y como se pretendió por mucho tiempo.

En último término, si todo esto no es posible, al menos nos gustaría ofrecer algunas pistas acerca de bajo qué coordenadas es posible que se enaltezca y ofrezca como panacea lo uno o lo otro (el arte de vanguardia con su espíritu transgresor o el arte *kitsch* caracterizado por un talante acomodaticio). Por decirlo con usando una expresión de Foucault para este trabajo es importante tener algunos indicios sobre cuáles han sido las condiciones de posibilidad que tuvo el primer modelo, para imponerse como único paradigma posible y adecuado para pensar en el Arte.

4. Síntesis del debate: funcionamiento de las obras del arte de vanguardia vs. funcionamiento de las obras *kitsch*

4.1 La obra de arte como resorte de ambigüedad

A modo de balance, nos gustaría cerrar este capítulo presentando de la mano de Umberto Eco (1984) un par de modelos, muy sencillos por demás, muy ágiles, que explican cómo la “genuina” obra de arte funciona en términos semióticos y, por contraste, cómo una obra *kitsch* hace lo mismo. Esto, en tanto pensamos que es importante visualizar que estos dos enfoques de lo que puede ser una obra se concretan en decisiones procedimentales precisas. Por decirlo de algún modo, lo que queremos exaltar es el hecho de que la obra de arte vanguardista, la obra concebida al modo en que lo hicieron Heidegger (1936) y Adorno y Horkheimer (1945), no la constituye solamente a un tema inusual, sino un confeccionamiento específico, una hechura con arreglo a unos movimientos por parte del espectador que se desean o no motivar.

Precisamente, en aras de visibilizar esto, complementaremos la breve presentación acerca de cómo funciona el *kitsch* en términos semióticos señalando que hay algunos elementos de la poética aristotélica que sirven para entender cómo son confeccionadas estas obras, en razón de lo que persiguen por parte del público.

Dice Eco en *Apocalípticos e integrados* (1984) que el mensaje poético se caracteriza por una ambigüedad fundamental y es que utiliza los términos de tal forma que su función referencial se ve alterada. Con esto quiere decir que la obra tiene la particularidad de que presenta los términos que la constituyen de un modo ambiguo, para que, así, quien se enfrente a ella se vea obligado a poner en duda el significado que habitualmente le atribuye a esos términos. Se trata de “proporcionar al decodificador la sensación de que

el código en vigencia ha sido violado, de forma tal que no sirve para decodificar el mensaje [que tiene en frente]” (p. 109).

Esta ambigüedad se construye, según explica Eco (1984), poniendo dichos términos en relaciones sintácticas que contravienen las reglas consuetudinarias del código. Adicionalmente, eliminando las redundancias, de modo que la posición y la función referencial de un término pueda ser interpretada a partir de varios modelos, lo que eliminando las redundancias.

Como se verá, al estar construida así, la obra de arte constituye un problema y no solo por su temática, por aquello a lo que se refiere, en caso de que lo haga, sino por su estructura. Eco utiliza la metáfora del criptógrafo para dar cuenta del tipo de relación que se puede establecer con estas obras, pero muchos otros autores han hablado de enfrentarse con la obra de arte, como si se tratara de un enemigo o, como ya dijimos, de un problema. No se puede pasar por alto que es a partir de la idea que subyace a estas metáforas que adquieren sentido expresiones como la de “tensión interpretativa”.

Como pensamos que la metáfora de la obra entendida como problema²⁰⁸ quizá es excesiva para lo que queremos mostrar, vamos a dejarla de lado por un momento, pues para lo que queremos señalar basta la del criptógrafo. El criptógrafo sería ese espectador que cuando tiene en frente la obra reserva tiempo y se embarca en un ejercicio de desciframiento. De hecho, es por esto que tiene sentido hablar de “dejarnos sorprender por la obra”.

Nadie negaría que lo que queda a la vista por este camino es que frente a una “genuina” obra de arte hay necesidad de innovar, de probar, de ensayar, de descubrir y, en ese sentido, si se nos permite el término, de “avanzar”, de progresar; de pasar de un estado de ignorancia, incomprensión y percepción de caos, a uno en el que, al menos, pueden

²⁰⁸ En primera instancia, habría que aclarar que la palabra “problema” utilizada en este contexto no tiene la carga negativa que habitualmente tiene este término; que la obra plantee un problema no invita a eludirla, sino a lo contrario. Es más, desde algunas concepciones esto testimonia su idoneidad como obra; sin embargo, y como precisamente la actitud que se deriva del hecho de que la obra sea un problema, es una actitud de empeño, de lucha, de esfuerzo, nos limitaremos a decir que, sin ser esto negativo, porque en teoría de este empeño resulta algo positivo (cierta expansión de la consciencia), planteadas las cosas así, el acento queda puesto en la dificultad y en la incomodidad que esta impone.

formularse preguntas coherentes. Claro, podrá objetarse que la idea de avance, entendido como progreso es problemática en relación con el arte²⁰⁹, y en efecto pensamos que lo es, pero nos quedamos con lo que de esta noción remite al movimiento, a un cambio de estado, en relación con una situación original²¹⁰. Incluso, creemos que, aunque no sea pertinente hablar de un avance dirigido en una dirección precisa, medido en términos de proximidad a una meta, a esta interpretación de las cosas en todo caso subyace una alusión a un tipo de avance, a uno en términos de dominio sobre la capacidad de experimentar algo (de experimentar la obra) y de preguntarse, coherentemente, sobre ella.

Para que el lector pueda entendernos vamos a recurrir a un ejemplo: supongamos que alguien intenta leer en un idioma que recién está aprendiendo y del que todavía desconoce la mayor parte del vocabulario. Pues bien, habría que decir que esta persona percibe que ha habido progreso y sin duda se siente en una situación de mayor control cuando en la frase que no entiende, al menos, comprende qué función está cumpliendo

²⁰⁹ Decimos que hablar de avance puede resultar polémico, en razón de que esto implicaría que hay un punto de llegada, desde donde se evalúa ese progreso, y es sabido que, en relación con el arte, las interpretaciones múltiples y alternativas no son un problema, por ende, no representan un retroceso o un estancamiento cuando se producen en relación con una obra. No obstante, tampoco se puede omitir el hecho de que, para la concepción del arte que se inaugura con la estética dieciochesca, hasta cierto punto sí hay interpretaciones que resultan problemáticas: aquellas que, renunciando a la autonomía del arte y por falta de otras alternativas, aplican una decodificación ingenua; o sea cotidiana, a aquello que tienen en frente. Dice Bourdieu en *La Distinción* (1998) que al no disponer de los instrumentos indispensables para discernir los rasgos estéticamente pertinentes que una obra comparte con la categoría de obras del mismo estilo y sólo con éstas (al no poder emitir un juicio de gusto de carácter formal), los espectadores menos cultivados se ven en la imposibilidad de considerar la obra de arte como tal. Por esto pasan de alguna forma a través de la calidad sensible de la obra sin pararse en ella y, situándose inmediatamente, según su propio entender, captan en un significado fisiológico o psicológico, cuando este no existe en tal obra. En su momento Gasset (1925) dijo otro tanto, cuando afirmó que el arte es como una suerte de lente de vidrio y que es un error pasar directamente al objetivo; es decir, al objeto que es filtrado –representado– por esta lente, que es el arte. Advierte: puede ocurrir que cuando la gente se detenga en ella, tenga la sensación de no ver nada, pero es que en efecto no hay por qué ver en ella cosas humanas, sino solo transparencias artísticas. Ahora bien, retomamos todo esto porque señala, justamente, que a pesar de que se dijera lo contrario, desde que el arte ganó su autonomía no todas las interpretaciones han sido válidas: es claro que las ingenuas, no.

²¹⁰ Algo diremos más adelante sobre este punto, pero en esencia nos decidimos por el término “avance”, porque a partir de la lógica de la Modernidad, hablar de movimiento, de un cambio de estado, si no es en dirección a un mayor bienestar, al progreso, no tiene sentido y aunque este arte no lo plantea así de un modo evidente, mucho se quejarían quienes lo representan si se les acusa de esto, creemos por razones que presentaremos más adelante que funciona con el mismo presupuesto.

cada uno de los elementos que aparecen en ella: cuál es el sujeto, cuál es el verbo y en qué tiempo está conjugado, cuál es el complemento, etc. ...

Digamos que en el caso de una oración esas serían algunas categorías mínimas indispensables para que un lector o hablante pueda tener algún tipo de experiencia de dicha frase. Así las cosas, lo que queremos hacer ver es que el criptógrafo del que hablábamos hace un momento busca avanzar, no necesariamente descifrar el enigma, pero sí, al menos, estar en condiciones de entender la pregunta tal y como está formulada²¹¹ en la obra.

Dicho lo anterior, y siguiendo con la explicación que ofrece Eco (1984) de esta situación en la que de repente se ve inmerso el fruidor de una “auténtica” obra de arte, en tanto tiene delante de sí un texto que desafía el uso habitual del código, tendríamos que anotar que de ello se deriva una consecuencia y es que, ante la imposibilidad de entregarse a un ejercicio de decodificación tradicional, el fruidor se ve obligado a desplazar su atención de los “significados”, a la elección y configuración de los significantes. Esta según el autor italiano sería una segunda característica de la obra de arte “genuina”: en ella los significantes pierden importancia en tanto instrumentos para la representar un contenido, un significado, y pasan a importar en sí mismos, por sus atributos “plásticos” y estéticos, no solo semánticos.

²¹¹ Ahora bien, confesamos que deliberadamente nos interesa mantener el término “avance” aun con los matices que hay que ponerle, dado que, permite exaltar una cuestión asociada al control, a la inteligibilidad y, de fondo, al Progreso. Creemos que esto se comprende si nos remitimos al caso contrario: supongamos que ese mismo estudiante de un nuevo idioma casualmente conoce el significado (sabe cómo traducir exactamente) todos y cada uno de los términos que aparecen en la oración; sin embargo, por cualquier razón, no logra percibirla como señalando una acción en un tiempo determinado, como refiriendo esa acción a un sujeto o señalando los efectos que esta tiene sobre alguien o sobre algún objeto, etc. Según creemos, en este caso la sensación de desorientación es aun mayor que en el primer caso y, tal vez, menos soportable, en tanto obstaculiza la capacidad del criptógrafo, del espectador, de priorizar o de desestimar un algún contenido sobre otro, de establecer un foco, de trazarse una ruta de trabajo. A lo que vamos con todo esto es a algo con lo que hemos sido reiterativos en este texto y es al hecho de que la pretendida autonomía del sujeto moderno queda ampliamente comprometida, cuando esto que propicia la obra confeccionada así no es posible. De alguna forma es como si la metáfora del enfrentamiento con la obra fuera un correlato de la acción que debería emprender y proponerse el sujeto en todo momento si quiere ser enteramente un sujeto: un ser racional, dueño de sí, abocado al progreso, capaz de mover la historia. De momento dejaremos esta consideración planteada, pero más adelante volveremos al respecto.

Reitera Eco (1984) que es importante considerar que el autor de un mensaje poético tiene que acentuar aquellas características que, por un lado, hacen más imprecisa la referencia al término, y por otro, inducen a detenerse en este como elemento de una relación contextual y a valorarlo como elemento primario del mensaje. Puntualmente aclara que, en el caso del arte, así dos términos tengan significados equivalentes, para el artista no es indistinto usar uno u otro, porque alguno ha de ser más idóneo para ponerse en relación con los demás elementos del “cuadro”. Por decirlo así, aquí entran a tener mucho peso consideraciones como las diferencias en el tono o la intensidad que introducen los significantes que se eligen.

En otro orden de ideas, ocurre con estas obras que el modo en que están dispuestos los significantes es el que constituye un contexto del cuál derivar una decodificación pertinente. Por eso, dice Eco (1984) que, aun cuando posee una dimensión semántica, el mensaje poético invita a verificar la eficacia de la significación como fundada en la estructura sintáctica, en el contexto preciso donde esta aparece. En caso de que no resulte “razonable” allí, necesariamente habrá que descartarla, pues la “auténtica” obra de arte muchas veces exige que el espectador realice una decodificación exclusiva para lo allí planteado.

Ahora bien, como creemos que el lector habrá visto para esta concepción del arte la ambigüedad no es una característica accesoria o menor del “mensaje”. En lugar de ello, la ambigüedad es justamente el resorte que lleva al decodificador a adoptar cierta actitud que implica detenimiento, a no consumir la obra como simple vehículo de significados, que, una vez comprendidos, por el hecho de haber sido un mero trámite, caen en el olvido. Ahora bien, a esto se suma el hecho de que es de la ambigüedad de aquello de lo que depende una cierta noción de “aprendizaje” implicada en este modo de concebir el arte, el cual no es separable, entonces, de la noción de “problema”.

Para que se entienda mejor, podríamos decir que de algún modo es una “victoria” de la acción ejercida por la ambigüedad el hecho de que a la obra de arte haya que verla como una fuente continua e inagotable de significados jamás inmovilizados (como quedó claro con Heidegger, 1936) y es del movimiento, de la incertidumbre y de la capacidad que tenga la obra para mostrar mundo de lo que depende su dignidad. En síntesis, habría que decir que para Eco (1984), así como para otros autores, lo propio de la obra de arte

–genuina- es que esta plantea una semiosis abierta y es esto, a su vez, lo que le da a las obras una naturaleza problemática.

Toda la atención que le dedicamos a este asunto debe ser entendida como un afán de explicar que la mala voluntad hacia el arte popular, asociado a un gusto *kitsch*, está amparada en una tradición satanizadora de todo aquello que contraviene este modo de concebir la obra. Lo que sucede es que cuando se toma la decisión de comparar el *kitsch* con este modelo, que, según creemos, simplemente no resulta apto para él, es más que evidente que el primero ha de salir mal librado, mal evaluado y ha de quedar “en deuda”, pues efectivamente no representa un arte que se proponga expandir los horizontes de la comprensión con recurso al planteamiento de “problemas”. Ahora bien, creemos que lo que habría que pensar es que en realidad no está en la obligación de hacerlo, cuando su promesa es otra: la comodidad. Frente al “aprendizaje”, la comodidad y el entretenimiento.

Desde la perspectiva de los detractores del *kitsch* o, más bien, de los defensores de la concepción de la obra de arte tal y como la definíamos antes recurriendo a Eco (1984), acaso ¿no es misión de esta desacomodar al espectador, mostrarle lo desacostumbrado, lo inédito, asombrarlo o, incluso, abofetearlo, como plantean algunos en aras de contribuir a la expansión de su consciencia? Creemos que no se puede pasar por alto esta metáfora tan contundente –nos referimos a la bofetada, por supuesto-, pues dice muchísimo. Para empezar, habría que preguntarse ¿qué ocurriría si los productos de la industria cultural pretendieran ser, en lugar de ello, una caricia?

Calinescu (1991) en su texto plantea la cuestión del *kitsch* en términos como los que siguen: “la imitación, la falsificación, la copia y lo que podemos denominar la estética de la decepción y del autoengaño” (p. 224). Según creemos, la razón para hablar de decepción y autoengaño está en que el arte “serio”, según se ha dicho, tras abofetear al espectador, debe invitarlo a una búsqueda genuina de sus propias respuestas; de un modo contrario las obras *kitsch*, que las más de las veces son productos complacientes, no solo no lo invitan a eso, sino que se lo impiden. Según creemos se habla de engaño y de decepción, porque se considera deleznable acceder a esas respuestas por una vía que no sea la propia búsqueda, el esfuerzo, o, peor aun, actuar creyéndose exonerado de la responsabilidad de enfrentar tales cuestiones.

Frente a esto hay que decir que esta valoración del arte (y como consecuencia devaluación del otro “arte”, de los productos de la industria cultural en tanto no cumplen con este imperativo) es subsidiaria de una concepción en la que se le asigna una función “educativa” al mismo (no nos cansamos de insistir en esto). Se trata de una labor educativa orientada a la emancipación de la consciencia; de un doloroso “abrir los ojos” posibilitado por la experiencia de la obra. Ahora bien, se supone que este dolor se justifica porque tras él viene un premio: una consciencia ampliada, mejorada, ennoblecida.

Creemos que no hace falta aclarar que no nos estamos refiriendo a un proceso de educación en sentido formal; sin embargo, mantenemos el término, porque en todo caso relacionarse con una obra que supone tal nivel de exigencia implica un ejercicio de contemplación o apreciación al que obligatoriamente le sigue un acto de reflexión, formulación de una “hipótesis” acerca de lo que en ella acontece y socialización de lo que se logra apreciar allí. En este orden de ideas, si pensamos que esto último se expresa como una suerte de juicio a defender (esto ya lo habíamos dicho en relación con la universalidad del juicio de gusto), habría que notar que el individuo involucrado en dicho proceso no solo se edifica por cuenta del esfuerzo invertido en “dilucidar” la obra, sino por cuenta del debate.

Por todo lo anterior, pensamos que de un modo, tal vez inconsciente, la experiencia del arte ha sido planteada de manera tal, que, siempre que no se favorezca ese tipo de sociabilidad, quedará anulada (al menos en teoría) la posibilidad de tener una ocasión “valiosa” de disfrute del arte, y no, como se ha dicho, por cuenta de la escasa “calidad” de ciertas obras (cosa que como ya vimos en realidad no impide que se tenga a través de ellas una experiencia auténtica), sino por cuenta de que, en tanto estas no se acomodan al dispositivo de la sociabilidad ilustrada, no cooperan en la construcción del sujeto que por mucho tiempo estuvimos interesados en promover. Creemos que todavía hoy, y a pesar de que algunos (quienes hablan de la existencia de una Posmodernidad) ya se inscriben en una nueva época, pasa inadvertido ante nuestros ojos que todavía hay rezagos en nuestro pensamiento de una idealidad del arte trazada en relación con el compromiso que este muestre (o no) con esta causa. Frente a este queremos aclarar, como ya hemos dicho en varias ocasiones, que no es que seamos adversos a esta

postura o que no encontremos mérito en esta intención, sino que simplemente la vemos como una opción particular que debería coexistir con otras.

Si lo pensamos, no dejaría de ser paradójico que, incluso, o precisamente diciéndose desinteresado, el juicio de gusto no pudiera más que estar encaminado un único fin: el ejercicio de la autonomía; el aprendizaje que requerido por el sujeto para autodirigirse. A nuestro modo de ver, es por esto que Giesz (1973), en su momento, y recuperando una expresión empleada por Gadamer, indicaba que cuando se sataniza el gusto *kitsch*, en realidad lo que se está planteando es “una crítica de la consciencia estética en su problemática ética” (p. 78). El problema viene, según nosotros, de que esto no se presenta así, sino que se hace ver a los productos de la industria cultural como incapaces de producir una experiencia significativa, en tanto son “casi” una obra, pero una obra que no llega a serlo a cabalidad, y que, por lo mismo, carece de interés. Como se entenderá por las ideas que defiende este trabajo para nosotros es sumamente errado y contraproducente, incluso, que se desaliente el estudio de estos productos.

Si como creemos, la emisión de un juicio de gusto habla de favorecer una ocasión para que el sujeto, haciendo uso de su libertad y de su criterio, argumente sus preferencias y en ese sentido, crezca en términos de autonomía, habría que pensar ¿qué puede ocurrir cuando lo que se tiene en frente es evidente, no amerita defensa, porque no inspira duda, pregunta o reproche alguno? ¿qué pasa si la “obra” invita a la aquiescencia, como ocurre con el *kitsch*, y en este sentido anula la posibilidad de que se dé tal debate y del crecimiento asociado a este? Hay una cosa con la que quisiéramos ser cautos, porque no estamos en condiciones de desarrollarla debidamente en este trabajo, pero tenemos la intuición de que el deseo del hombre contemporáneo de cambiar las ocasiones de debate (de enfrentamiento racional) por ocasiones de comunión puede obedecer, en alguna medida, a la sensación de soledad y desamparo de la que hablan algunos teóricos de la Posmodernidad. Aunque hoy haya un afán desmedido por exacerbar la diferencia (el cual es recrudescido por la ideología liberal, así como por el consumismo), también es evidente que hay hoy una necesidad de hacerle frente a la sensación de soledad que produce la vida en ciudad, el hecho de saberse un miembro anónimo de la masa; un miembro además que, en muchos casos, ya no cuenta con el amparo y la contención que ofrecía la religión. Paradójicamente el aislamiento propiciado por un ejercicio de la libertad, a ultranza, es quizá lo que nos aboca hoy a retroceder, a volver al

inicio, a buscar de nuevo la matriz, el amparo del grupo. Lo que creemos es que una manera de hacerlo, no hay que olvidar esto, es volver a celebrar creaciones que, como los mitos y el folclor, interesan porque imantan, porque construyen y educan en referentes identitarios, ofreciendo ocasión de compartir, de integrarse más y mejor.

Planteadas todas estas preguntas vamos, por fin, a ocuparnos de describir un poco cómo funcionan los productos *kitsch*; esos productos con los que, hasta cierto punto, comparamos a *Drácula*. Explica Eco (1984) sobre estos que en la medida en que el autor de un texto está interesado en que el mensaje sea decodificado de manera unívoca y precisa, introduce en el mismo elementos de refuerzo, de reiteración que ayudan establecer, sin lugar a equívocos, ya sean las referencias semánticas de los términos, ya sean las relaciones sintácticas entre ellos: el mensaje será, pues, tanto más unívoco, cuanto más redundante” (p. 110) y continúa explicando: “todo código contiene reglas aptas para generar redundancia” (p. 110).

Explica el autor italiano que en el lenguaje hablado, por ejemplo, un tanto por ciento de los elementos del mensaje tienen una pura función de redundancia, ya que teóricamente sería posible decir las mismas cosas en forma bastante más elíptica; no obstante el riesgo de hacerlo es que se produzca una decodificación aberrante y el *kitsch*, justamente busca tomar precauciones, con recurso a la redundancia, para que algo como esto jamás pase. La comunicación que produce el *kitsch*, el tipo de narrativa que estimula, está orientada a producir certeza, consenso y junto a ellas comodidad.

Siguiendo con Eco habría que tomar en cuenta que

la redundancia contribuye a subrayar la univocidad del mensaje; y mensaje unívoco es aquel que la semántica define como proposición referencial, en el cual se procura establecer una absoluta identidad entre la relación que plantea el autor entre significantes y significados, y la que planteará el decodificador. (1984, p. 110).

En estos casos, este último (o sea el espectador) va a ser remitido a un código que podrá usarse de manera habitual o remitido a un “mensaje”, a una obra, constituida, en lo fundamental, por estilemas ya gastados (un estilema gastado es un procedimiento artístico que en principio causó desconcierto, pero que, poco a poco, se ha ido volviendo habitual, con lo que ha perdido su poder transgresor).

Lo que quiere decir Eco (1984) aquí es que si eso que inicialmente causó desconcierto e incertidumbre en el receptor se ha ido volviendo habitual, por cuenta de la crítica de arte que lo “explica” o por cuenta de un reiterativo contacto con la obra que emplea dicho procedimiento; ese especial modo de burlar o de innovar con el código termina por traducirse en una nueva posibilidad del mismo; termina constituyendo una nueva asociación fija e inequívoca entre un significante y un significado.

Como en el capítulo final de este texto hablaremos de la narrativa de obras como *Drácula* y detallaremos algunas de las operaciones que estas emplean para producir comodidad y redundancia, vamos a dejar por lo pronto la presentación del modo en que funcionan reseñada hasta aquí y vamos a ocuparnos de una cosa diferente: el tipo de disfrute que propician, por cuenta del modo en que están diseñadas estas obras en términos semióticos.

Dice Giesz que uno de los rasgos que determina a los productos *kitsch* como una cosa diferente del arte “genuino”, concebido del modo en que señalábamos antes, es que los primeros se caracterizan por presentar una indecisión específica entre el placer puro y el estético, en la que disfrutamos precisamente de ese vago estar intermedio. Dicho de otra manera: el *kitsch* activa una emotividad que, a su modo, quiere instituir un modo de disfrutar casi-estéticamente. Y es que mientras el disfrute propiciado por el arte *kitsch* invita a alcanzar siempre un sentimiento, el cual es un interés, que impide la distancia, con la experiencia del arte se intenta sustituir a este por lo interesante, que sería eso que pone en verdaderas condiciones de asumir una actitud estética. En el segundo caso dice Giesz se invita a actuar un poco como lo hace el sentimental, quien “emplea, utiliza el sentimiento, en lugar de verse invadido por él” p. 38

Frente a esto, se encuentra el deseo del consumidor del *kitsch* de verse invadido, envuelto por el sentimiento, y es esa la razón para que con la experiencia *kitsch* se asocien atributos como la viscosidad, la liquidez o el dulzor de la miel. Si del contacto con las genuinas obras de arte se critica una distanciadora “aspereza”, una “frialidad” y “nobleza de nervios” requeridas para el adecuado contacto con estas, todo esto obedece a que, en palabras de Giesz (1974) “para captar adecuadamente la obra de arte son

precisos actos especiales de libertad por los que el que experimenta puede trascenderse” (p. 55).

4.2 Parentescos de las obras *kitsch* con el modelo planteado por Aristóteles en su poética

Cerrado este asunto, pasemos a algo que anunciábamos más atrás: los comentarios acerca de los nexos, de las coincidencias en el modo en que son diseñados los productos *kitsch* con la propuesta de Aristóteles, que, aunque construida hace muchísimos años, sigue siendo una base pertinente para dar cuenta de muchos de los productos que hoy circulan y, sobre todo, que tienen éxito.

Para poner al lector en contexto creemos que es necesario aclararle que dentro de las especies de poética enumeradas por Aristóteles se encuentran la epopeya, la composición de tragedias, la comedia y la ditirámica. Entre las artes imitativas este autor enumera también la aulética, así como la citarística, el arte de tocar la siringa (la música). También alude a la danza; sin embargo, esta, como la música, no es una especie de la poética, en tanto no usa como medio para la imitación el lenguaje. Es de aclarar que de acuerdo con Aristóteles lo correcto era llamar poesía a cualquier imitación por el lenguaje y poeta al autor de tal imitación, sin tomar en cuenta si lo hacía en prosa o lo hacía en verso.

En su obra es recurrente, y aquí nos topamos con un primer rasgo que emparenta su poética con la narrativa inspirada por el *kitsch*, la alusión a la conformación de una figura; eso sería aquello que debe pretender el autor de una obra como estas, sea por cuenta de los danzantes que a través del ritmo imitan caracteres, pasiones y acciones; por los pintores, que para reproducir la imagen de las cosas las dibujan y colorean o por los escultores, que precisamente cincelan y moldean para configurar. El parentesco con el *kitsch* obedece a que este, en su afán de ofrecerle una experiencia cómoda al espectador, se propone relatar hechos u ofrecer estímulos que siempre puedan ser enmarcados, percibidos por el lector a partir de una forma. Entre otras razones, por eso la renuencia de estos productos a abandonar el tema y con el tema, la narración.

Con respecto a esto mismo, dice Aristóteles que hay un disfrute derivado de las obras de la imitación. Explica: “hay seres cuyo aspecto real nos molesta pero que al ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (Aristóteles, 1999, p. 503) termina por agradarnos. La razón para ello es que hay una experiencia placentera propiciada por la posibilidad del reconocimiento. Lógicamente esta es una reflexión subsidiaria de la idea de mimesis, lo que hace que sea exclusivamente pertinente para el arte concebido como representación, pero el asunto es que para analizar los productos del *kitsch* esta, como idea rectora, sigue teniendo vigencia, en razón de que el reconocimiento rara vez está imposibilitado en ellos. Estos difícilmente tienden a la abstracción.

En adición a lo dicho, habría que señalar que las obras *kitsch* comparten con las obras inspiradas por la poética aristotélica la condición de que ofrecen un espectáculo dinámico, en el que todo el tiempo suceden cosas. Las obras propiciadas por esta poética tienen una tendencia a convertirse en divertimento y esto lo afirmamos por cosas como las que siguen. Aristóteles define la tragedia como la “imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad” (1999, p. 147). Al parecer y tomando en consideración estas declaraciones, lo que importa en una obra de estas características es aquello que ocurre, no las reflexiones o descripciones que las acompañan.

En adición a esto, Aristóteles manifiesta acerca del mismo género, la tragedia, que este debe presentar un lenguaje sazonado; o sea armónico y rítmico. Agrega que, puesto que en una tragedia no se narra, sino que, en lugar de ello, se presenta a los personajes actuando, una parte de la representación es la decoración del espectáculo.

Por otra parte, Aristóteles dice que la tragedia presenta necesariamente seis elementos: el espectáculo, una fábula, unos caracteres, un pensamiento, una elocución y una melopeya. Según explica, los dos últimos son medios para la imitación. El primero –la elocución– equivale al parlamento y la segunda – la melopeya– a la entonación rítmica con la que puede recitarse algo en verso. Por su parte, la fábula, los caracteres y el pensamiento serían las cosas imitadas (la fábula es la estructuración de los hechos; los caracteres, los personajes, y el pensamiento, el parecer de los actores, que puede evidenciarse en lo que dicen). Lo importante para el *kitsch*, en relación con todo esto es

el hecho de que Aristóteles es enfático en decir que los principales medios con los que la tragedia seduce²¹² el alma son las partes de la fábula “me refiero [dice] a las peripecias y a las agniciones” (1999, p. 149).

Con lo anterior, según creemos, queda de presente que, además de que en las tragedias debe ocurrir algo, ese algo se debe ser interesante, debe moverse en el registro de los escollos y los felices reencuentros, como dice Aristóteles, y es exactamente esto lo que ocurre con el *kitsch*, que como sabemos es adverso a los finales abiertos²¹³.

En cuanto a los personajes estereotipados o, incluso arquetípicos que le atribuimos a las obras de la industria cultural y por supuesto a novelas como *Drácula*, dice Aristóteles que es sabido a qué tipo de personajes les corresponde o es verosímil que digan determinadas cosas. Esto en razón de que para la construcción de la fábula primero se los identifica, se identifica lo que podríamos llamar su función dentro de la historia, y luego se les pone nombre; un nombre concreto, se los dota de una historia personal y unas circunstancias. Según creemos, esto es significativo, porque está sugiriendo que no son ellos con sus vivencias los que configuran una historia, sino que una trama preexistente demanda determinados personajes que la desarrollen y esto explica, entre otras cosas la renuncia a la originalidad de la que ya hemos hablado en otros apartados de este trabajo.

En otro orden de ideas habría que agregar algo acerca de la comodidad y el placer estético que propician estas obras y para ello habría que aclarar que la belleza consistió para Aristóteles en magnitud y en orden. El asunto de la conmensurabilidad se hace patente cuando señala que las fábulas han de tener tanta extensión, como pueda recordarse fácilmente; la medida de la extensión está dada por la capacidad de los lectores para recordar y retener, con claridad, el desarrollo de la acción. Es un hecho que

²¹² Este término preciso es de Aristóteles, como en el caso del *kitsch* se habla de seducción.

²¹³ En particular sobre las tragedias Aristóteles dijo que estas deberían terminar en la desdicha para los personajes, pues estas deben inspirar siempre compasión y temor. La primera se manifiesta frente a quienes no merecen su desdicha, y la segunda, frente a quienes no son semejantes a nosotros. En el caso de la comedia no debería suceder lo mismo: para ella no se prescribe necesariamente un final funesto. Esta puede mostrar que los enemigos al final se tornen amigos; sin embargo, la empatía, entendida esta en un sentido amplio, como identificación y posibilidad de sincronizarse con el ánimo del otro, debe ser posible, debe ser la constante. Si se considera a *Drácula* en este punto, se habrá de ver que tiene un final conciliador, en el que, precisamente, se hace justicia para los buenos.

el filósofo griego era enemigo de extender la fábula más allá de aquello que amerita la percepción de verosimilitud y, podríamos decir, la de comodidad cognitiva del espectador. Especifica que la tragedia debe ser tan larga como para que en ella el fruidor alcance a ver una transición del infortunio a la dicha de un modo paulatino y por ende verosímil. Dicho esto, queda en evidencia que nada es más ajeno a la propuesta aristotélica y emparentada con ella a un gusto *kitsch* que los textos innecesariamente alargados o tendientes a lo que podríamos denominar una suerte de barroquismo (este en particular retrasa, dilata, pero sobre todo dificulta la comprensión de la historia). En este mismo sentido está descartado el absurdo y no solo porque molesta en términos lógicos, sino porque incomoda en términos estéticos pues va en contravía de la idea de armonía, de concatenación y de regularidad a la que se deben obras como estas.

Hay otro atributo de las obras típicas de la poética aristotélica que se traduce en satisfacción estética, por llamarlo de algún modo, y es el hecho de que la tragedia tiende a caricaturizar los rasgos en aras de favorecer la identificación de los personajes y de las situaciones con un prototipo, lo que, como se entenderá, elimina, no solo la incertidumbre, sino la percepción de disonancia. Incluso, podríamos decir la credibilidad de estos personajes, pero tal cosa no importa por el tipo de obras de las que se trata. Dice Aristóteles:

puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; estos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndoles semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza... (1999, pp. 181-182).

Esto último permite pensar que en la estereotipación de los personajes y las situaciones de las que ellos participan, que es patente en una obra como *Drácula*, se concreta, como en las obras inspiradas por esta poética, un afán de idealizar. Sumado a esto hay otra cosa y es que Aristóteles asevera que “la poesía dice más bien lo general; mientras la historia lo particular” (1999, p. 158). Asignarle tal vocación a la poesía, permite inferir que las obras inspiradas por la poética de Aristóteles tienden a darle predominancia, por encima de la historia, a los temas, a los asuntos que en ellas se discuten. Por encima de lo histórico, que siempre será anecdótico, estaría en este orden de ideas, lo “abstracto” y aquí vuelven a presentarse argumentos para entender la despreocupación por la

originalidad, pues el amor, la justicia, la maldad o la muerte han sido, son y seguirán siendo ese tipo de tópicos que como temas resultan abstractos, pero que precisamente por lo mismo están en condiciones de inspirar muchísimas historias.

En otro orden de ideas Aristóteles es enfático en decir que la fábula, la cual da lugar a una tragedia debe tener unidad; esto es, sentido de conjunto. Explica: a uno le suceden muchas cosas, pero en ello no hay unidad, se trata de puras ocurrencias inconexas. Podríamos decir, entonces, que es la fábula la que se encarga de darle unidad a esa serie de acontecimientos inconexos. Ahora bien, en adición a esto, la percepción de unidad también tiene que ver con que las acciones que se elijan narrar sean las estrictamente necesarias –como ya dijimos-, pero sobre todo que no luzcan nunca fortuitas, como introducidas en la historia por el azar o el descuido.

Lo episódico y lo inconexo serían entonces lo indeseable para Aristóteles y, a tal punto llega su sugerencia con respecto a la “necesidad” como criterio para elegir los hechos a relatar, que dice que la idoneidad de estos se prueba si al transponer o suprimir una parte, se altera o disloca el todo, “pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo” (1999, p. 157). Como se verá, pues, si lo inoficioso, lo “superfluo” y el absurdo no tienen cabida en las obras de arte que se acogen a esta propuesta, evidentemente todas las condiciones están dadas para que se produzca con ellas un arte acomodaticio, opuesto al arte de vanguardia en su vocación experimental, pero como ya hemos dicho en diferentes ocasiones, esto no es solo un “defecto”, es, como bien muestra la propuesta aristotélica, el resultado de una intención diferente y, como tal, legítima.

En particular sobre la originalidad dijo Aristóteles que “los hechos conocidos deleitan a todos” (1999, p. 151), aclarando que, puesto que los espectadores son de dos clases, una libre y educada, y la otra ruda, compuesta de artesanos, jornaleros y otros semejantes, no está mal recurrir a esos hechos prototípicos o míticos, pues la mayoría los disfruta, en tanto pertenece al segundo grupo. Habría que decir en este sentido que, a todas luces, las obras *kitsch* nacen con este mismo ánimo de complacer el gusto de la mayoría, aun cuando hacerlo signifique renunciar a la innovación, a la experimentación y al riesgo. Es evidente que una obra como *Drácula* bien puede ser disfrutada por una persona sin mayor cualificación como por alguien que la tenga, pues en lo esencial se

dirige a lo que en estas dos personas es común: las fantasías, los tabús y algunos valores que comparten por el hecho de haber sido educadas en la misma cultura, no hay más que eso.

Cerrado este apartado, que fácilmente podría volverse interminable, porque en verdad son muchas las afinidades que pueden encontrarse entre las obras que inspira la propuesta aristotélica y aquellas que obedecen a un gusto *kitsch*, queremos anunciarle al lector que en el capítulo a continuación va encontrar un compendio de las principales reflexiones que nos suscitó este trabajo. Confiamos en que se entienda que todo el tiempo y recursos invertidos en retomar los referentes teóricos que han alimentado este debate perseguía fines como los siguientes: en primer lugar, darnos luces a nosotros mismos sobre qué asuntos rastrear en estas obras. En segundo lugar, identificar algunos asuntos que sirvieran como pistas para comprender por qué la entronización del arte definido como Arte con mayúsculas y la deslegitimación aparejada o refleja de lo contrario.

5. Obras de literatura de difusión: una oda a la comodidad del lector. Del cansancio y la facilidad a la que invita

Tenía ante mí aquella imagen cuando en aquel momento la tribulación dio paso al cansancio. Este cansancio tenía algo de curación. ¿No es verdad que se decía: «luchar con el cansancio»? Este duelo se había terminado. El cansancio era ahora mi amigo. [...] luego ocurrieron además algunas otras cosas, muchas, y cada una era una delicia más grande que la otra. Hasta las últimas horas del día no hice otra cosa que estar sentado y mirar; [...] estaba sentado, dentro de la luz del cansancio, y ahora, de un modo ocasional, respiraba bien.
(Peter Handke, 1990, p. 25)

Las declaraciones a continuación le pertenecen a un personaje secundario de *Drácula* y muestran que efectivamente el kitsch obedece a un afán sintomático por gustar.

Afuera el aire era agradable, brillaba el sol, cantaban los pájaros, y parecía que la naturaleza entera estuviera afinada en un tono diferente. Por todas partes había paz y alegría y regocijo, porque estábamos tranquilos y alegres. (Stoker, 1984, p. 220).

Podríamos decir que en este fragmento el paisaje intenta congraciarse con quien narra la escena, suscitar en él una sensación de placidez. A este respecto, dice Giesz (1973) que “lo ‘bonito’ del *kitsch* es ese deseo cargante de agradar, que se contrapone radicalmente a la trascendente belleza de la obra de arte...” (p. 96). Según creemos, aquí se logra un registro que agrada sin llegar a conmover de un modo embarazoso o, incluso, doloroso. Lo primero que habría que decir acerca de la narrativa inspirada por un gusto *kitsch* es

que, a pesar de su tendencia al melodrama, esta ofrece una experiencia ligera y agradable que entretiene, divierte y conmueve, pero que no representa nunca una carga emocional insoportable.

Por el fragmento anterior se puede haber pensado que la narrativa del *kitsch* solo opera entonces a partir de escenas idílicas con las que consigue embelesarnos; sin embargo, esta sería una conclusión prematura. Detengámonos en el siguiente apartado:

para mí fue un choque brutal pasar de la belleza neblinosa de un crepúsculo sobre Londres, con sus luces misteriosas y sus sombras de tinta y todos los tonos maravillosos que se extienden, lisos, sobre las nubes sucias [...] a la inexorable seriedad de mi frío edificio de piedra, con su carga de sufrimiento viviente. (Stoker, 1984, p. 124).

Difícilmente podríamos negar que esta escena resulta tanto o más conmovedora que la primera; no obstante, en respaldo de lo que señalábamos, el autor no cuenta en este caso con la complicidad de un motivo perfecto ¿Cómo es que lo consigue, entonces?

Aun si somos adversos a la urbe, creemos que con este pasaje nos habremos hecho a una idea encantadora de la ciudad de Londres, durante el siglo XIX, la cual, según nos cuentan, era tan fría como es ahora, pero en ese momento, a imagen y semejanza de un boceto pintado con carboncillo, mostraba borrones de hollín que se fundían con las nubes. Lo que creemos es que por esta vía, se pone de manifiesto que, incluso, la suciedad puede llegar a ser bella, hacerse atractiva y aquí nos topamos con otro rasgo fundamental de los productos *kitsch*: aun si representan la precariedad, estos rivalizan con la fealdad, con lo desagradable, con lo que deja indiferente, con aquello que no ofrece espectáculo.

Lo que ocurre con el modo en que se pinta Londres en esta escena es que al destacar rasgos que aun pudiendo ser “feos” activan, no obstante, la imaginación y los sentidos, se consigue que el motivo sea percibido como espectáculo. El *kitsch* no siempre tiene que fabricar idilios para que lo que narra sea percibido con agrado. Si la experiencia es rica, si ofrece espectáculo, es cautivadora y pasa a un segundo plano si corresponde o no con un motivo perfecto.

Veamos otro fragmento:

al otro lado del puente, se alza una escarpada cima cubierta de árboles, entre cuyas sombras pueden verse algunas rocas tapizadas con matas de hiedra gris. Sobre los prados y las tierras bajas, una fina capa de niebla se escabullía, como humo, marcando las distancias con un velo transparente. Aquí y allí podíamos ver el río, brillando débilmente a la luz de la luna. (Conde de Siruela, 2001, p.250).

A nuestro modo de ver es este un paisaje hermoso, ideado por Le Fanu, en su novela *Carmilla*²¹⁴, un paisaje además semejante a esos que abundan en *Drácula* y de los que nos ocuparemos más adelante. Pero lo importante no es eso, sino que muestra que el *kitsch* es pródigo a la hora de ofrecer motivos que deleiten los sentidos. Por eso, cuando se está frente a una obra que obedece a este gusto, nos vemos llamados a emitir, antes que nada, un juicio sobre lo agradable. Al ser un producto natural de la burguesía, clase que justamente plantea desde su origen un tipo de relación diferente con el cuerpo en la que es legítimo desear su comodidad, su seguridad y su disfrute, el *kitsch* nació siendo contrario a la privación y al ascetismo. Este parece decir que no hay que culpabilizarse por desear una experiencia grata para los sentidos.

De hecho, es por esta misma razón, que el *kitsch* a veces es pródigo en escenas violentas o sexuales, que, pudiendo ser moralmente sensurables, complacen, no solo porque tientan la prohibición, sino porque, por el modo en que son recreadas, lucen bellas, así se trate, por ejemplo, de un horrendo asesinato.

Ahora bien, como desde cierta mirada sobre el arte que en este texto hemos descrito bajo rótulo del *arte como problema*, no resulta necesariamente deseable que las obras susciten agrado –por lo menos no en lo fundamental²¹⁵–, vamos a volver sobre las palabras de Giesz (1973), que echan luz sobre este asunto. Dice el autor que existe una mala consciencia (vergüenza) asociada a casi todos los estados de inmanencia sensitiva, especialmente a los sentimientos físicos de placer y pone como ejemplo de ellos la

²¹⁴ En este texto, eventualmente usaremos ejemplos tomados de otras novelas y cuentos de vampiros semejantes a *Drácula*, porque en relación con nuestra novela, conservan lo esencial de la narrativa *kitsch*, característica de lo que nosotros llamamos *literatura de difusión*. Por otra parte, aunque no todas estas obras han contado con la suerte de *Drácula*, en cuanto a reediciones y buen recibo del público, es innegable que la novela de Stoker les debe mucho en términos de argumento y estilo. *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, fue publicada en 1872, fecha a previa a publicación de *Drácula*.

²¹⁵ Decimos que no en lo fundamental porque el arte que se propone suscitar preguntassobordina a esta necesidad la de ofrecerle una experiencia grata al espectador.

reacción fisiológica frente un plato de comida que nos hace agua la boca. Explica que, mientras una reacción como esta nos humilla, por resultar incontrolable, “el incremento de sentimiento que trasciende hacia el mundo, hacia valores, constituye para el hombre algo más propio que estas sensaciones de estados más físicos y sensitivos” (1973, p. 91).

Esto para decir que a los ojos del sujeto moderno era más digno tener sentimientos hacia algo que experimentar sensaciones físicas frente a eso mismo, pues al estar obsesionado el hombre con la idea de labrarse su destino, añoraba tener el mayor control posible sobre lo que le sucedía y, particularmente, sobre el modo en que lo asimilaba. Es en este sentido que dice el mismo autor que un individuo prefiere ser intencionalmente malo, antes que situacionalmente tonto. Según Giesz (1973), en el hombre existe una tendencia fundamental de libertad que aparece como una propensión a intencionalizar lo situacional, puesto que como lo situacional escapa a nuestro control, ante ello quedamos inermes.

Es por esto que cierta concepción detractora del *kitsch* no es proclive a promover obras que auspician que el espectador experimente agrado, pues por lo que ya se ha explicado, el agrado no es enteramente una respuesta racional, sino fisiológica y casi refleja²¹⁶, que escapa al control de la consciencia.

Ahora bien, creemos que la burguesía, clase con la que de acuerdo con Bozal (1999) aparece la categoría de lo pintoresco por primera vez, es, a la par, la responsable de una democratización del placer corporal, y en ese sentido una impulsora del registro de lo agradable en el arte.

Retomando la argumentación que veníamos desarrollando, es como si la narrativa del *kitsch* le propusiera al lector instalarse frente al texto sobre todo como cuerpo, como un cuerpo que añora recreación, comodidad y placer, lo que todavía hoy les molesta a algunos por las razones que ya mencionamos.

²¹⁶ Esto a pesar de que el gusto y la percepción de los sabores, por ejemplo, son adquiridos socialmente.

Esta idea de que enfocar la experiencia del arte a reacciones enteramente físicas supone una pérdida de poder, de libertad, es una idea que también explora el arte contemporáneo, aunque, claro, de un modo más radical del cómo lo hace el *kitsch*. Detengámonos en las obras producidas por un colectivo de nuestra época, llamado SEMEFO²¹⁷, a modo de ejemplo. Este grupo, con sus instalaciones y performances repulsivos, se propone, de acuerdo con José Luis Barrios (2005), acabar con la representación, con la simbolización y esto lo consigue moviéndose en el registro de lo abyecto, pues esto, en tanto devuelven al espectador, casi, al gesto fisiológico (a la náusea, por ejemplo), impiden la tentación de tratar de derivar significado y sentido. Esto le provoca aversión al espectador no solo porque el asco no sea una sensación grata, sino porque trae de vuelta la condición de animalidad latente en el ser humano, la condición maquina del cuerpo, en el que, entonces, parece no existir un alma²¹⁸.

Sobre el asco precisamente dice Giesz (1973) que existe una tendencia a sacarlo del registro del cuerpo para convertirlo en aversión moral y esta, a su vez, en aborrecimiento ético, como menosprecio e, incluso, como rechazo teórico de algo por “razones higiénicas”. La razón para que fuera preferible experimentarlo de ese modo en cierta época es que se puede ejercer algún tipo control sobre el asco, cuando se ha convertido en un sentimiento, no cuando es apenas una sensación²¹⁹-. No habría que perder de vista que poder realizar tal operación exige haber pasado la sensación por el lenguaje –

²¹⁷ El colectivo artístico SEMEFO (siglas que provienen de Servicio Médico Forense) fue creado en México, en 1990, por Teresa Margolles, junto con Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco. Este colectivo ha expuesto en importantes recintos para el arte contemporáneo, en su país, como el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo Rufino Tamayo, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y el Museo de Arte Moderno. Además, Teresa Margolles, su líder, ha participado de importantes certámenes internacionales como la Quincuagésima tercera edición de la Bienal de Arte de Venecia.

²¹⁸ Tal y como explica José Luis Barrios SEMEFO (2005) con sus actuaciones le apuesta a una condición prediscursiva. De ahí que los elementos orgánicos (vísceras, mierda, etcétera) que acompañan sus “escenificaciones” se inscriban un sistema presignificante de emociones. Se trata de destituir la función simbólica que tienen dichos significantes, para articular una lectura de lo grotesco más allá de la risa y más acá de lo sublime y la trascendencia.

²¹⁹ Sugerimos al lector que revise en el el texto de Byung-Chul Han titulado *Psicopolítica* (2014) , al que ya nos habíamos referido, el capítulo dedicado al capitalismo de la emoción. Aunque su reflexión se encamine en otra dirección, para construirla establece diferencias entre los conceptos de emoción y de sentimiento, que son útiles para comprender por qué tenemos más control sobre nuestros sentimientos que sobre las emociones que experimentamos. De acuerdo con este autor, en oposición a las emociones, los sentimientos son durativos, constativos y narrables.

hacerla narrable- lo que supone, ya, algún enfriamiento, alguna toma de distancia frente a lo que experimentamos.

El colectivo mexicano del que veníamos hablando toma medidas con su arte para que al espectador le resulte imposible hacer tal cosa y para que cuando esté frente a la obra solo pueda aflorar en él esa condición animal que indispone al ser humano racional.

Ahora bien, si nos preguntamos cómo queda esto ante la pretensión de la Modernidad de un sujeto autogobernado y autónomo sacaremos conclusiones enseguida acerca de por qué el *kitsch* se enfrenta a la estética de lo sublime. Si lo sublime se enlistaba para defender la libertad, de un modo contrastante lo pintoresco y el *kitsch* retroceden ante la necesidad, se pliegan a ella gustosos y con humildad. Lo que queremos decir es que ni el *kitsch* ni lo pintoresco temen perder esa autonomía y autogobierno que, podría decirse, desde cierta perspectiva, solo ha conseguido el hombre en una riña perpetua contra sí mismo.

Volvamos sobre un par de declaraciones de Kant sobre el juicio de gusto, que permiten ver la manera en que la Ilustración concibe la libertad. Dice este autor: “todo interés presupone exigencia, o la produce y, como fundamento de determinación del aplauso, no deja ya que el juicio sobre el objeto sea libre” (2007, p. 136). Agrega:

el hambre es la mejor cocinera y los que tienen buen apetito gustan de todo con tal de que sea comestible. Por tanto, semejante satisfacción no demuestra elección alguna según el gusto. Solo cuando se ha calmado la necesidad puede decirse quién tiene o no gusto entre muchos. (Kant, 2007, p. 136).

Como habremos visto, desde esta perspectiva, la libertad es, entonces, una condición de la que se goza siempre que hayamos logrado imponernos con éxito sobre la necesidad y sobre el interés y esta idea es la que desvirtúa el *kitsch*.

Si entendemos el ejercicio del gusto como un cómplice de la pretendida autonomía del sujeto moderno, entendemos por qué semejante idea de libertad solo puede engendrar una definición del juicio sobre lo bello a la manera en que Kant lo planteó. Contrastantemente, si consideramos una idea de libertad que concilie con los imperativos de la necesidad, veremos cómo surgen condiciones diferentes para la emisión de un

juicio de gusto. En realidad, el *kitsch* somos nosotros cansados de arrastrar la pesada carga que implica ser el animal dotado de razón, que cuestiona, que problematiza, que busca “crecer”, que entra en conflicto con los mandatos de su propia necesidad y que se impone sobre ella. Y es en este sentido que la predominancia de un gusto *kitsch* puede ser metáfora de la mentalidad de nuestra época.

En este punto podríamos reparar en el hecho de que la tentativa por intencionalizar aquello que percibimos de las obras hace que la posibilidad de percibir sentido se vuelva menos clara, menos evidente para el espectador. Vamos a entender por sentido la relación con la vida y las preocupaciones más triviales pero apremiantes del hombre, esa a lo que aludíamos hace un momento con el nombre de “necesidad”.

Habría que detenerse a considerar que cuando las obras se dedican a plantear una reflexión sobre el proceso de la representación o a reflexionar sobre el concepto mismo del arte, la interpretación invita a un movimiento que parte de ellas y recae en exclusiva sobre ellas mismas, mientras que cuando hay un tema, las obras hablan de una la realidad –la que ellas crean-, pero el sentido que liberan puede ser extrapolado sin dificultad al ámbito vida real. Una lectura como estas es la que, según creemos, impulsa al *kitsch* a no querer renunciar a lo figurativo, al tema, a la narración de acontecimientos.

Con el *kitsch* y esto es patente en la obra que nos ocupa, nunca se trata, como ya dijimos, de reflexionar acerca de aquello que permite la experiencia del mundo –el lenguaje, la palabra- y, en general, los medios de la representación, incluyendo la imagen, sino sobre un motivo en la obra, sobre lo que pasa en el mundo. Esto con miras a ofrecerle al espectador una experiencia satisfactoria en términos de sentido. En síntesis, lo que señalamos es que al recurrir a algunos recursos para hacer grata la experiencia de la lectura –grata para los sentidos, para el cuerpo- y al mantener la determinación de conservar el tema, *Drácula*, como es típico de las obras de literatura de difusión, se mantiene muy cercana a la vida; nunca llega a ser percibida por el espectador como una obra excéntrica (así sea fantasiosa) o “absurda” en términos de sentido. Si por algo gratifican las obras kitsch al público es porque en cierto modo siguen cumpliendo una función social de sentido, porque se mantienen cercanas a la vida.

Creemos que es por esta vía y tal vez sin proponérselo que el *kitsch* contribuyó a trazar el camino que sigue el arte contemporáneo o poshistórico como lo llama Danto, cuando cuestiona aquello que puede ser definido como arte. Al negarse a representar otra cosa diferente a la vida, el *kitsch* obliga a repensar qué es el arte y obliga a pensar si quizá conviene que este se mantenga autónomo o recupere, al menos en parte y por momentos, la función social que antes tenía.

Ahora bien, en relación con lo que nos interesa, que es la experiencia propiciada por el modo específico de comunicabilidad de las obras *kitsch*, debemos decir que de esta decisión de no renunciar al tema y con ello al sentido, se derivan ciertas consecuencias. Una obra como *Drácula* invita a que el espectador se conduzca a través de ella asumiendo una actitud ingenua, desprevenida; en este caso no tienen cabida las reglas de procedimiento definidas de antemano, tales como “evitar esto y aquello”, “priorizar tal cosa sobre otra” o “desinteresarse de...”. Y en contravía de lo que plantea Bourdieu (1998, p. 51) como característico del gusto culto, con el *kitsch* manifestar agrado frente a lo que es agradable, sentir miedo frente a lo que lo infunde, intentar dilucidar información o atribuirle motivaciones psicológicas a las acciones de las personas sin preguntarse si es o no procedente, no solo es legítimo, sino deseable. El *kitsch* gusta, porque complace enteramente la expectativa de sentido que tenemos frente a la vida.

Digamos que no es una decisión en sentido estricto la que el lector toma en el momento en el que se interesa por lo que llama su atención dentro de una obra de estas características; por así decirlo, es su expectativa de sentido la que decide por él. Los tabús, por ejemplo, de los que eventualmente se ocupa el *kitsch* y que abundan en *Drácula* suscitan una suerte de curiosidad morbosa²²⁰, sobre la que escasamente decidimos. Veamos un pasaje de *Carmilla*, de Le Fanu, en el que una de las protagonistas de la historia, quien mantiene una relación tácitamente lésbica le dice a la otra chica:

debo contarte la visión que tuve de ti. Es muy extraño que hayamos soñado tan intensamente la una con la otra [...] Al despertarme de un sueño confuso y agitado, me pareció encontrarme en una habitación distinta al cuarto de los niños [...] mas cuando salí de debajo de la cama, oí gritar a alguien. Y al mirar hacia arriba, cuando todavía estaba de

²²⁰ Decimos morbosa, sin querer calificarla, solo con el ánimo de describir su dinámica, porque esta atención que los productos del *kitsch* se roban de nosotros se asemeja en mucho a la atención que le dirigimos a los tabú, justamente porque nos inquietan, nos ponen en conflicto.

rodillas, te vi... sin duda eras tú...tal como te veo ahora: una joven muy bonita, con los cabellos dorados y grades ojos azules, y labios... tus labios... eras tú, tal como eres ahora. Tu belleza me conquistó, me encaramé a la cama y te abracé, y creo que ambas nos quedamos dormidas. [...] desde entonces no he podido olvidar tu rostro. (Conde de Siruela, 2001, pp. 260-261).

De este fragmento interesan dos cosas: en primer lugar, el hecho de que se trata de una relación homosexual y en segundo lugar, la sensualidad en la descripción de la segunda mujer, esta a la que quien tuvo el sueño se dirige. Decíamos antes que la actitud idónea para conducirse a través de los productos del *kitsch* es una actitud de ingenuidad; pues bien, habría que decir que con intermediación de dicha actitud se evoca un tipo específico de relación con la necesidad (con nuestra pretensión de sentido, en principio, pero además con nuestro afán de cuidar la salud corporal, de derivar entretenimiento, etc.). Podríamos decir que simplemente nos plegamos ante ella. Quien se conduce ingenuamente por estas obras se da licencias para interesarse por aquello que su “necesidad” reclama; quien lee este pasaje en *Carmilla* se interesa en la narración, porque, por un lado, deriva placer de ella para sus sentidos y, por otro, porque constituye una ocasión para pensar en un tema que socialmente todavía ocasiona conflicto -las relaciones homosexuales-. En este orden de ideas hay que destacar que el acercamiento a la obra es entonces interesado e ingenuo. La ingenuidad viene de esa búsqueda de sentido que se antepone a cualquier otra consideración y que es tan fuerte que no importa si implica pasar por encima o dejar de lado los aspectos formales de la obra.

Una actitud de ingenuidad frente a las obras equivale al deseo de abordarlas esperando encontrar en ellas relación con la vida, con lo que cotidianamente nos afecta o nos inquieta. Equivale además a abordarlas con la pretensión de experimentarlas cómodamente, sin que demanden de nosotros intensos ejercicios de disciplina, de renuncia o algún tipo de disposición especial. Se trata, en síntesis, de abordarlas, si se quiere y hasta cierto punto, como si no fueran arte.

Ahora bien, solo actúa ingenuamente frente a las cosas, quien no teme o, más bien, quien no considera inadecuado mostrar los intereses que tiene frente a ellas. La revolución que reporta el *kitsch* se presenta si se tomamos en consideración que, desde hace mucho, desde el Renacimiento, se había vuelto ilegítimo declarar este tipo intereses frente a las obras. El arte medieval no ofrecía necesariamente una experiencia placentera para los sentidos, pero sí cumplía una función social de ilustración de los

preceptos religiosos y en ese sentido, era un arte complaciente con la necesidad, con nuestras pretensiones de sentido, un arte que podía ser abordado con esa actitud ingenua de la que venimos hablando y de la que luego empezará a desdeñar la estética dieciochesca, cuando reclame el desinterés para la contemplación genuina.

Esbozado este asunto, recuperemos la senda por la que veníamos, antes de detenernos a hacer este extenso comentario. Decíamos que las obras *kitsch* se las ingenian para ofrecerle al espectador experiencias ricas y agradables para los sentidos y que esto lo consigue esencialmente su narrativa, porque ello no está supeditado a la idoneidad de los motivos, no depende de lo que se cuenta, sino de cómo se cuenta. Siguiendo con lo mismo, analicemos ahora este otro pasaje del libro.

No recuerdo bien cómo me quedé dormida anoche. Recuerdo haber oído un repentino ladrar de perros y muchos ruidos extraños, procedentes de la habitación del señor Rendfield; algo así como una oración entonada tumultuosamente. Después se hizo el silencio absoluto, un silencio tan profundo que me asusté, por lo que me levanté y me asomé a la ventana. No se movía nada; todo era lóbrego e inalterable como la muerte o el destino, de modo que un tenue cendal de niebla blanca que se deslizaba por la hierba hacia la casa, con lentitud casi imperceptible, parecía poseer una sensibilidad y una vitalidad propias... (Stoker, 1984, p. 260).

En esta ocasión es Mina, protagonista de la novela, quien nos hace ver, una vez más, que es casi imposible dejar de interesarse por las historias que narra el *kitsch*. Resulta evidente que esta escena recrea los sentidos, pero hay algo además de eso.

Si lo analizamos, por cuenta de este ejemplo no solo nos hemos sumergido en la escena pavorosa que se recrea, sino que hemos caído presas del suspenso. El *kitsch*, que tiende a la acción, que la busca por todos los medios, se permite el suspenso siempre que sea experimentado por el lector como ansiedad por lo que sigue. Si se nos pregunta cuál es la razón para esto, diríamos que está en que al *kitsch* le nace ser complaciente con el espectador y, en ese sentido, se propone ofrecerle siempre una experiencia entretenida. Como quien confecciona los productos del *kitsch* hace el ejercicio de anticipar el aburrimiento o el desinterés del lector, cuando prevé situaciones que puedan propiciar alguna de estas dos cosas, se las apaña para suprimirlas. El *kitsch* es puro suceso, puro acontecimiento, pero a la vez, y por extraño que parezca, ofrece descanso; lo ofrece,

porque con la actividad que plantea no fatiga, sino que ejercita dispersando el ánimo y la atención²²¹.

Antes de desarrollar esto, desentendámonos de la cuestión por un momento e intentemos mostrar un modo más en que la narrativa del *kitsch* consigue ofrecer una experiencia entretenida y variopinta que jamás llegue a aburrir. Creemos que el *kitsch*, como principio generativo, inspira obras que, en aras de garantizar la estima del público, intentan ofrecerle a este tantas facetas de sí mismas como les es posible. Confían en que, si no lo cautivan con una, lo harán con otra. Es por esta razón que por momentos parece que no saben a ciencia cierta quiénes son. Veamos esto en la novela: *Drácula* podría ser simultáneamente una novela de aventuras, un melodrama, una novela histórica y un cuento de hadas.

Decimos que tiene elementos de una novela histórica no solo porque recrea la situación de Londres durante el siglo XIX, sino porque, además, es una novela que sirve como documento de interés folclórico, en cuanto muestra algunas de las costumbres de la población campesina que durante la misma época habitaba en las estribaciones de los montes Cárpatos. Algún comentario ya hacíamos a este respecto, cuando señalábamos que la obra sirvió como ocasión para que Bram Stoker hiciera gala de sus conocimientos de historia, área en la que se había formado.

Por otra parte, decimos que *Drácula* es un melodrama, en razón de la historia de amor llena de obstáculos y pruebas que protagonizan Mina y Jonathan. Finalmente, creemos que *Drácula* puede ser comparada con una novela de aventuras, por el tipo de empresa en la que se embarcan Van Helsing, Mina y Jonathan, para salvar a Lucy y acabar con el Conde.

²²¹ Esto lo planteamos pues, así como está demostrado que un exceso de estímulos puede fatigar (además de estímulos percibidos por múltiples canales: el visual, el auditivo, el olfativo, etc.); lo contrario, que es fijar la atención en uno solo o en unos pocos, también desgasta. Esto en tanto amerita concentración. Lo que habría que pensar es que si lo primero exige capacidad de discernimiento y de abstracción, lo segundo implica ahondar en detalles y combatir la tentación de distraerse –cosa que también supone un gasto de energía– y así las cosas, el descanso se consigue, según se haya producido la fatiga, reduciendo los estímulos o haciendo lo contrario, para evitar que el cerebro se enfoque.

Esta indeterminación, es, pues, un rasgo de las obras del *kitsch* que tiene sentido si se considera en relación con la complacencia del espectador. Todo está orientado a ofrecerle, de manera condensada, la experiencia más rica y variopinta posible y es esto lo que encontramos coherente con el proyecto de ofrecer una experiencia generosa en términos de variedad, y de hacerlo garantizando, además, la mayor economía energética posible. Hay variedad, porque se ofrece mucho y muy distinto, digámoslo, así; hay economía, porque todo esto se ofrece condensado en un mismo producto.

Por otro lado, pensamos que, si se quisiera hacer un análisis del asunto en términos paradigmáticos y epocales, habría que ver aquí la manifestación de lo que algunos llaman la *posmodernidad*. Creemos que, desde mediados del siglo XIX, cuando aparecen los primeros productos *kitsch*, estos ya esbozan su inadecuación con respecto a la idea de identidad moderna; por supuesto, la de quien los produce y consume. Algo a este respecto ya ha dicho Valeriano Bozal en la *Necesidad de la ironía* (1999), cuando señala que el *flaneur*, en su afán de novedad, en su búsqueda de lo pintoresco, renuncia a permanecer (por eso la metáfora del *zapping*), y esta incapacidad de permanecer tiene que ver con la determinación de no ser una cosa, con la determinación de ser muchas cosas a un mismo tiempo y de serlas transitoriamente, sin exigirse constancia. Pues bien, creemos que esta tendencia no solo se mantiene, sino que se radicaliza en las obras que consumimos hoy de un modo *kitsch*, pues en estas esperamos encontrarlo todo, en la extensión de tiempo y espacio más breve posible.

Por otra parte, pero en todo caso también asociado a esto, podríamos decir que productos como *Drácula*, en consideración con el deseo del público, renuncian a la idea de identidad y se asumen como espejos. Quien los confecciona abdica de la autoría, como manifestación de singularidad, para asumirse —sin dolor— como el prototipo de ser humano al que dirige sus obras; como alguien que lo único que reconoce de sí mismo es aquello en lo que se parece a los demás, aquello que, justamente, no lo hace exclusivo.

Ahora bien, visto desde el lugar del lector y no del de la obra, habría que pensar que, junto con el autor, el espectador de las obras *kitsch* renuncia a la posibilidad de tener una apreciación sólida sobre una obra específica, y esto, al parecer, lo tiene sin cuidado, no experimenta ningún malestar por ello. No le preocupa, simplemente porque no lo siente

como una renuncia, es algo con lo que, tal vez ya no sueña o algo de lo que desiste, en tanto prevé que habría que hacer grandes esfuerzos para conseguirlo. El lector de estas obras renuncia a ser un lector con identidad fuerte; un lector comprometido con un proyecto orientado a agotar un género, un tema o una idea y que, por la misma razón, se exija disciplina y paciencia. Al lector de hoy y particularmente al lector del *kitsch* le es extraña la voluntad de comprometerse en el tiempo. Este es un lector cómodo y autoindulgente, que no tiene problema en consumir un *pastiche*, pues es eso precisamente lo que busca.

Bien, dicho todo esto, volvamos a lo que señalábamos más atrás; la idea de que toda esta variedad y abundancia de acontecimientos puede, paradójicamente, producir descanso. Ya dábamos algunas pistas al respecto cuando decíamos que hay economía, ahorro de esfuerzo y energía, en el hecho de poder consumir tantas cosas, de colmar tantas expectativas con recurso a un mismo producto; sin embargo, aun con eso, se podría objetar: pero si el *kitsch* es puro acontecimiento, ¿cómo ligarlo entonces con una idea de reposo, de descanso, de ausencia de trabajo? A esto respondemos que efectivamente el *kitsch* es laboriosidad, a este no le gusta la gratuidad ni lo trivial. Todo lo que aparece en sus obras tiene que cooperar con un proyecto, desempeñar una función, al estilo de lo propuesto por Aristóteles.

Sin embargo, y aquí está la clave, esa funcionalidad que se le exige a todo contribuye a la comodidad del lector, no a lo contrario, y es por eso que puede representar descanso. En primera instancia las obras de este tipo generan descanso, porque contribuyen a la percepción de sentido a la que aludíamos antes; la laboriosidad que estimulan se ve premiada por la obtención de certezas, lo que siempre reconcilia con la vida. En segundo lugar, esta hiperfuncionalización de todo garantiza que el lector pueda percibir una forma en aquello que ve.

También habría que decir que mientras leemos, escuchamos, tocamos o vemos los productos del *kitsch* no entramos en inactividad y sin embargo, logramos descansar, porque el descanso lo propicia en este caso, y por paradójico que pueda sonar, la actividad de los sentidos. Tensamos los músculos, digámoslo así, pero para beneficiarnos de la laxitud que viene después. El *kitsch* genera ruido y estimula, a veces

incluso sobre estimula²²², porque esa es una manera efectiva, y sobre todo más afín al espíritu de nuestra época, de conducir a la distracción, a la evasión, a la distensión, de impedir la acción, de favorecer el silencio y la inactividad de la mente. La estrategia consiste en sumergir al lector en un maremágnum de estímulos dirigidos a sus múltiples canales (el oído, la visión, el tacto, el gusto, el olfato), todo esto consigue que este se entretenga y que recíprocamente se distraiga, tratando de captar lo nuevo sin perder lo demás. La ventaja sería que por este camino se impide que el lector se concentre en un foco por tiempo prolongado, de lo que se deriva el mayor descanso.

Podríamos decir que, dada la velocidad de renovación, se invita al lector a que ponga en funcionamiento una actitud de atención ligeramente distraída; una que le permita mantenerse receptivo a lo nuevo, pero, sobre todo, alejado de la tentación de detenerse en elucubraciones. Bien dice Bozal (1999) que con el *kitsch* se trata de cambiar la originalidad por la novedad. Lo más importante en este trance es que el espectador queda eximido de contraer cualquier tipo de responsabilidad frente al texto. Si por alguna razón se viera interpelado a asumir una actitud crítica frente a lo que ve, estas obras dejarían automáticamente de producir su efecto, dejarían de propiciar descanso.

Sin embargo, es precisamente de este descanso, de este ambiente de distensión que viene la posibilidad, no solo de descansar, sino, en el descanso, de hacerse, también, especialmente receptivo a las imágenes y a la información, que sazónada con muchos elementos que excitan la sensibilidad, llega hasta nosotros. De este asunto en particular nos ocupamos en un fragmento que el lector puede revisar en este trabajo bajo la forma de anexo.

En un sentido diferente, tenemos que exaltar que con estas obras la durabilidad se reevalúa como criterio de legitimación; nos referimos a la duración de la atención requerida por ellas, pero, además a la durabilidad de los efectos producidos por ellas. Podríamos decir que la prueba de la calidad de una obra de estas para cumplir su propósito es haber tenido solo un paso fugaz por la atención del lector, de manera que

²²² Precisamente esto no es muy evidente en *Drácula* por ser, digámoslo así, una literatura *kitsch* incipiente; esta opción por sobreestimar es mucho más patente en las reediciones contemporáneas de dicha obra como la saga *Crepúsculo* y, más aun, en las versiones cinematográficas de esta, en las que abunda la velocidad propiciada por los autos o los planos panorámicos de las megalópolis contemporáneas con la saturación de estímulos que ofrecen.

este quede en condiciones de dedicar sus sentidos a cualquier otra cosa que llegue o lo amerite; sin embargo, y aquí vuelve y se manifiesta una paradoja, la disponibilidad que no comprometen estas obras hace precisamente que las “ideas” suscitadas por la experiencia de ellas puedan seguirse rumiando, puedan seguirse pensando de manera distraída, de manera ilocalizable y no deliberada, pero omnipresente, permanente. De alguna forma diríamos que este proceso de reflexión descansado y distendido consigue que se produzca pensamiento y conocimiento, pero por una suerte de efecto de sedimentación, por un tipo de proceso que nunca llega a ser fatigoso como habitualmente puede ser el pensamiento.

A esto de la no exigencia de duración o durabilidad tendríamos que agregar que en el marco que impone el *kitsch*, ni siquiera el propio cuerpo es tratado como una cosa definitiva, como una cosa que haya que cuidar, porque no hay modo de repararla²²³. Se busca su comodidad, sí, pero no se escatiman esfuerzos en ofrecerle tantos placeres como sea posible y no importa si estos eventualmente dejan huella o pasan cuenta de cobro. Algo como esto podría asemejarse a la asunción de una ética romántica, al estilo de un William Blake que decía que es el camino del exceso conduce a la sabiduría, si no fuera, justamente, porque quien se embarca en este viaje, tiene la certeza de que hay camino de regreso, de que hay cómo borrar de su cuerpo los indicios de dicha excursión al “averno”.

Como sabemos por cuenta de un autor como Baudrillard (1974), al *kitsch* le gustan los simulacros y es que de alguna manera el entretenimiento es deseo de experiencias, pero de experiencias con un grado de intensidad que pueda ser sobrellevada, de manera que no comprometan la capacidad de disfrutar más. Aunque el testimonio de Harker, protagonista de la novela, suena leve en comparación con las experiencias exuberantes que ofrecen, hoy, las obras literarias de este talante y, en particular, las películas que representan un éxito de taquilla, vale la pena citar a esta obra como un precedente, como algo que en su momento trazó una ruta. Dice Jonathan:

la tres tenían dientes blancos y relucientes que brillaban como perlas sobre los rubíes de sus labios voluptuosos [se refiere a las vampiresas que acompañan al Conde]. Había algo en ellas que me inquietó, un deseo vehemente y al mismo tiempo un miedo mortal. Mi

²²³ Por supuesto esto alude, en la “vida real”, al tipo de consciencia sobre el cuerpo que inspira, por ejemplo, el auge y el perfeccionamiento de las cirugías plásticas.

corazón se inflamó con un deseo malvado y ardiente de que me besaran con aquellos labios rojos (Stoker, 1984, p. 46).

Sin duda un pasaje como este invita al lector a embarcarse en una aventura excitante, pero, a la vez, en una aventura que implica arriesgar la propia carne. Esto no obstante no disuade al lector de embarcarse en semejante aventura y quizá no lo hace, porque a pesar de que se entregue a ella, el propio lector nota la artificiosidad —el simulacro- lo caricaturesco del comportamiento de estas mujeres fatales, por lo que intuye que no tiene qué temer, pues al no ser “reales”, sino caricaturas, estará seguro.

Hecho este comentario sobre la salvaguarda de la integridad del cuerpo, un cuerpo que antes se creía irreparable, ocupémonos justamente del hecho de que estas obras invitan a someterse a experiencias intensas, pero fugaces. Lo que le proponemos al lector es que nos ocupemos ahora de la rapidez, de la escasa duración de las experiencias a las que se invita, de la no exigencia de permanencia. Para empezar, tendríamos que señalar que en este debate acerca del *kitsch* o la industria cultural vs. el gran arte mucho se ha dicho de carácter negativo acerca de la rapidez en la recepción, pero habría que preguntarse por qué la velocidad y, por ende, la transitoriedad están satanizadas, cuando estas, siempre que no se supediten a otra cosa, propician una experiencia estética auténtica. Lo que queremos hacer ver este se critica al *kitsch*, por el modo de recepción que propicia e instituye, por la rapidez a la que invita, que en mucho se asemeja al consumo, en tanto solo busca deglutir; sin embargo, al hacer esto no se repara en que la lentitud es el requisito apropiado de otra intención; no de la del *kitsch* y en ese sentido, simplemente, como exigencia para él no es procedente. Ya en un capítulo anterior decíamos que la visión desfavorable del *kitsch* y de la industria cultural es inseparable de una visión desfavorable del consumo y, en este sentido, un autor como Bozal (1999c) da clara muestra de ello, cuando dice que comer rápido deja ver la ilusión de querer incorporar las cosas a nosotros mismos.

Lo que tendríamos que precisar frente a esto es que este deseo de asimilar tiene que ver, con dos cosas: primero, con la búsqueda de una experiencia alterna a la de la lentitud, lo que es perfectamente legítimo, y segundo, como ya tanto hemos dicho, con la búsqueda de una experiencia cómoda. Se trata de pasar por los asuntos y dejarlos cancelados, resueltos, concluidos, sin cabos sueltos o interrogantes sobre los que haya que volver más adelante. Los más conservadores se quejan de que querer incorporar de

este modo equivale a destruir y, puede ser, pero solo en términos semánticos (aunque ni esto lo compartimos del todo). Estamos seguros es de que hacer lo primero no significa destruir en términos estéticos: se trata, más bien de gozar de un modo diferente. Según creemos esta idea se comprende si se toma como ejemplo una actividad como la cata de café. Esta demanda, por sus particularidades, que se sorba a gran velocidad el producto que se está testeando y cuando obra así, el catador no lo hace para privarse de sus matices, sino para lo contrario, para valorarlos desde otra condición. Según explican los expertos, se trata de garantizar que el café solo entre en contacto con determinada parte de la lengua, en la que se encuentran ciertas papilas gustativas apropiadas para percibir algunas de sus características, características que de otro modo pasarían desapercibidas. Como se verá, pues, a partir de un ejemplo como este, solo es posible cuestionar la posibilidad que la experiencia haya sido “importante” en términos semánticos, pero no estéticos. De lo segundo, hay certeza.

En relación con la velocidad de absorción, por llamarlo de algún modo, diríamos que las obras que produce hoy el *kitsch* son idóneas para una civilización con los sentidos embotados, sobre estimulada, aturdida, hastiada, cansada, repleta, indigesta; una civilización a punto de regurgitar. Creemos que la saturación viene de la burocracia; de la cantidad de códigos y pasos que tenemos que memorizar para hacer las transacciones más elementales; de la cantidad de información generada y accesible para todos; así como de la obligación de capacitarse en exceso para trabajar o realizar tareas que, antes, se asumían de manera ingenua. Creemos que el gusto por el *kitsch*, hoy, de un modo diferente a lo que pudo haber representado en otra época, puede responder, más que al afán de hacer algún tipo de emulación de status, al cansancio; cansancio este que viene de lo arduo que resulta, por ejemplo, tomar una decisión de compra, por la multiplicidad de opciones disponibles. Cansancio que obedece al fárrago de estímulos que nos vemos obligados a percibir y procesar cuando entramos en contacto con el exterior y a veces, incluso, dentro de nuestras propias viviendas. Ante este panorama, el *kitsch* representa simpleza, facilidad, descanso; el descanso lo propicia la rapidez con la que se pueda pasar de un asunto a otro, dejándolo por entero cancelado.

En este orden de ideas, la pregunta lógica sería: si el caos lo auspicia la saturación, entonces ¿por qué no recurrir a la privación como antídoto en vez de hacerlo al *kitsch*? La razón está, según creemos, en que la competencia de estímulos, así como la

repetición son otra manera efectiva de producir silencio; además, intentar lo primero - sosegar con silencio, meditación y privación-, equivaldría a abocar al individuo de nuestra época a una experiencia de vértigo. Invitarlo a sumergirse en un silencio absoluto, así, de golpe, produciría en él la misma sensación que produce saltar al vacío. Las ansias de *kitsch* vienen de una necesidad de descanso patente, pero, a la vez, de una declaración de la imposibilidad de conseguirlo en reposo.

Como decimos que hoy se trata de hacer para poder descansar (no de abstenerse de hacer para reposar), la participación que tenga el lector en la obra resulta sumamente importante; es más, podríamos decir que casi fatiga más la contención y el aplazamiento, impuestos por las obras del gran arte, que la acción que le da rienda suelta al deseo de participar.

Entre otras cosas, se trata de una participación entendida en el marco amplio de nuestra época, como una democratización del poder –nadie aguanta hoy un autor fuerte y autoritario: un autor demasiado exigente, un autor que confecciona su obra de manera tal que esta supone acatar muchos imperativos, un autor que exige constancia, etc.-. Ahora bien, esta participación ofrece descanso, porque, como decimos, consiste en cambiar los comportamientos de contención por la posibilidad de volcarnos en nuestra impulsividad, de entregarnos a nuestro capricho. Como lectores podemos, por esta vía, hacer a nuestro ritmo; detenernos o abandonar, si queremos; anticiparnos a lo que viene ... en síntesis elegir aquello con lo que nos sintamos cómodos.

Asociada a esta idea de participación como posibilidad de darle rienda suelta al propio capricho, pensemos que, en otro orden de ideas, el *kitsch* resulta irresistible porque se las ingenia para hacernos oír como si fuésemos nosotros quienes protagonizan sus relatos. Recordemos a este respecto el fragmento que leíamos hace un rato, en el que hablábamos del cendal de niebla que se colaba bajo la puerta; según creemos este modo de relatar las cosas nos hace partícipes de la escena, en tanto recurre al suspenso para involucrarnos y es que tendríamos que decir que además del suspenso, la narrativa característica de las obras *kitsch* usa algunas otras estrategias para favorecer la intervención del lector.

Entre estas tenemos una de la que todavía no nos hemos ocupado y es el diseño de personajes tipo: de alguna forma en ellos encontramos, siempre, la posibilidad de identificarnos. Puesto que la historia de *Drácula* versa sobre la dicha y la desdicha asociada a la experiencia del amor, así como sobre la necesidad de enfrentar un destino adverso, es difícil no sentirnos protagonistas de alguno de sus pasajes. Una posibilidad es que encontremos ocasión de hacer alarde de nuestra condición heroica (real o pretendida); otra, que nos identifiquemos con la frustración y el enojo del desdichado.

A esto también contribuye el hecho de que todo lo que ocurre en la novela es ampliamente adjetivado, y no solo mediante el empleo directo de calificativos, sino mediante las circunstancias que acompañan a los personajes y sus acciones. Por decirlo de algún modo, *Drácula* no es una obra que esté narrada de un modo neutro, sino siempre a través de un ojo, de una mirada personal. Si lo pensamos, esto hace difícil que no queramos tomar partido a favor o en contra de los personajes o de las circunstancias en las que aparecen.

Prestemos atención a la descripción de Aubrey, personaje de *El vampiro*²²⁴ de Polidori, que en mucho se parece al modo como se presentan los personajes y las situaciones que acompañan a estos en *Drácula*: “[Aubrey] estaba convencido de que todos compartían la virtud, y creía que el vicio lo había arrojado la Providencia sólo a modo de pintoresco efecto escénico como vemos en las novelas” (Polidori, 2001, p. 120). Pues bien, resulta que en otra parte del texto el narrador había relatado una hazaña en la que se veía implicado el mismo personaje, pero de la siguiente manera: “apenas habían dejado la protección de la roca, cuando lord Ruthven recibió un disparo en el hombro que lo derribó al suelo. Aubrey corrió en su ayuda, sin hacer caso de la contienda ni de su propio peligro” (Polidori 2001, p. 114). Pues bien, creemos que al leer esto quedan en evidencia, la valentía y rectitud de Aubrey y esto, no solo por el modo en que se lo presenta, sino por el tipo de situaciones en las que se ve implicado: de alguna forma, por cuenta de una buena cuota de prefabricación, todas son propicias para que haga alarde de su bondad y valentía.

²²⁴ *El vampiro* es un relato escrito por John William Polidori, el cual fue publicado en 1819.

En relación con el modo en que el lector experimenta todo esto, tendríamos que decir que no creemos que le moleste; creemos, por el contrario, que es un rasgo que le agrada. La razón es que auspicia su identificación con dichos personajes, así como la posibilidad de que experimente la catarsis de la compasión o el terror, de las que hablaba Aristóteles (1999). El hecho de que caiga preso de una suerte de radicalización, a favor o en contra del personaje en cuestión, indiscutiblemente suscita entusiasmo; uno derivado de odiar con vehemencia al villano de la novela o de amar y encontrar entrañable al héroe.

Hay un asunto singular que habría que precisar y es que, aunque este ejercicio de identificación podría ser propiciado por la prosa de otros autores, Stoker, a través de *Drácula*, lo propicia de un modo particular, pues este ofrece la situación tal y como debe ser percibida, la ofrece de una vez comentada, por lo que el lector se ahorra el ejercicio de introspección.

Como ejemplo, tomemos este sugestivo pasaje donde una de las víctimas del Conde le narra a otro personaje la experiencia atroz de visitar el escondite de Drácula. Dice este:

-¿Sabe usted cómo es ese lugar? ¿Ha visto esa abyecta madriguera de infamia infernal, con la mismísima luz de la luna, palpitante de siluetas horripilantes, y cada mota de polvo que se agita en el aire como un monstruo devorador en embrión?". (Stoker, 1984, p. 359).

Al respecto, también podemos considerar esta otra declaración sobre el mismo espacio: "no era sólo que estuviese compuesto de todos los males de la muerte, y del olor acre y picante de la sangre, sino que allí parecía que la corrupción misma se hubiese corrompido" (Stoker, 1984, p. 250).

Sobre lo anterior, habría que decir que este uso excesivo y por momentos abusivo de los adjetivos no solo contribuye a la identificación con los personajes y las situaciones a las que ellos se enfrentan, sino, como hemos reiterado, a la mayor economía psíquica y cognitiva de parte del lector. Efectivamente se trata de darle a este las cosas masticadas y creemos que a eso mismo le apunta el uso de una serie de analogías y metáforas sumamente manidas, pero de uso común en el relato. Digamos que cuando nos enfrentamos a una obra (vamos a mantener la metáfora del enfrentamiento), en el nivel más básico, más elemental, estamos tratando de identificar, antes que unos contenidos

“precisos”, una intención en quien la produjo. Cuando decimos intención no nos referimos tanto a un “para qué”, como a un sentimiento que nos permita saber hacia se direccionará aquello que vemos. La pregunta que nos hacemos todo el tiempo cuando leemos, además de estar encaminada a lo concreto, se dirige al estado anímico con el que afrontaba los acontecimientos el autor a la hora de escribirlos; esto, como decimos, nos sirve para guiarnos, para no errar en la interpretación. Pues bien, como para nuestro beneplácito en estas obras se presenta todo comentado, al comenzar a leerlas, rápidamente tenemos elementos para hacernos a una idea de cuál era ese estado anímico, esa disposición que embargaba a quien relata los hechos. A esto ayudan los adjetivos, pero, además, y de manera muy importante, las metáforas empleadas, en tanto transmiten un contenido “duro”, pero sobre todo delatan una intención. Piénsese, por ejemplo, que si consideramos que algo es ligero no es lo mismo compararlo con el algodón que con el icopor, hacer lo segundo carga el objeto inicial con una percepción adicional sobre su autenticidad, delata que se trata de algo ligero, pero posiblemente, además, que es “plástico”.

Para que pueda apreciar esto que decimos, le proponemos al lector que revise junto con nosotros un par de ejemplos. Dice Mina en algún pasaje de la obra “supongo que llorar nos hace bien a todos, purifica el aire como la lluvia” (Stoker, 1984, p. 184). A continuación, agrega: “guardaré sus cartas para que ningún ojo extraño pueda ver su alma a través de las palabras” (p. 174). Con estos dos fragmentos evidentemente se puede percibir un talente romántico en quien las pronuncia²²⁵; más allá de informarnos que se le dio licencia a alguien para que se sienta en confianza de llorar o que hay que

²²⁵ Quienes se dedican a la narrativa como los periodistas o los escritores tienen claro que cuando buscan movilizar lo más pertinente es darse a la tarea de construir imágenes o metáforas. Hacer lo primero implica presentar situaciones a partir de las circunstancias que las ocasionan y que las rodean, deteniéndose en los elementos “plásticos” que las constituyen más que en el contenido proposicional de las mismas, por así decirlo: cierta iluminación, cierto clima, cierto tono, cierto énfasis, cierta disposición de los elementos de conjunto; es eso lo que hace imagen y lo que genera recordación. Hacer lo segundo implica abstraer y sintetizar los elementos esenciales de la situación a representar, con el ánimo de encontrar con qué poder compararla, cuidando que resulte además pertinente con el tono y el modo en que es valorada –negativa o positivamente. Hay que aclarar que un tono no da pistas sobre una cosa precisa que se quiere decir, sino sobre la dirección a la que tienden todas las afirmaciones que se sigan de ese comentario, porque un tono es una intencionalidad y este tono o acento lo delatan las metáforas que se opte emplear. Por todo esto es que, desde la perspectiva del lector, cuando se identifica el tono, se identifica más que la sumatoria del significado de los enunciados contemplados de manera individual; se identifican las motivaciones, el sentido.

tomar precauciones con respecto al lugar en el que se guarda la correspondencia importante, lo que se está sugiriendo el tipo de persona que hay detrás de estas circunstancias.

Para cerrar este comentario sobre la identificación y participación del lector, pensamos que a ella contribuye además el hecho de que sean precisamente situaciones estereotipadas las que en el relato se recrean, pues esto hace que se sepa cómo intervenir; pensemos que si fueran absolutamente novedosas, inéditas, este no tendría cómo anticipar lo que va a suceder y, en ese sentido, tendría que abstenerse de hacerlo o tendría que arriesgar mucho al hacerlo (hablamos de arriesgar su estima ante la eventual posibilidad de sentirse torpe).

Tendríamos que pensar que la ausencia de novedad y la repetición a la que conduce es, por una parte, economía energética y gimnasia para la mente, y por otra, un gesto ritual que nos permite conectarnos con una información en cuya construcción no hemos participado como individuos –la ha creado la sociedad en pleno, no un individuo particular-, pero está ahí para nosotros. Esta es una dimensión de estas obras que está auspiciada por su renuncia a la originalidad de la que no hemos comentado y sobre la que nos gustaría decir algo.

Cuando estamos ante una situación estereotipada, sabemos que existen altas probabilidades de acertar al aventurarnos a adivinar lo que sigue; es más, no importa si esto sucede, porque como podría haber sucedido (era probable), igual podemos sentirnos “inteligentes”. ¿Por qué no arriesgar entonces una hipótesis, cuando sabemos que existen grandes posibilidades de acertar? Como ya dijimos, la narrativa del *kitsch* nos permite esto, ser coautores, sentirnos gratificados de saber cómo participar y, además, interactuar con otros gracias a este ejercicio. Sin embargo, sobre esto último; es decir, en la posibilidad de relacionarnos con otros gracias a esta práctica, habría que notar que incide fuertemente esa información cultural, adquirida en el tiempo y reforzada e enriquecida en el contacto con quienes comparten con nosotros ciertos referentes culturales. Lo que queremos decir es que la experiencia que propician las obras *kitsch* contribuye o se inserta en un proceso cultural más vasto, que desborda el mero entretenimiento, y que, en alguna medida, obra como alguna vez lo hicieron los mitos o lo

hacen todavía, hoy, en algunas sociedades. Es decir, imantando, aculturizando, favoreciendo la socialización.

Creemos que vale la pena que nos detengamos en la interacción auspiciada por estas obras, que se produce y que tiene las características de una conversación casual, desprevenida; una conversación que se plantea como un juego de pelota en el que lo que importa no es tanto qué se hace con este objeto (lo que se dice²²⁶), como que circule; el hecho de que todos podamos hablar, de que la palabra vaya y venga. Se nos viene a la mente una novela corta de Margarite Duras, titulada *El square*, en la que dos “nadies”, queremos decir dos personas en extremo corrientes, se encuentran casualmente en un parque. Sin saberlo, ambas han acudido con el único propósito de conversar. Para que se entienda qué tono le atribuimos a ese tipo de conversaciones, diríamos que, en ellas, casi, importan más las interjecciones, en tanto marcan la continuidad del discurso, que propiamente lo que se dice; lo importante es que la palabra circule, como ya hemos dicho. No importa hacer alarde de originalidad e inteligencia, el *kitsch* no constituye una ocasión para esto; de hecho, hacerlo no solo no funcionaría, sino que entorpecería, podría llegar a favorecer un distanciamiento.

Con respecto a esa condición de abandono en la que debemos y queremos sumirnos cuando interactuamos a partir del material que nos ofrecen los productos como *Drácula*, apunta Giesz (1973) que las masas no son solo un concepto sociológico, sino una categoría humana. Con esto quiere subrayar que, de algún modo, es gracias nuestra condición de hombres masa (esa que en algún momento fue hombre-pueblo) que, al menos en principio, logramos un acercamiento a los demás. Después, tal vez y solo tal vez, este pueda derivar en alguna otra cosa y esto lo decimos, porque es nuestra condición común, esa que nos hace ser como todos –ser de la masa-, no nuestra singularidad, la que nos tiende una mano en esos momentos estresantes del primer contacto con otros y desde este punto de vista, no habría que ver con malos ojos el tema, la cháchara, que, por ejemplo, circula en las telenovelas, en los noticieros, en las películas taquilleras o en las obras como *Drácula*; esta es necesaria para la socialización.

²²⁶ Lo que queremos decir aquí es que lo que se diga no importa, siempre que se mantenga en el marco de lo convencional, de lo aceptado, y esto debe suceder así, porque un exceso de “originalidad”, el hecho de haberse concedido licencias para la excentricidad o el exceso de gravedad, implicaría la ruptura con el grupo, con el hábito.

No podemos olvidar que la ocasión de manifestar nuestra singularidad (que normalmente es la que se ha robado todo el protagonismo), solo puede venir después, y eso, siempre que lo primero haya obrado su efecto. A nuestro modo de ver, el *kitsch* cultiva en nosotros la posibilidad de no ser tan enteramente nosotros mismos y esto es una bendición, contrario a lo que habíamos creído por mucho tiempo. Si lo pensamos, de alguna forma las obras de este tipo problematizan, junto con el mito de la originalidad, el mito del liderazgo, que lógicamente encuentra reprochables los comportamientos de seguimiento. Lo que queremos decir es que podría haber un mito sobre el que están fundadas ciertas concepciones del arte, antagónicas al *kitsch*, el cual plantea la originalidad (lo inédito) como un deber ser. Asimismo, el liderazgo (como distanciamiento del modo en que las cosas se hacen a usanza) y la ruptura, que sería la innovación por la que propende la vanguardia. En este orden de ideas, es como si el *kitsch* dijera que es legítimo ser uno más, uno de tantos, igual a todos, y, además, ser un seguidor, un borrego, alguien que renunció a la posibilidad y a la responsabilidad de decidir. Pensamos que en particular esto último no está mal, si se toma en cuenta que exime de la pesada carga de la autonomía y de la soledad que esta acarrea. Y no lo decimos cínicamente, lo que señalamos es que hay una soledad existencial, que todos nos vemos abocados a intentar resolver y esto no ha sido exclusivo de esta época.

Hablamos de delegación y de heteronomía, porque también se trata de que nos dispongamos a recibir, en medio de la reiteración, unas instrucciones precisas que la sociedad quiere transmitirnos acerca de cómo reaccionar frente a determinados temas (un poco del modo en que lo hace a través de productos del folclor como los mitos, las fábulas y los cuentos infantiles). Hablamos de disposición, porque a pesar de que nuestra época se queja de la soledad propiciada por la falta de referentes (religiosos y de autoridad, sobre todo), nuestras ansias de libertad, igualdad y autonomía se han recrudecido a tal punto que, aunque notamos tal falta, no nos encontramos especialmente dispuestos a hacer lo requerido para suplirla. Es como si hoy deseáramos regresar a la tribu, pero, a la par, superar muchas de las formas de comunicación que no estimulan la individuación, entonces, sin darnos cuenta nos autosaboteamos en este anhelo.

No obstante, dado que esta soledad es irreprimible y que tanto nos hace sufrir, las personas hoy, de un modo que quizá no es del todo consciente, desean y experimentan

una necesidad de volver a aquellos productos o prácticas de índole cultural, que puedan resultar ejemplarizantes, imantadoras; por eso, la proliferación de “sectas”, a la que aluden algunos teóricos de la Posmodernidad. Se trata de encontrar formas de sentirnos al amparo, si no de la comunidad, al menos de algún grupo.

Cerrado este asunto, pero siguiendo con esto de renunciar un poco a la autonomía a la hora de conducirse por estos productos y, por cuenta de ellos, un poco, incluso, a la hora de conducirse por la propia vida, tendríamos que agregar algo de lo que no hemos hablado y es que, si bien antes decíamos que *Drácula* no se identifica con un solo género, en tanto trata de ofrecer la experiencia más rica posible, la obra, así como presenta este rasgo, presenta, a la par, la condición opuesta: encaja casi perfectamente dentro de la estructura típica de los cuentos de hadas, planteada por Vladimir Propp (1971) (de esto ya hablamos en el segundo capítulo de este texto). Según creemos, esta circunstancia puede ser coherente con el deseo de ofrecerle al lector la mayor comodidad y economía psíquicas y cognitivas posibles. Claramente esta puede ser entendida como otra forma de privar al lector de la necesidad de decidir cómo obrar.

Digamos que, a medida que nos relacionamos con los productos de la industria del entretenimiento o del folclor, vamos siendo educados en una serie de convenciones y recursos que aprendemos a reconocer y con los que aprendemos a operar. En este orden de ideas, hay mayor economía psíquica y cognitiva si nos enfrentamos a productos como *Drácula*, que precisamente se acogen a muchas de estas convenciones, en razón de que, dado que sabemos de antemano cómo conducirnos a través de ellos, nos vemos en la necesidad de pensar mucho menos a la hora de actuar; en esto consiste la economía.

De un modo amplio, esta renuncia a la originalidad no solo se evidencia en la correspondencia absoluta con una tipología, sino que puede evidenciarse en algo que no hemos comentado y es en la decisión de abordar siempre los mismos temas. Estos temas podrían ser el amor, la muerte, la maldad, el sexo, la enfermedad... Se trata de esos temas que antropológicamente nos inquietan, sin importar la cultura precisa a la que pertenezcamos (antes decíamos que las reediciones de estas obras en diferentes idiomas y, sobre todo su buena acogida, son posibles gracias a esto, por lo que no vamos a extendernos de nuevo en el asunto).

Ahora bien, frente a esto creemos que habría que tomar más en consideración el hecho de que, teniendo a disposición otras alternativas, novelas como *Drácula* no solo elijan plantear los mismos temas, sino hacerlo a modo de pares antinómicos (la bondad y la maldad, por ejemplo). Según creemos, lo hacen no tanto o, no solo, porque el estereotipo venda (esto, pues está claro que plantear las cosas en términos de polaridades irreconciliables favorece la caricatura y la masa gusta de eso), sino porque estas antítesis, condensan el espectro completo de la psique humana.

Lo que queremos exaltar es que, cuando este modo de proceder se aduce exclusivamente a intereses mercantilistas, se lo menosprecia como recurso. Como sobre este punto volveremos específicamente en el anexo dedicado en este trabajo al uso de la imagen, agregaremos, simplemente, que el hecho de que los personajes de la obra se muevan en el registro de los héroes y los antihéroes, obedece a que las sociedades aman y necesitan verse reflejadas en el espectro de posibilidades que evocan este tipo de caracteres.

Por otra parte, pensamos que, al ser enteramente buenos o enteramente malos, estos personajes, precisamente en razón de que aparecen polarizados, son susceptibles de ser convertidos en imágenes, en símbolos, como tal vez no lo serían si tuvieran otra forma. Frente a esto tendríamos que notar que muchos símbolos tienden a la caricatura y lo importante de ello es que, una vez hechos imágenes, una vez convertidos en símbolos, empezamos a valorarlos de otro modo, empiezan estos a quedarse en nosotros, del modo en que describíamos más atrás en otro capítulo de este texto, cuando hablábamos de la recordación que generan estas obras.

Relacionado con este tema, pero en otro orden de ideas creemos que es pertinente anotar que las imágenes de bondad y maldad que prevalecen en la historia que narra *Drácula* ameritan algún comentario sobre el heroísmo en la obra y particularmente sobre el modo en que la narrativa de las obras *kitsch* lo incorpora como recurso para conseguir diferentes propósitos.

En primer lugar diríamos que las obras de literatura de difusión que tienen como trasfondo un gusto *kitsch* están plagadas de personajes de este tipo, en primer lugar,

porque constituyen una suerte de síntesis de lo que la sociedad prescribe como propio de un comportamiento moral (o amoral) y en ese sentido al “seguirlos” (o distanciarnos de ellos), nos preguntarnos por su comportamiento y “reparamos”, por así decirlo, una serie de recomendaciones y preceptos que la sociedad quiere transmitirnos para “pertenecer mejor” a ella. En segundo lugar, los héroes (sean positivos o negativos), también interesan, porque, así como los personajes excesivamente adjectivados a los que nos referíamos antes, favorecen una radicalización (en favor suyo o en su contra) la cual desata entusiasmo.

En adición a lo dicho y en tercer lugar pensamos que los héroes enganchan al público, porque por supuesto sobre ellos es posible proyectar lo que no estamos en condiciones o no nos sentimos capaces de hacer. Ahora bien, es necesario decir que, por encima de todo lo anterior, creemos que los héroes interesan en una obra de estas características y de cara a la complacencia del público, porque no cargan con la maldición de lo heterogéneo en sus vidas, a ellos no los rondan, ni siquiera ocasionalmente, el absurdo o lo anodino, que, como sabemos, destruyen todo paisaje, toda percepción de armonía. Los héroes son perfectamente desdichados o tienen un éxito absoluto en sus empresas, lo que los hace “bellos”, simplemente porque el modo en el que acontecen sus vidas no es real. En otro sentido, los héroes, como los seres ideales, sin matices ni contradicciones, enteramente malos o enteramente buenos que son, ofrecen una ventaja extra y es que sabemos qué esperar ellos, sabemos cómo han de comportarse.

Cerrado este asunto, podemos sumar a todo lo dicho acerca de la intención del *kitsch* de ofrecer una experiencia cómoda, la decisión de incorporar una serie de mecanismos que, casi, desatan reflejos condicionados en el espectador, automatismos, podríamos decir. De este asunto todavía no hemos dicho nada; sin embargo, pensamos que la redundancia, la reiteración y el refuerzo, así como la abundancia de expresiones estereotipadas y de lugares comunes tienden a una misma cosa. De hecho, según creemos, por esta senda también marchan en novelas como estas el uso de metáforas infantiles y comunes que, tratando al lector como un niño, le enseñan de la manera más sencilla posible, aquello que le quieren plantear.

Veamos cada una de estas cosas: en cuanto a la reiteración, la redundancia y el refuerzo tenemos declaraciones como las siguientes “me siento tan triste, tan desanimado, tan

cansado del mundo y de todo lo que en él hay incluida la vida misma que ni siquiera me importaría oír el aleteo del ángel de la muerte” (Stoker, p.163). Por otra parte, en cuanto a expresiones estereotipadas o no muy ingeniosas tenemos cosas como estas: “tal vez obtenga más conocimiento de la locura de este loco [quien habla se refiere a Rendfield] que de las enseñanzas de los más sabios” (p. 258). En relación con la abundancia de lugares comunes podemos ver otros tantos ejemplos: “en cualquier caso, la vida y la muerte siempre han sido un misterio, y poco sabemos de los recursos de una y otra” (p. 274)- esta intervención le corresponde a Van Helsing- y hay una más, que le corresponde al mismo personaje: “no, Jonatán, en esto el camino más rápido es el más largo” (p. 132).

Como se verá todas estas son frases relativamente “insulsas”, pero resultan placenteras justamente, porque nos mecen en nuestras certezas, porque no agregan nada nuevo, porque nos acunan en nuestra pereza y nos permiten sentirnos lúcidos, porque en el fondo sabemos que quien las dice lo hace sin querer decir algo; esta persona habla por hablar, habla sobre todo por mantener el contacto.

Más atrás decíamos que el *kitsch* riñe con lo soso, y aunque se podría pensar otra cosa, es de anotar que estas escenas o esas frases, aunque no lo parezcan, no lo son y no lo son porque en todo caso cooperan con “el proyecto”, en modo alguno se desvían de la ruta. Lo que consiguen, más bien, es dilación y esto incrementa la expectativa, generando disfrute, descanso, comodidad en la recepción.

Si tomamos en cuenta que la acción genuina se vuelve obligatoria ante la novedad, en tanto no disponemos de un protocolo de acción frente a ella, tendríamos que ver en el *kitsch* un gesto de bondad cuando nos exime precisamente de esto. El *kitsch* quiere conservar al espectador en su rutina personal (o en lo que es habitual para él y, sobre todo, para la sociedad a la que pertenece). El *kitsch* evita obligarlo a hacer cosas que no ha hecho antes y que, por lo mismo, demandarían de él innovación. Si lo pensamos, de alguna manera se trata de celebrar al lector tal y como es, de invitarlo a que se deje llevar. Al *kitsch* no le molesta limitarse al vocabulario de que este, no le molesta emplear únicamente los estilemas que sabe que está en condiciones de reconocer, pues este no añora al lector más culto o mejor. Su único interés consiste, como ya dijimos, en poder conectarse con él y en permitirle que, por medio de la experiencia estética de la obra,

como lo haría cantando o bailando, se distienda, socialice con otros y muestre su pertenencia al grupo.

Hecho este comentario, sigamos considerando esas metáforas que enseñan de manera sencilla en la obra; sobre todo porque estas muestran didactismo. Consideremos un pasaje en el que Van Helsing interpela y alecciona al Doctor Seward, médico científicista de la novela, del siguiente modo:

conozco a un americano que definía la fe así: aquello que nos hace creer cosas que sabemos falsas. Yo sigo a este hombre. Él se refería a que debemos tener una mente abierta, y no permitir que un pedacito de verdad detenga la irrupción de una verdad grande, como una roca pequeña detiene el paso de un vagón de ferrocarril (Stoker, 1984, p. 195).

Como se habrá visto, el viejo médico encuentra en esta historia un modo sintético y didáctico de hacerle ver a su colega que su visión reducida, su científicismo, está obrando sobre él como una especie de ceguera, como una especie de tara; gracias al empleo de un recurso como estos, nosotros, los lectores, salimos exonerados de la obligación de escuchar un discurso pesado con el que Van Helsing hubiera podido señalar lo mismo.

Por otra parte, en relación con un asunto diferente, pero parcialmente relacionado, creemos que habría que notar que, incluso, cuando el *kitsch* se propone presentar una crítica –una crítica aparente, porque el *kitsch* nunca critica realmente- esta jamás se siente pesada o engorrosa. Una vez más resulta ilustrativo a este respecto un fragmento del parlamento de Van Helsing en la novela, dirigido al Doctor Seward quien, como dijimos, representa a la ciencia moderna:

Usted [le dice Van Helsing al dr. Seward], no le permite ver a sus ojos ni oír a sus oídos, y aquello que está por fuera de su vida diaria carece de importancia. ¿No piensa que hay cosas que usted no puede comprender, pero que existen, que algunas personas ven cosas que otras no pueden ver? [...] Eso es culpa de nuestra ciencia, que todo lo quiere explicar; y si no lo explica, entonces dice que no hay nada que explicar (Stoker, 1984, p.193).

Nótese cómo aquí, por intermediación del diálogo que sostienen estos dos personajes, se recupera algo de la crítica romántica dirigida en contra de la entronización de la razón, característica de la Modernidad. Nótese, de paso, que, aun cuando se trata de asumir

posición frente a un tema tan complejo como podría ser un debate de carácter epistemológico, el *kitsch* se las arregla para hacerlo de un modo ligero.

Podríamos decir que obras como *Drácula* nos invitan a movernos por inercia, a ser impulsados, únicamente, por la energía que ya traíamos, sin hacer nada adicional para captar o producir nueva. La acción que del espectador exige la obra que obedece a un gusto *kitsch* nunca es percibida por él como esfuerzo, no es percibida como un cambio de disposición, y, más bien, equivale a una caricia, que deja intactas las cosas, que las favorece como son, que celebra lo que hay y que, en ese sentido, busca dejar todo como está.

El *kitsch* piensa que la metáfora de la ruptura y de la vanguardia es para gentes de más temple, por lo que se desentiende de obrar en consecuencia. Para él, la inteligencia no puede ser otra cosa que economía. Se trata de repetir y de mantenerse en movimiento, aunque no con miras a conseguir algo, sino simplemente a disfrutar. Se trata de domesticar, de neutralizar y de darle un respiro a la mente en su afán de comprender a fondo, de ir más allá. Se trata de ofrecerle una oportunidad, desaprovechada, de que vea sin juzgar, sin problematizar, de que delegue la responsabilidad de elegir qué pensar y cómo actuar.

En lo que tiene de repetición, de no avance, de intento fútil por sacar algo del bagazo que otros consideran ya reseco, por su renuncia a la renovación y la originalidad, podría decirse que el *kitsch* es, incluso, contracultural. Lo es, en tanto no representa progreso, en tanto riñe con el trabajo y en tanto va en dirección a la ociosidad absoluta²²⁷. Y es que creemos que aun hoy es posible afirmar que experimentamos una suerte de culpa ante

²²⁷ Podrá señalarse que esta lectura no está vigente porque contemporáneamente nuestra sociedad es hedonista, pero habría que notar que especialmente en la manera que organiza su tiempo de ocio (las vacaciones, por ejemplo) es posible percibir una tendencia a administrarlo, tratando de hacer de él el mejor uso posible; es decir, un uso exhaustivo, eficiente. Puesto que nuestra sociedad gusta de los *tours*, de las excursiones y de las agendas culturales –todas estas estrategias para organizar el tiempo de descanso- no parece ser, en realidad, que la nuestra se una sociedad que experimenta el descanso sin culpa. De no ser así, por qué trazarse cronogramas y, sobre todo, ansiar indicadores del buen aprovechamiento de un tiempo destinado, precisamente, al descanso. Según creemos, y con tendencia a intensificarse, se sigue tratando de rendimiento y optimización y esto es patente, incluso, en el ámbito íntimo, en el que desde hace algún tiempo se lucha contra la ansiedad producida, por ejemplo, por el culto al orgasmo. Autores como Paul Virilio con su dromología se pronuncian al respecto, asimismo autores como Baudrillard que se ha encargado de estudiar el efecto de la pornografía sobre la sexualidad.

esa información superflua que nos ofrecen los medios y de la que, por un lado, disfrutamos en tanto nos propicia descanso, pero de la que, por otro, nos avergonzamos, pues nos costó muy poco obtenerla. Como decíamos más atrás, el problema en realidad viene de que todo esto nos hace sentir estancados y nos hace ser y lucir conformistas ¡con lo mal reputado que está el conformismo en esta época que se dice radicalmente liberal²²⁸!

Con respecto al progreso, es necesario anotar que el *kitsch* duda de él, por eso, afincado enteramente en el presente, parece ajeno al deseo de asumir riesgos que lo comprometan. Los riesgos solo se asumen cuando se vislumbra un futuro (o cuando no se vislumbra ninguno, claro) y creemos que la aversión por el *kitsch* corresponde a una nostalgia por lo sublime, que equivale a un sentimiento cronológicamente descolocado, como ya hemos dicho en este texto. Para el *kitsch* riesgo es, sobre todo, soledad (es soledad en tanto implica distanciarse de los modos habituales, de los modos del grupo), y en modo alguno el *kitsch* está dispuesto a pagar ese precio. Bien dice Bozal que “el agrado borra las cualidades heroicas que el entusiasmo sublime excita, las neutraliza o las adormece, el agrado es propio de burgueses y no de héroes” (1999c, p. 53).

Para algunos, el problema podrá radicar aquí precisamente, en que, diezmado y temeroso de perder la protección del grupo, quizá nuestro espíritu ya nunca recobre los antiguos bríos y se conforme con nadar en la infinita comodidad de un mar de anonimato, en el que flotan, sin ninguna pretensión, otros tantos. Pero frente a esta queja, lo que hay que puntualizar es que el *kitsch* no garantiza, y es que no tendría por qué hacerlo, un retorno a ese reino en donde todos cooperan en la construcción de la Historia, en donde todos se empeñan en ser y hacer. El otro arte, el arte que señala y condena al *kitsch*,

²²⁸ Según creemos, de no existir esa culpa, en primer lugar, cambiaríamos el lenguaje para referirnos a tales productos, usando, si se quiere, un vocabulario descriptivo, pero no peyorativo y, en segundo lugar, nos daríamos licencia para consumirlos sin intentar “hacerlos pasar por...”; es decir, sin intentar hacerlos pasar por productos menos triviales, por productos menos ligeros, por productos más “dignos”. Estamos convencidos de que la hipocresía habla siempre de un conflicto y en este caso, quizá de un sistema de valores que se cree superado, pero que no lo está. De esta opinión es Omar Rincón (2008), quien relata que en su experiencia como crítico de televisión de El Tiempo no cesaban de llegarle quejas de los televidentes, desdeñando de la telebasura, que sin embargo era a la par la que registraba el mayor *rating*. Ante eso, como apunta él mismo, tal vez convendría “comenzar a aceptar que vemos televisión para odiarla [...] para que podamos los ciudadanos sentirnos inteligentes. Tal vez debamos aceptar que los media deben ser basura, para que nosotros los espectadores podamos sentirnos más inteligentes y complacidos con nosotros mismos” (p. 96).

está obsesionado con la idea de libertad, de autonomía, de aprendizaje y de progreso (como señalábamos más atrás en otro capítulo de este texto en el que hablábamos de la idea de aprendizaje asociada a una mirada del arte como problema). Por el contrario, el gusto al que nos venimos refiriendo y que emparentamos con la novela que es *Drácula* no entra en conflicto con la heteronomía, pues sabe que, entre otras cosas, esta representa un relevo –un relevo de la acción que normalmente tiene que ejercer el yo-.

Así las cosas, puede aparecer en el panorama la idea de que quizá el *kitsch* supone, en cierto sentido, una regresión a la injerencia que tuvo en otro momento el “folclor” sobre la vida de las personas de una comunidad; un momento en el cual, al no estar tan recrudescida la consciencia de igualdad y de libertad en las personas, no había tanto inconveniente en asumirse como un seguidor (de la religión o de cualquier otra cosa que prescribiera el grupo).

Ahora bien, como esta idea ya la planteamos, solo quisiéramos agregar que cuando al *kitsch* se le acusa de que la variación o el aporte que hace a la reflexión o el conocimiento es exiguuo, este explica, cándido, que contribuir a generar conocimiento es demasiado arduo y que su deseo, como ya ha dicho, es evitar, a toda costa, la incomodidad del espectador. Argumenta además que, como tiene que pasar tanto tiempo antes de que ese conocimiento nuevo sea de uso común, prefiere abstenerse de propiciarlo, porque mientras logra lo primero, dicha búsqueda confina a quien la emprende a básicamente a la soledad y a la incomprensión.

Podríamos decir que, si por obra del azar el *kitsch* llegara a propiciar algún descubrimiento por parte del espectador, lo hace porque, en la comodidad del pensamiento, le ha ofrecido, antes, incontables oportunidades de que vea lo mismo, incluso, con actitud distraída; de que aprenda por sedimentación, como decíamos antes en este texto. El *kitsch* confía en que el pensamiento descansado rinde frutos, por eso con él se trata siempre de estimular un pensamiento no esforzado, un pensamiento autoindulgente, un pensamiento sin conciencia, que no se descalifique, un pensamiento que se cansó de ser árbitro de sí mismo y de estimar la calidad de las conclusiones que produce. El *kitsch* no requiere que con recurso a sus obras se produzcan hallazgos.

Atención a lo que sigue. Dice el Conde en un apartado de la novela

Nosotros los Szekelys [inmediatamente aclara el autor en nota al pie explica que son un pueblo de Transilvania surgido de los guerreros instalados allí en el siglo XI] tenemos derecho a ser orgullosos, porque por nuestras venas corre la sangre de muchas razas valientes que lucharon por la soberanía. (Stoker, 1984, p. 97).

Continúa el mismo personaje:

aquí, en el torbellino de las razas europeas, la tribu de los ugros trajo desde Islandia el espíritu guerrero que le habían concedido Thor y Odín y que sus *bersekers* desplegaron con tan feroz intensidad en las costas y también en Asia y África, en donde los pueblos creyeron que habían llegado los mismísimos hombres-lobo. (1984, p. 37)

Inmediatamente dice esto, se apresura, de nuevo, el autor a aclarar, en nota al pie, que los *bersekers* son guerreros de la mitología noruega, capaces de adoptar a voluntad las formas de oso o lobo y que, aunque normalmente aparecen como seres humanos y no son más fuertes que los hombres corrientes, en la batalla solo son humanos sus ojos. Pues bien, según creemos, lo que habría que ver en ambos casos es que el lector todo el tiempo es llevado de la mano por un autor, que lo exime de enfrentar la dificultad (lo desconocido) y lo más importante, esto no impide, como podría creerse, que después de esto el lector se apropie del saber adquirido. Es más, cuando el lector del *kitsch* se familiariza con pasajes como estos en una obra como *Drácula*²²⁹ puede llegar a adquirir una suerte de “jerga de iniciados”, de la que, obviamente, solo pueden participar quienes conocen dicha obra.

Sobre este punto habría que decir que, así como hemos dicho que las obras *kitsch* sirven para unir a las personas que pertenecen a un colectivo, en tanto las hacen reconocibles como criadas en la misma cultura, estas también cohesionan otro tipo de colectivos, como son los grupos de seguidores (piénsese en los clubes de fanáticos que se consolidan y generan actividad alrededor de películas, por ejemplo, con *Star Wars* o *Harry Potter*).

No obstante, aunque que las obras como *Drácula* permiten la consolidación de grupos de entusiastas que pueden convertirse en una suerte de “sectas”, también creemos que el *kitsch*, por lo menos este gusto *kitsch* que sirve en buena medida para dar cuenta de literatura de difusión, invita normalmente a socializar en condiciones de paridad, pues

²²⁹ Como *Drácula* muchas otras: las sagas literarias llevadas al cine entre las que podríamos considerar *Harry Potter* (1997), *El Señor de los anillos* (2001) o *Los juegos del hambre* (2008).

ese capital cultural del que se podría hacer alarde tras la lectura de una obra de estas características es un capital al que simplemente todos podríamos acceder, en caso de querer hacerlo. Por otra parte, como no es una idea de juicio de gusto argumentado la que está en juego en las conversaciones que se puedan tener alrededor de obras como *Drácula*, no hay manera de adueñarse de una posición de conocimiento y privilegio por el hecho de tener la razón o estar en capacidad de defenderla. El "juicio", si es que el término cabe, al que conducen estas obras es, más bien, una apreciación emotiva y muy personal, pero que, como a la par evita distanciarse del parecer colectivo, es expresada de modo convencional, con lo que, como ya dijimos, no sirve para instituir jerarquías.

Conclusiones

La aversión por el *kitsch* en el marco de una concepción del arte inspirada por el proyecto de la Modernidad

- Hay un rasgo común en un sector significativo de los críticos del *kitsch* y es la omisión, de su parte, de que la democracia, en tanto ideología, necesita concretarse en dispositivos y tecnologías, que es como hay que entender los medios de la reproductibilidad técnica. Se trata de una omisión, porque muchos de ellos se muestran sorprendidos e inconformes con los efectos acarreados por estos medios, lo cual hace suponer que pensaban que habría sido posible mantener esta ideología “en el plano exclusivo de las ideas” (en lo teórico), para evitar, así, que se perrateara y, muchos más, llegar a verse en la obligación de lidiar con la alienación, que es un efecto que corre parejo con la democratización del acceso de la masa a ciertos bienes artísticos y culturales, por cuenta de los medios masivos de comunicación. Pues bien, lo que esto delata es una incapacidad de entender y, sobre todo, de aceptar que una vez un “proyecto del espíritu” (como puede ser esta ideología) se concreta en un artefacto, dispositivo o tecnología (por ejemplo, en una forma de organización precisa, como es la sociedad de masas auspiciada por los medios masivos de comunicación) tal “solución” en unos sentidos complace, pero en otros, desborda los presupuestos iniciales. Así, en tanto son reticentes a asumir los costos de “sacar las ideas del espíritu” para concretarlas, proyectarlas o hacerlas tangibles de algún modo (cosa que siempre es necesaria), a tales personas se les puede calificar de puristas y platonistas.
- No es posible ni conviene comprender la teorización sobre el *kitsch* y la *industria cultural* sin ocuparse de la teorización sobre la masa y el consumo; esta funciona

como trasfondo del primer debate y explica qué dirección toma este. Una vez se hace esto, queda en evidencia que la deslegitimación de las obras que obedecen a un gusto popular está motivada por una concepción que es adversa al modo en que se comporta el individuo cuando, inmerso en la masa, se diluye como sujeto. Esta reflexión está fuertemente determinada por la filosofía de la Modernidad y las perspectivas que esta abrió. El consumo, por su parte, interesa conocerlo antes de abordar esta otra teorización, porque describe un tipo de recepción caracterizada por la premura, la cual impide la temperancia y la dilación que exige la emisión de un juicio de gusto “razonado”, al modo kantiano (este autor en representación de la Modernidad), circunstancia de la cual dependen, si se repara, las condiciones que garantizan que un individuo se construya por cuenta de la reflexión alentada por el arte.

- Contrariamente, el *kitsch* podría ser celebrado si se revisara la idea acerca del tipo de hombre que alentó la Modernidad; si no se le exigiera al individuo (tal y como en buena medida ya ocurre en la contemporaneidad) comportarse como un sujeto autónomo o participar de una forma de sociabilidad -de la que la experiencia del arte era apenas un escenario- encaminada a construir ese tipo de carácter.
- Se puede plantear que hubo un sujeto funcional a una producción artística y cultural que perseguía el registro de lo sublime, así como hay uno adecuado –el de hoy- para una producción y recepción *kitsch*. El primero era un hombre movido por cuenta del racionalismo que inspiraba el individualismo burgués, en complicidad con el proyecto de la Modernidad que hacía del sujeto motor de la historia; este era un hombre dueño de sí, disciplinado y lleno de iniciativa. El segundo, por el contrario, se caracteriza por su hedonismo, por su autoindulgencia, por su afán de sentirse al amparo del grupo y de gozar de su favor. Además, por lo poco incómodo que se siente “sabiéndose uno más”, por los escasos inconvenientes que tiene al asumirse como un “seguidor de tendencias” (y esto teniendo en cuenta que tal cosa implica para él aceptar que a veces evita el esfuerzo de pensar).
- Ha habido una mala voluntad hacia el arte popular y junto a este, hacia el gusto *kitsch*, por cuenta de una tradición que concebía la obra como un resorte de ambigüedad, como un dispositivo para formular preguntas y problemas irresolubles (o, al menos, sin solución definitiva y precisa). Ahora bien, si se

piensa, tal concepción era funcional, para alentar el tipo de sujeto pretendido por la Modernidad y esto en razón de que garantizaba que, ante la falta de “certezas”, el individuo construyera su autonomía, su independencia y su creatividad, pero, además, que generará algo parecido a una suerte de conocimiento y de avance (al menos en relación con su propio proceso, y en términos de expansión de la conciencia y del ejercicio de su libertad).

- Aunque esta es una idea que habría que matizar y en este trabajo no se contaba con el tiempo requerido para hacerlo, este modo de entender la obra podía ser un correlato de la idea de progreso, pues si el arte se concibe como un resorte de ambigüedad, como un dispositivo para plantear y expresar problemas, tiene que ser porque a este se le ha asignado, antes, una función “educativa” (al menos de emancipación de los horizontes de la conciencia, como acaba de decirse, y, en este sentido, de autoconstrucción del sujeto).
- Aunque la concepción que aborda el arte y la experiencia propiciada por él, así, es interesante, de ningún modo es evidente por sí misma ni tendría por qué haberse adueñado por tanto tiempo del panorama completo de posibilidades del arte. Más aun, si se tiene en cuenta que, cuando el arte “difícil” abofetea al espectador no hay nada que demuestre que en efecto logra contribuir a eso que se propone: favorecer una emancipación de la conciencia (especialmente de la conciencia de la gente del “común”, que es, en teoría, la que más lo necesita). Un autor como Adorno exaltaba la existencia de una conciencia trunca en el “proletariado” que inhabilitaba a este para relacionarse con el arte “serio” o exigente (al menos directamente); así, hay que preguntarse si todavía hoy seguirá teniendo sentido limitar la posibilidad del acceso del arte, la cultura y el conocimiento a una suerte de “iniciados” que, haciendo de mediadores y líderes de opinión escalen y difundan entre la masa cualquier reflexión que pueda suscitar el arte. Esto, pues es el único camino que queda cuando el arte se confecciona de un modo que deliberadamente lo hace excluyente.
- También hay que decir que la pretensión de “educar” y contribuir a la edificación de la conciencia con recurso a la exposición y a la experiencia del arte también estuvo supeditada a la emisión de un juicio de gusto de parte del fruidor del modo en que, en representación de la Modernidad y la Ilustración, lo planteó Kant. Esto pues emitir un juicio de gusto que se expresaba como un universal, aun siendo subjetivo, obligaba a quien lo había emitido a ofrecer razones acerca de su

apreciación y a debatir, con lo que esta persona desarrollaba su capacidad de argumentación y se edificaba. Ahora bien, la adopción de este talante y de este modo de proceder tenía sentido, en el marco de la Modernidad, en tanto implicaba un acto creativo de parte del sujeto y estimulaba su autonomía, pero ¿acaso tendrá el mismo sentido hoy?, ¿acaso tiene sentido de un modo absoluto?

- Como es evidente la instauración de este modelo (el kantiano) no era más que una opción disponible entre muchas, pues así como es posible encontrar virtudes en el hecho de un individuo se atreva a emitir una opinión audaz o contrastante con el parecer de la mayoría, hay ventajas en el hecho de que el individuo que opina, valora la realidad y la obra de arte con el “sentido común” ratifique por cuenta de esto la pertenencia a su comunidad originaria, su adscripción a una cultura.
- Así las cosas, es posible decir que la posibilidad de tener una ocasión de disfrute por cuenta del *kitsch* ha sido impedida (deslegitimada) no, como se ha manifestado, en razón de la escasa “calidad” de algunas obras o del tipo de experiencia pobre o inauténtica que ofrecen, sino en tanto no propiciaban una ocasión como la que se describía antes; una que pusiera en marcha el dispositivo de la sociabilidad ilustrada, el cual cooperaba en la construcción del tipo de sujeto que por mucho tiempo se quiso alentar.
- Si se toma en cuenta que lo que interesaba en el marco de la Modernidad era ese sujeto autónomo, independiente y racional, se puede entender, a la par, por qué molestaban las actitudes de seguimiento (el borreguísimo), la renuncia a la originalidad y la complacencia en la repetición que auspician y promueven las obras *kitsch*. Lo que sucedía es que mientras que la innovación, la laboriosidad e incluso la ruptura (preconizada por el arte de vanguardia) podían amalgamarse con una idea de progreso y con una concepción de la historia, al modo en que lo hizo la Modernidad, había muchas dificultades para hacer lo mismo a partir de los comportamientos inspirados por el *kitsch*, que además eran los típicos del hombre cuando está en masa.
- Con respecto al progreso (y al futuro), es como si el *kitsch* dudara de ambos – como si no los creyera posibles- y por eso, afincado en el presente, este se mostrara ajeno al deseo de invitar al espectador a asumir riesgos, a desacomodarse o a innovar. Los riesgos se asumen cuando se vislumbra un

futuro (o cuando no se vislumbra ninguno, claro) y, así las cosas, la aversión por el *kitsch* corresponde a una nostalgia por el sentimiento de lo sublime, que sí alentaba a embarcarse en empresas arriesgadas, exigentes y “pretensiosas” –a futuro-.

- Mientras que lo sublime se enlistaba para defender la libertad, lo pintoresco y el *kitsch* –acomodaticios- se pliegan ante “la necesidad”. De este modo, la mala voluntad hacia el *kitsch* y emparentado con él hacia el gusto popular, obedece, entonces, a que dedicarse a atender los mandatos de la necesidad –que no los sueños o aspiraciones más elevadas del espíritu- es en cierto modo lo contrario a perseguir la libertad que, como ya se dijo, era aquello que el sujeto de la Modernidad consideraba apropiado y legítimo.
- Por esta vía, el arte quedaba abocado –y probablemente sin pretenderlo- a desdecir de la decisión de atender y complacer a la necesidad (lo cual puede aparecer bajo la forma de una búsqueda de placer para el cuerpo, de una búsqueda de comodidad “cognitiva” o de un deseo de ratificar la pertenencia a un grupo, de sentirse al amparo de este y, para ello evitar por todos los medios cualquier “distanciamiento”; mucho más, por cuenta de cosas como los contenidos del arte o de los productos de entretenimiento.
- En contraste, el renombrado “desinterés” exigido al sujeto para la “adecuada” emisión de un juicio de gusto, al estilo kantiano, implicaba, en muchos casos, cortar (o invalidar) la relación que el arte pudiera tener con “lo evidente”, con “aquello que tiene sentido para comunidad” o con aquello que complace los sentidos, y esto condenó al arte a una suerte de “excentricidad y de futilidad”, que, es un hecho, molestó y todavía molesta a muchos.
- No obstante, plantear una crítica de dicho asunto pasando por alto que la estética dieciochesca y particularmente la reflexión kantiana -en representación de ella- estaban tratando de establecer la singularidad de un campo –el del arte-, no sería justo; así las cosas, lo que sí podría decirse frente a esto es que el inconveniente estuvo en invisibilizar que este modo de razonar obedecía a una coyuntura precisa, a un momento histórico, y que entonces no era ni debía ser tratado como un absoluto.
- Lo que se piensa es que, de no haberse naturalizado tal cosa, no habría actuado en perjuicio de manifestaciones del arte que invitaban a experiencias de otro tipo, como el *kitsch*, entre otras. Para los productos que comparten este talante fue

dañino que ocurriera lo anterior, porque esto impidió que se considerara provechoso ahondar en el conocimiento de ellos (a pesar de que el pueblo y la masa señalaban su preferencia con contundencia); además, porque desalentó que tal cosa se hiciera con recurso a categorías pertinentes para estas obras, a categorías propias, no especulares (o sea hechas a la medida del arte de vanguardia).

- Así, tras la elaboración de este trabajo, queda en evidencia que todavía hay necesidad de conocer estos productos a partir de su propia naturaleza y es mejor si en esto se los aborda, más que como objetos (o sea a partir de los rasgos que supuestamente los hacen reconocibles como propios de un gusto), a partir del tipo de experiencia que propician. El provecho de hacerlo, así, estaría en desarrollar mayor conocimiento sobre aquello que permite el disfrute de la masa, sobre aquello que hoy más que nunca se ajusta a su necesidad y a su *sensorium*.
- En otro sentido, hay que anotar que aquellos comportamientos a los que el *kitsch* invita a quienes integran la masa plantean un uso alternativo del cuerpo y de la afectividad. En oposición a la dilación, el aplazamiento, la contención, la ponderación y la “disciplina” (a los que invitaba el arte “sesudo”), con el *kitsch* vienen la distensión, la dispersión, la emotividad y la intermitencia en el consumo. Esto último es cosa que habitualmente se ha sancionado como incorrecta para la contemplación de obras de arte e incluso para la asimilación del conocimiento, por eso algunas de las reservas que suscitan las obras comerciales. La opción por favorecer condiciones para la vivencia de la libertad a la que aludíamos más atrás (entendida esta, en lo fundamental, como autodominio) y, aparejada a esta, de evitar la complacencia del cuerpo (en razón de todo el “desorden que esto podía llegar a introducir”) se convirtió en un modo sugerido de relacionarse con las obras arte. Y esto, aunque no necesariamente era algo que se explicaba así, pues existía una mala consciencia (vergüenza) asociada a los estados de inmanencia sensitiva, en tanto representaban, precisamente, una pérdida de control para ese sujeto que se pretendía dueño de sí.
- Esa mala consciencia obedece a la falta de control que se tiene sobre aquello que pasa por el cuerpo, que lo toma por objeto, pero, sobre todo, que lo toma como filtro y tamiz último de la experiencia (en reemplazo de la “razón”) y es de anotar, en otro sentido, que esta también fue la responsable de que se entronizara la durabilidad como criterio para evaluar la calidad de una obra (duración de la

atención invertida en su contemplación o de la pervivencia de los efectos de esta sobre el espectador). Como no se puede pensar sobre lo que es fugaz e intempestivo (como es en esencia aquello que propicia el *kitsch* y aquello que pasa por el cuerpo, sin llegar intelectualizarse), la entronización de este atributo debe ser entendida como una manifestación paralela de ese afán de control, de ese deseo del hombre moderno de dirigirse, en lo posible, sobre todo a partir de la conciencia. Como las sensaciones son efusivas, evanescentes y en muchos casos de ellas es difícil hablar (con lo que esto implica), entregarse a experiencias que, en lugar de sentimientos, suscitaran este tipo de cosas, suponía arriesgar la posibilidad de conducirse a través de la razón, que, en cambio, ofrece más certezas, es “más lenta” y más previsible que ánimo. No se debe olvidar a este respecto que lo durable era, en la concepción platónica, lo imperecedero, lo que no se transformaba, distorsionaba o corrompía y por todo esto, “lo seguro”, lo confiable, lo que estaba “bajo control”.

- Tras la realización de este trabajo quedó en evidencia, por oposición a esto, que el *kitsch* demuestra que la rapidez es una experiencia singular, auténtica e interesante en sí misma; simplemente se trata de una experiencia que no es cómplice o no es funcional para la intención de secundar un imperativo de libertad, en el sentido que ya se ha explicado. Si bien la rapidez afecta la contemplación de una obra en términos semánticos, es un hecho que no necesariamente hace lo mismo en términos estéticos.

Los modos de narrar del kitsch siempre orientados a la comodidad y la economía del lector

Luego de haber presentado este marco para entender el modo en que por mucho tiempo se ha conceptualizado sobre el gusto popular (el *kitsch* y la industria cultural), pero sobre todo algunas de las razones por las que se ha hecho de un modo que lo deslegitima y enfrenta a otro gusto (el presuntamente culto –representado en el arte de vanguardia-) que se presenta como más legítimo, van a presentársele al lector los hallazgos relativos al modo de comunicabilidad característico de estas obras. Es a esto a lo que en este trabajo se le atribuye el éxito de este tipo de productos entre un público amplio, así como la posibilidad que tales obras sean usadas para adelantar una labor de difusión del conocimiento.

- La narrativa de estas obras usa y se beneficia del uso de convenciones en las que el lector ha sido educado por cuenta de otros productos artísticos, culturales, mediáticos y folclóricos lo cual facilita y aligera la lectura.
- En cuanto al tipo al tipo de lenguaje y a las figuras retóricas que habitualmente se usan en estas obras de literatura de difusión se puede decir que al ser siempre simples y al no ser precisamente originales, sino muchas veces manidas, son responsables de un aceleramiento de la comprensión.
- Al ser comunes y al estar muchas veces, incluso, “gastadas”, las formas de comparación empleadas en estas obras son útiles al didactismo. Además, permiten que el lector se “adelante” con respecto a lo que todavía no se le ha relatado. El tipo de metáforas presentes en ellas, no solo ilustra el “asunto” puntual, con pretexto del cual aparecen en el texto, sino que le muestra a lector el sentido que tendrán las cosas que van a suceder en la historia y con qué intención se presentan en ella.
- En cuanto a la economía (tanto en lo relativo a la economía en los recursos invertidos por el autor para hacer comprensible su obra, como a la economía en energía demandada al lector para la comprensión), estas obras configuran imágenes, porque las saben fecundas, no solo para la denotación de significados, sino, sobre todo, para la evocación y connotación de sentido. Una de las maneras en que estas obras construyen imágenes es por cuenta de la esterotipación de las situaciones, así como de la confección de personajes tipo. Esto no solo representa facilismo (como habitualmente se cree y dice), sino la constatación de que el uso intencionado del estereotipo estimula al lector para que haga lo primero: para que construya imágenes mentales de lo que se le plantea. El beneficio de esto, para el lector y su economía energética, es que conseguirá hacerse a una suerte de carta de navegación, que le proporcionará intuiciones sobre cómo decodificar e interpretar aquello que acontece en la obra, aquello que se le relata en ella e incluso aquello que aun no ha llegado.
- La imagen usada en estas obras, sea que aparezca como tal o que el lector sea conminado a construirla, representa un modo especial de transmitir “información” y sentido: uno que tiene la particularidad de que involucra a la imaginación y a la afectividad. La presencia de imágenes de tipo simbólico, que es característica de

estas obras, es, entre otras, una de las circunstancias que emparenta a *Drácula* con los mitos.

- Por lo dicho, es claro que hay necesidad de hacer trabajos enfocados a explorar, exclusivamente, el uso de la imagen en estas obras de literatura de difusión. Esto, tal y como se muestra en el anexo que se incluye en este trabajo acerca de los paisajes de *Drácula* y de todo lo que estos, como imágenes, logran “decir” acerca del romanticismo y sugerirlo, incluso, por encima de lo planteado en los diálogos.
- Por otra parte, el uso de la imagen es algo indispensable en la recordación que generan estas obras. Es algo determinante para que puedan, como lo hacen, pervivir en el tiempo; además para que puedan atravesar barreras geográficas, culturales y generacionales. Estas, más que transmitir contenidos o explicar ideas, las evocan y connotan, por lo que muchas veces sugestionan al lector. Y al estar sugestionado, este simplemente piensa en eso que las imágenes le señalan de manera ininterrumpida.
- Este tipo de recordación que producen estimula un modo muy particular de pensar, algo como un pensamiento descansado, por “sedimentación o acumulación”. Se trata de un pensamiento no deliberado, exento de responsabilidades y, por lo mismo, gozoso y cómodo. Se trata de un pensamiento que rinde frutos, pues invita a rumiar las ideas, a “reflexionar” sobre aquello que se presenta de un modo que, aunque no sigue un derrotero o proyecto, es incesante e infatigable.
- Es importante anotar que este modo de aprender, así como este tipo de “información”, aludida por las imágenes, tiene la particularidad de que nunca llega a percibirse como superflua, alejada de lo cotidiano o de eso en lo que, por necesidad, todo el mundo piensa todos los días. Ahora bien, precisamente el hecho de que todo esto sea tan poco pretensioso, hace que la “información” y el “conocimiento” transmitidos por estas obras sean asimilados por el lector casi sin dificultad o con muy poca resistencia.
- Volviendo a la estereotipación a la que tienden los personajes en estas obras, hay que decir que la polarización que les es propia contribuye a la participación (al apasionamiento) del espectador y a una cierta percepción, de parte de él, de armonía (expectativa de orden y coherencia) que es propia del gusto común, “ingenuo” o no educado de la mayoría de las personas. Esta viene dada porque los personajes de este tipo no cuentan en sus vidas con manifestaciones de lo

heterogéneo o de lo anodino; mucho menos del absurdo, que, como se sabe, destruye todo “paisaje”, toda percepción de “belleza”.

- En cuanto a la narrativa de estas obras, es de anotar que ninguno de los acontecimientos en ellas obedece a la gratuidad; siempre consiguen reforzar una percepción de causalidad, de orden y de concatenación por parte del lector.
- De cara a la comodidad y complacencia de este mismo la narrativa de estas obras también es propensa a crear personajes que se mueven, casi, exclusivamente en el registro de los héroes y los villanos, y dado que de este modo su comportamiento se vuelve anticipable, estos pasan a sumarse a las certezas de que dispone el lector de estas obras, para sentirse cómodo y confiado.
- Si bien es cierto que el uso y abuso de adjetivos contribuye en estas obras a entregarle a las personas los sucesos ya valorados, del modo en que el autor desearía que estas lo hagan, estos contribuyen, además, a que estos productos sean percibidos como cercanos, pues nunca se sienten contados desde “la neutralidad”, desde la perspectiva de un narrador imparcial que no desea “conversar” con el lector, sino solo narrarle.
- Al volverse difusa esta distinción entre el narrador y los personajes (o sea el autor) y el lector, es posible decir que estas obras se las ingenian para hacerle oír a este último como si fuera él quien protagoniza sus relatos y esto complace su “egocentrismo”.
- Esto mismo, puede traducirse en una forma alterna de auspiciar la participación del lector, en tanto puede favorecer una suerte identificación o de distanciamiento frente al modo en que el autor valora y se refiere a los hechos que acontecen en la historia. Como ya se ha dicho, estas son obras que “dan de que hablar” y sirven como pretexto, incluso, para entablar conversaciones.
- Esta posibilidad de participar está dada, además, por el hecho de que al ser en ellas la trama relativamente convencional; es decir, al estar ajustada a una serie de combinaciones preexistentes, los lectores quedan en condiciones, casi siempre, de adelantarse a los acontecimientos, y de hacerlo con la certeza de que no van a equivocarse, de que saldrán airosos en sus previsiones, lo que los congratula y los hace sentir lúcidos.
- La certeza que tiene el lector para proceder está secundada, a la par, por el hecho de que en estos productos se ofrecen constantes recuentos de la trama (en el caso de *Drácula*, particularmente por cuenta de las cartas escritas de uno a

otro personaje y por las entradas en los diarios de cada uno de ellos). Esto hace improbable que el lector se pierda. Además, favorece, no solo mayor velocidad en la lectura, sino que obras como estas puedan disfrutarse, incluso, mientras se realiza otra actividad. Es de anotar que, por el modo en que están hechas, no son obras que acaparen por completo la atención del espectador, impidiendo su disponibilidad para estímulos adicionales o desaconsejando cierta agilidad en el consumo.

- De alguna forma son obras que se pueden abordar con una “atención ligeramente distraída”, por llamarla de algún modo. Y es precisamente por esta suerte de consumo distraído y distendido, al que invitan, que habría que agregar que favorecen, se convierten o propician una ocasión, casi, festiva para socializar con otros.
- Como a lo que animan estas obras es a entablar conversación con otros, pero a hacerlo en condiciones de relativa paridad, estas no auspician, nunca, condiciones para que se tracen jerarquías por cuenta del consumo cultural al que invitan.
- Antes de escribir una obra como estas el autor de dicho producto abdica, en alguna medida, a la condición de autoría (en sentido “fuerte”), para asumirse —sin dolor— como el prototipo de ser humano al que dirige sus obras; como alguien que lo único que va a reconocer de sí es aquello en lo que se parece a los demás, aquello en lo que lo ha educado la cultura y que, por lo mismo, no hará su obra ni exclusiva ni original. Esta ausencia de novedad no se traduce, sin embargo, en un mal producto, sino que termina por crear uno de una índole muy particular: uno que es valioso, precisamente, por cuenta de su renuncia a ella, dado que tal cosa se traduce en un poder cohesionador, imantador, ratificador de valores compartidos; en una palabra: creador de comunidad.
- Por cuenta de estas obras, el lector adopta una suerte de gesto que es “repetitivo” y de seguimiento (no necesariamente razonado), que resulta ser casi ritual, pues tiene más eficacia simbólica que propiamente fáctica; sin embargo, es por cuenta de él, que queda en condiciones idóneas para socializar y compartir con otros. Esto por cuenta, no solo de cierto ánimo en el que se sumerge y que comparte con otros (expuestos a los mismos productos), sino por cuenta de los lugares comunes, las verdades que difícilmente alguien cuestionaría y excepcionalmente alguna que otra idea “profunda” que ofrecen estas obras. Lo que se quiere decir

es que por encima del significado que el lector capta en ellas (eso novedoso que puedan hacerle pensar), lo que más interesa de estas obras es la disposición en la que sumen al lector, la posibilidad que le ofrecen de que comparta con otros gracias a ese talante que favorecen en él.

- Por cuenta de estas obras el espectador entra en contacto con una información en cuya construcción no ha participado –como individuo-, pero que está disponible para él a través de la cultura: tabús, ideas sobre el heroísmo y lo contrario, valores y antivalores... y es esta misma información la que el lector puede usar, como insumo, para navegar a través de estos productos.
- Frente al gusto contemporáneo por este tipo de obras, es evidente que agradan porque el *kitsch* celebra la heteronomía y, en ese sentido, representa un relevo para el yo; un relevo en cuanto a la acción que normalmente tiene que ejercer este como instancia mediadora entre el súper yo y el ello, por ponerlo en términos psicoanalíticos. El *kitsch* ofrece descanso, porque con él se trata siempre de estimular un pensamiento no esforzado, un pensamiento autoindulgente, un pensamiento sin conciencia, que no se descalifica, un pensamiento que se cansó de ser árbitro de sí mismo, así como de estimar la calidad de las conclusiones que produce (así, claro, los efectos de esto no sean siempre (o no sean solo) provechosos para la sociedad).
- Por otra parte, la fascinación por el *kitsch* obedece a la necesidad de poder producir un pensamiento descansado. A un cansancio que viene de lo arduo que resulta tomar una decisión de compra, dada la multiplicidad de opciones disponibles; del fárrago de estímulos que el lector se ve obligado a percibir y a procesar cuando entra en contacto con el exterior –en su ciudad, por ejemplo- o a veces, incluso, dentro de su propia vivienda. Ante este panorama, el *kitsch* produce descanso, porque no exige discernimiento: gracias a la certeza y la familiaridad que ofrece, solo hay simpleza, facilidad e, incluso, repetición.
- Es de exaltar que, aunque esta necesidad de descanso sea patente, también se caracteriza por cierta declaración, de parte de los individuos de esta época, de que conseguir tal cosa en reposo les resulta prácticamente imposible. Ante este panorama el *kitsch*, ofrece una solución y por esto agrada, pues si el sujeto de hoy necesita acción y hasta cierto punto “trabajo” o al menos rutinas para poder descansar, el *kitsch* puede dárselas. Y hacerlo de un modo en el que el sujeto tendrá que tensar los músculos (no para hacer un verdadero esfuerzo) sino solo

para beneficiarse de la laxitud que viene después. En reemplazo del reposo absoluto para procurar descanso, esta es una manera más afín al espíritu de la época (al *sensorium* de los individuos, a sus hábitos perceptivos, así como a los gestos con los que están familiarizado), de descansar.

- Frente a esta misma demanda, el *kitsch*, en aras de ser complaciente con el lector, busca la “acción” por todos los medios y para esto obras como *Drácula* no se muestran reticentes a juntar muchos géneros o llenarse de acontecimientos (incluso truculentos), pues se trata de ofrecerle la experiencia más rica y variopinta posible, a la menor brevedad y con la menor inversión de recursos. Es de anotar, no obstante, que no por esto el *kitsch* llega a producir fatigar, pues en tanto le exige una hiperfuncionalidad a todo lo que aparece en él, favorece siempre una tranquilizadora percepción de orden y de coherencia.
- Ahora bien, es por cuenta de esta percepción ininterrumpida de armonía, de no discrepancia, que el *kitsch* adormece (lo que tanto ha molestado a algunos y, claro, sobre todo cuando se evalúa en función de ciertos objetivos), pero, también, que consigue que el sujeto se mantenga alejado de la tentación de detenerse en elucubraciones, lo cual puede ser una pretensión legítima, si transitoriamente este se siente cansado o agobiado, o si, sintiéndose plenamente identificado con el espíritu de la época (tal y como lo califican autores como Guilles Lipovetsky (2000) o Bauman (2004), simplemente se asume como un hombre cómodo y hedonista.
- Con el *kitsch* se hace todo para que en el trance de la lectura el espectador quede eximido de contraer cualquier tipo de responsabilidad frente al texto. Estas obras están confeccionadas de modo tal que inhiben la acción genuina, aquella que ante la novedad se vuelve obligatoria, en tanto no se dispone de un protocolo de acción. La reiteración, la redundancia y el refuerzo, que van –todos- en dirección a garantizar el consenso y la certeza, impiden, literalmente, este tipo de acción y es por esto que estas obras le ofrecen una oportunidad al lector, desaprovechada, en algunos casos en razón de cierto “pudor”, de que vea “sin juzgar”, sin problematizar, sin aventurarse a hacer interpretaciones propias o a tomar distancia del parecer de la mayoría.
- De alguna forma, las obras *kitsch* acunan al espectador en su pereza y le permiten, con todo y eso, sentirse lúcido, en la condición que sea que tenga y aunque esto no siempre es provechoso, como estímulo –como cosa que alienta-

o como descanso transitorio, se piensa que sí puede ser fecundo. La particularidad del *kitsch* es que no quiere a nadie diferente de como ya es y, para una labor de difusión inicial, esto constituye una ventaja. Una obra que acepta al lector, como es en un momento específico de su vida (pero sobre todo de su formación) no lo desalienta, sino que puede impulsarlo a emprender nuevas y más exigentes empresas –a futuro-.

Anexo: Posibilidades auspiciadas por la imagen en las obras de literatura de difusión. Los paisajes en *Drácula* como ejemplo de ello.

El paisaje ve. En general, ¿que gran escritor no ha sabido crear estos seres de sensación que conservan dentro de sí el momento de un día, el grado de calor de un momento (las colinas de Faulkner, la estepa de Tolstói o la de Chéjov)? El percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre.

Deleuze & Guattari (2001 p. 170)

La reflexión que el lector encontrará a continuación se presenta como un anexo, dado que intenta desarrollar un aspecto lateral y a la vez muy específico de algo que hemos señalado en este trabajo: se trata de las posibilidades que ofrece la imagen del modo en que es tratada en las obras de literatura de difusión. Decimos lateral, pues este trabajo no está enteramente dedicado a ello (aquí se aborda como un recurso, entre otros, empleado por la narrativa de estas obras), pero como ya manifestábamos en las conclusiones, como creemos que este asunto ameritaría una tesis entera, queremos ofrecerle al lector un ejemplo de lo que consiguen estas imágenes.

Le advertimos s este último que el abordaje de ellas, de las imágenes que aparecen en *Drácula*, no será aquí sistemático ni exhaustivo; de un modo caprichoso y en atención a una preferencia, decidimos ocuparnos de solo una ellas: los paisajes. Sin embargo, para hacerlo, nos gustaría, antes, explicar un poco cómo es que creemos que funciona la imagen en estas obras y qué tipo de hombre es el que se puede ver tan afectado, tan sugestionado, por ellas. Con esto último queremos poner de manifiesto que para advertir la ingerencia que tienen las imágenes sobre nosotros, en este caso como un recurso narrativo y didáctico, hace falta problematizar la idea misma de lo que es el hombre y para ello nos apoyaremos en un autor como Morin en su *Paradigma perdido* (2000).

Particularidades de las imágenes en estas obras y talante del sujeto afectado por ellas

Decíamos en el capítulo final que el gusto *kitsch*, como principio generativo, inspira obras que para garantizar la estima del público intentan ofrecerle tantas facetas de sí como les es posible. Estas confían en que, si no lo cautivan con una, lo harán con la otra y es por esta razón por la que, por momentos, parece que tales obras no saben a ciencia cierta quiénes son. Si lo vemos en *Drácula* podríamos plantear que esta es, simultáneamente, una novela de aventuras, un melodrama, una novela histórica y un cuento de hadas.

Decimos que nuestra obra tiene elementos de una novela histórica no solo porque recrea la situación de Londres durante el siglo XIX, sino porque, además, es una novela que sirve como documento de interés folclórico, en cuanto muestra algunas de las costumbres de la población campesina que durante esa época habitaba en las estribaciones de los montes Cárpatos. Algún comentario ya habíamos hecho a este respecto, cuando señalábamos que la obra sirvió como ocasión para que Bram Stoker hiciera gala de sus conocimientos en esta materia, que era un área en la que se había formado.

Por otra parte, decimos que *Drácula* es un melodrama, en razón de la historia de amor llena de obstáculos y pruebas, que protagonizan Mina y Jonathan. Además, a causa del idilio fallido entre Lucy y quien fuera su prometido. En último término (pues no haremos un comentario sobre sus parentescos con los cuentos de hadas, porque ya lo hemos hecho en este texto), diríamos que *Drácula* puede ser comparada con una novela de aventuras, por el tipo de empresa en la que se embarcan Van Helsing, Mina y Jonathan, en aras de salvar a Lucy y acabar con el Conde.

Lo importante de esto es que, si lo pensamos, semejante indeterminación es un rasgo característico de las obras del *kitsch* y tiene sentido, si se considera en relación con la complacencia del espectador. Se trata de ofrecerle, de manera condensada, la experiencia más rica y variopinta posible. Este rasgo de condensación lo encontramos

además coherente con el proyecto de ofrecer la mayor economía energética para el lector.

Incluso, pensamos que, si se quisiera hacer un análisis del asunto en términos paradigmáticos y epocales, habría que ver aquí la manifestación de lo que algunos llaman *posmodernidad*, pues creemos que, desde mediados del siglo XIX, cuando aparecen los primeros productos *kitsch*, estos ya esbozan cierta inadecuación con respecto a la idea de identidad moderna. Sobre este punto se ha manifestado Valeriano Bozal en la *Necesidad de la ironía* (1999), pues allí señala que cuando el *flâneur*, en su afán de novedad, en su búsqueda de lo pintoresco, renuncia a permanecer (por eso la metáfora del *zapping*), está anunciando en cierta forma un incapacidad de quedarse quieto, la cual tiene que ver, posiblemente, con la intención de no perderse de nada y, para ello, de no ser una sola cosa; de ser muchas cosas a un mismo tiempo, de no exigirse constancia o continuidad, de no concentrarse, ni enconsetarse en alguna categoría.

Podríamos decir que estos productos, en consideración con el deseo del público, renuncian a la idea de identidad y se asumen como espejos. Como ya en otro apartado de este texto hemos dicho algo acerca del autor típico de estas obras, quisiéramos agregar, simplemente, que es como si Bram Stoker, por ejemplo, hubiera estado dispuesto a resignar oportunidades de ser reconocido por su valentía y su determinación a la hora de asumir riesgos en la escritura, que es lo que habitualmente haría el autor que se asume como creador de un arte de vanguardia. En cuanto al lector, habría que pensar que este, junto con el autor y como el *flâneur*, renuncia a la posibilidad de tener una apreciación sólida sobre una obra específica. Esto lo tiene sin cuidado, simplemente, porque jamás lo sintió como un deber o una obligación. El lector de estas obras renuncia a ser un “lector con identidad fuerte”; un lector comprometido con un proyecto orientado a agotar un género, una escuela, un autor, un tema o una idea. No es un lector que se exija disciplina, perseverancia o paciencia. Al lector de hoy le es extraña la voluntad de comprometerse en el tiempo: a todas luces es un lector cómodo, hedonista y autoindulgente.

Es preciso hacer una claridad y es que *Drácula*, así como carece de identificación con un género en particular, presenta, a la par, pero también en atención a este lector, la condición opuesta a la que nos veníamos refiriendo hace un momento: encaja perfectamente en todos y cada uno de los géneros que señalábamos. Si se trata de ser, a la vez, fiel representante de cada uno de ellos, *Drácula* es convencional y estereotipada, porque intenta ser coherente con el deseo de ofrecerle al lector la mayor comodidad cognitiva y la máxima economía psíquica y energética posibles. Cuando una obra es suficientemente convencional, como para que no invite a dudar del género al que corresponde – cosa que crearía incertidumbre y por lo mismo desgaste- hay ahorro de energía.

Para no detenernos en esto que, creemos, es fácil de entender, diremos, de un modo amplio, que esta renuncia a la originalidad en la novela no solo es patente en la indeterminación del género o en la correspondencia absoluta con uno, sino, además, en la decisión de la obra de no explorar nuevo tópicos, de abordar siempre los mismos temas (temas como el amor, la muerte, la maldad, el sexo, la enfermedad). Se trata de esos temas que antropológicamente nos ha inquietado, sin importar la cultura precisa a la que pertenezcamos (antes decíamos que las reediciones de estas obras en diferentes idiomas y sobre todo su buena acogida en diversas culturas son posibles gracias a esta opción por la invarianza, por mantenerse temáticamente en el espectro de lo que nos interesa, casi sin importar la cultura, por el hecho de ser humanos).

Ahora bien, lo que creemos es novedoso y no se ha tomado suficientemente en cuenta es que, teniendo a disposición otras alternativas, novelas como *Drácula* no solo elijen plantear los mismos temas, sino hacerlo a modo de pares antinómicos (por ejemplo la maldad y la bondad), no tanto o no solo porque el estereotipo venda, pues está claro que plantear las cosas así favorece la caricatura y la masa gusta de eso, sino porque estas antítesis, precisamente al favorecer la caricatura, permiten la construcción de imágenes, como ya decíamos.

En realidad, las consideraciones sobre la originalidad que veníamos haciendo, le apuntan, en esencia, al hecho de que, según creemos, la estereotipación es la condición, que permite la construcción de imágenes en estas novelas. Podríamos decir que si los

personajes presentaran excesivos matices; queremos decir particularidades que los hicieran realmente humanos, si estos se alejaban del tipo al que Aristóteles dijo que debían tender, dejarían, a la par, de ser conversibles en imágenes. Esto, pues hay que pensar que mientras más convencionalmente malo resulte el villano que aparece en una novela, por ejemplo, más fácil será pintarlo como monstruoso y, por ese camino, hacer de él una imagen, un personaje memorable. Según creemos, a pesar de que como símbolos no están exentos de complejidad, los personajes que aparecen en *Drácula* lucen estereotipados y esto hace que sus características sean fácilmente traducibles a la plástica, por así decirlo. Llevándolo al extremo, podríamos decir que la maldad puede traducirse sin mayores problemas en una horrible verruga en el rostro, en una nariz de garfio o en algún otro símbolo convencional de la fealdad o de lo siniestro y esto solo lo permite el estereotipo.

No nos cansamos de decir que, aunque la tendencia a la caricatura habitualmente se aduzca solamente a intereses mercantilistas, también es usada porque es fecunda para la construcción de imágenes que se traducen en economía psíquica y cognitiva, produciendo además recordación. Lo que queremos anotar es, no solo que no encontramos dicha caricaturización separable de la posibilidad de construir imágenes, sino, además, de construir imágenes intemporales que queden sembradas en la imaginación del lector, inmortalizándose.

Diríamos que estas imágenes son tal vez las responsables, al menos en alguna medida, de la intemporalidad de obras como *Drácula* y, en particular, de la posibilidad de que sean reeditadas en diferentes culturas. Esto, en primer lugar, porque el lenguaje icónico, como se sabe, frente al oral o escrito es más universal, y, en segundo lugar, porque la imagen es una síntesis de cómo percibimos el mundo; una síntesis atravesada o producida por nuestros valores y vectores de realidad, pero sobre todo una síntesis que resulta difícil de borrar, de ignorar, en razón de que precisamente nuestras interacciones y experiencias cotidianas la refrescan y actualizan diariamente.

Habría que pensar, por otro lado, que las imágenes también son económicas en relación con los esfuerzos que nos ahorran de cara a la socialización. Es evidente que podemos compartir con quienes han crecido o estado expuestos a las mismas imágenes que

nosotros; con estas personas hay de qué hablar, hay una visión de mundo en común e Incluso, aun si se trata de personas de diferentes culturas, dado que la interpretación de las imágenes es mucho más amplia y a la vez menos racional que la que se hace de las palabras, es posible compartir a través de ellas simplemente asumiendo las disposiciones a las que invitan (eso que comunican en términos emotivos)²³⁰.

Sin embargo, a pesar de que decimos que la exposición a unas mismas imágenes puede favorecer este tipo de comunicación, no hay que perder de vista que las imágenes son siempre simbólicas y en ese sentido son tanto abstractas como concretas, a un mismo tiempo. Es por esto que Durand (1982) dice que las imágenes más hermosas son a menudo focos de ambivalencia, en tanto están son construidas con una filigrana finísima en la que “el hielo y la nieve no se resuelven simplemente en el agua, el fuego es distinto de la luz, el barro no es la roca o el cristal” (p.31).

En otro orden de ideas habría que advertir que la determinación de una obra como *Drácula* de ocuparse de estos temas intemporales y de presentarlos de manera esquemática y estereotipada, dando lugar a la configuración de imágenes, favorece la comunión, como dijimos hace un momento. Alrededor de estas imágenes –así como de las consignas y los *slogans*- fácilmente se construye comunidad; las imágenes entusiasman. Es un hecho que algo como esto lo tienen muy claro los totalitarismos, pues en ellos el líder se posiciona, no tanto a partir de sus acciones e ideas, como a partir de la imagen que construye de él mismo: caudillo, líder paternal y paternalista, etc., y todo, porque mientras seguir una doctrina o un ideario puede resultar arduo y exigente, entusiasmarse es sencillo. Los periodistas, desde su ámbito –especialmente los que hacen crónica o periodismo de opinión-, también tienen claro algo como esto. Por eso, cuando buscan movilizar a los espectadores, se dan a la tarea de construir imágenes con palabras, lo que implica presentar las situaciones, más que a partir de lo fáctico, de las circunstancias que las ocasionan y rodean. Para narrar tales circunstancias se detienen

²³⁰ Cuando usamos el fuego, por ejemplo, como *símbolo universal* (Fromm, 2012) describimos a través de él una experiencia interna que, eventualmente está caracterizada por los mismos elementos que se advierten en una experiencia de orden físico. Frente a la experiencia sensorial del fuego comparamos el calor con calidez, la intensidad de la llama con intensidad emocional y así sucesivamente. Dice Fromm en *El lenguaje olvidado* que ciertos fenómenos físicos sugieren, por su misma naturaleza, determinadas experiencias mentales y sentimentales y es precisamente esta observación la que se capitaliza a la hora de construir un símbolo de carácter universal.

con premeditación en los elementos estéticos, por así decirlo, que las constituyen: cierta “iluminación”, cierto clima, cierto tono, cierto énfasis, cierta disposición de los elementos, etc. Ahora bien, lo importante es que, una vez construidas, estas imágenes resultan más potentes que cualquier acontecimiento objetivo que pretenda desdecirlas, pues especialmente el público masivo, puede ser movilizado, como es ya sabido, usando emociones en lugar de razones.

Como algunos de estos elementos implican recursos de los que prevé y configura la narrativa de una obra: la ambientación, el diseño de los personajes, la localización, la duración, etc. (Macke, 2011), vamos a aclarar algo que decíamos más atrás en este texto y es aquello de que una metáfora traza un horizonte de inteligibilidad y de sentido. Eso a lo que aludíamos cuando decíamos que el tono que introduce una metáfora no da tantas pistas acerca de una cosa precisa que se quiera decir, como de la dirección a la tienden las afirmaciones que se siguen o que se podrían inferir de ese apunte inicial. Lo que queremos mostrar es que cuando uno identifica dicho tono y cuando identifica la metáfora adecuada para representarlo, indirectamente, y aun sin proponérselo, ofrece pistas, no solo o no tanto sobre un significado, sino sobre el modo en que lo valora, sobre el sentido que le atribuye a aquello que quiso representar. Piénsese, por ejemplo, que si consideramos que algo es ligero no es lo mismo compararlo con el algodón que con el icopor; ambas cosas efectivamente son ligeras –livianas-, pero la segunda carga el objeto inicial con una percepción adicional sobre cierta inautenticidad, delata que se trata de algo ligero, pero posiblemente, además, de algo “plástico” y quizá frívolo.

Según creemos, en valoraciones como estas, o sea en la construcción y recepción social de las imágenes (imágenes que son precisamente metáforas), están comprometidas, no solo nuestra afectividad, sino las urgencias vitales, la preservación de la integridad y el bienestar físico. Por supuesto, este último frente a atender (la preocupación por la integridad y la salud) no aparece necesariamente de manera evidente, no aparece de manera “burda”, como tal cosa, sino que adquiere la forma de una búsqueda de comodidad y de bienestar, en términos más amplios; es decir, de bienestar psíquico, cognitivo o de un afán de disfrute.

En estrecha relación con esto, Gilbert Durand (1981) concebía las imágenes como la síntesis de una instancia subjetiva y una objetiva. Las imágenes, para él, deberían ser entendidas como cierta clase de mecanismo adaptativo de índole cultural, por lo que de ellas podría hacerse una arqueología, al estilo de la que plantea André Leroi Gourhan (1971) con las herramientas técnicas: así como los instrumentos implican y delatan una necesidad y terminan por habituar a un gesto técnico, la actualización de las imágenes, su “dilucidación”, digámoslo así, supone la celebración de un ritual y, antes, su configuración, ha implicado una mezcla del psiquismo de un individuo (siempre atravesado por la cultura) más las demandas o amenazas que sobre él plantea el medio objetivo (el entorno físico o natural).

Lo que habría que ver es que al ser las imágenes construcciones personales (subjetivas), pero, a la vez, adaptativas; al estar motivadas (y al ser interpretadas) tanto en función del entorno físico, como de la cultura y el psiquismo, terminan por hacerse fascinantemente sintéticas. Son sintéticas porque, precisa Durand (1981) que

lo imaginario [que sería esa instancia en la que se producen y valoran las imágenes] no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente, [...] las representaciones subjetivas se explican por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo. (1982, p.36).

Lo que hay que notar, frente a esto, es que al convocar al imaginario (en lugar del intelecto), al ser procesadas y generadas por este, las imágenes –su presencia abundante en una obra-, constituyen una instancia de economía, en tanto dan cuenta de la puesta en marcha de una suerte de estrategia humana adaptativa, que tiene la particularidad de que ser gozosa. Gozosa porque el individuo no percibe estas imágenes como enteramente impuestas –ya dijimos que se construyen socialmente- y además porque estéticamente son complacientes.

A diferencia de lo que ocurre con el discurso, en ellas no se percibe tan fuertemente la arbitrariedad del signo lingüístico (Durand, 1981). Mientras que en el lenguaje oral y escrito tenemos que aceptar la imposición de un término (de un significante) para aludir a un significado, porque no hay una relación de familiaridad que pueda ser apreciada entre ambas cosas, con las imágenes sucede que, al no haber sido concebidas con recurso a la lógica, sino a la afectividad, normalmente, al menos para el individuo implicado, estas

se autojustifican, lucen evidentemente relacionadas con aquello que representan. Lucen siempre en satisfactoria conformidad con su sentir. Pensemos, por ejemplo, en imágenes que, apareciendo en los sueños de una persona, le infunden temor; aunque lo sean solamente para ella, tales motivos son percibidos, sin necesidad de una justificación, como el símbolo mismo de lo temible.

Lo que sucede es que las imágenes pueden ser enteramente alógicas y esto no es impedimento para que puedan producirse. Anota Durand (1982) que “el poder fundamental de los símbolos es el de unirse, más allá de las contradicciones naturales, de los elementos inconciliables, de los tabicamientos sociales y las segregaciones de los periodos de la historia” (p.33). Las imágenes, en tanto símbolos, unen elementos incompatibles y lo hacen porque responden a su propia lógica. Así, la imaginación resulta ser esa facultad, como bien señalaba Baudelaire (1857) citado por Arnaldo et al. (2013) “que percibe primero [antes que el intelecto] las relaciones íntimas de las cosas, las correspondencias y las analogías secretas” (p. 1)²³¹.

Pasando a algunas paradojas que son propias de las imágenes, habría que detenerse en el hecho de que, en tanto son abstractas, pudiendo volverse tipos, pero a la vez concretas en su condición plástica –queremos decir, matérica-, sirven tanto para dar cuenta de un motivo intemporal, que sería ese significado que se les da, por ejemplo, como símbolos adoptados por una comunidad, como de la varianza. Tomemos por caso la imagen del Conde en algunos cuentos de vampiros como esos a los que ya nos hemos referido antes en este texto. Si se analiza con detenimiento, con excepción de algunas de las ediciones cinematográficas y literarias, como *Nosferatu* o incluso nuestra novela –*Drácula*- en la que se lo pinta como a un monstruo, a este personaje normalmente se le

²³¹ Es por esto que Durand (1982) advierte sobre la necesidad de acudir exclusivamente al logos poético para pensar en las imágenes; cualquier otro método, dice este autor, está destinado al fracaso. Hay necesidad de abordarlas desde lo que él llama un trayecto antropológico, entendiéndolo por este “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario, entre las pulsiones subjetivas asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (1982, p.36). Aclara este autor que la metáfora del trayecto se explica en razón de que hay reversibilidad en los términos, y justamente eso es lo propio de los símbolos icónicos de la imaginación. Para abordarlos se debe ir de estas pulsiones a las intimaciones objetivas a las que él se refiere y viceversa. A las imágenes hay que leerlas de un modo inmanente y a la vez extratextual, pero siempre con recurso a ese logos poético del que venimos hablando.

presenta como a un hombre de gran atractivo físico; como a un hombre de un atractivo que emana de una mezcla de belleza, melancolía y crueldad.

En todas estas publicaciones se trata siempre de mostrarlo con un aire de aristocracia o opulencia —según sean los tiempos—. Esto de manera que quede en evidencia su distancia del mundo, su superioridad con respecto a la necesidad, que subyuga a todos los demás, y como se entenderá, esta circunstancia dota al personaje de ínfulas de libertad. Aunque el Conde sea malvado y odie, hay que ver que el odio que cultiva no es un odio visceral, sino un odio frío —libre— que da cuenta de una desconexión radical con la preocupación por la estima de los otros, y es este rasgo, precisamente, el que lo hace irresistible. Quienes sucumben ante Drácula, lo hacen porque saben que jamás serán dignos de su estima, de su aprecio, que nada en él depende de lo que por él pudieran llegar a sentir. Quienes gustan de Drácula se enamoran de él por ser un héroe (un antihéroe, habría que decir), se enamoran de él por su independencia del mundo²³², y hasta aquí hemos estado refiriéndonos a eso que hace que, por el modo en que se lo presenta, que su personaje se vuelva un tipo.

Sin embargo, como en ese modo de presentarlo, sobre todo en sus atributos plásticos, puede haber ligeras variaciones y estas resultan, aun siendo ínfimas, por completo disfrutables y significativas, también hay en el modo en que aparece Drácula en todas estas producciones algo que remite a la idea de varianza. Según creemos, las reediciones de *Drácula* han ido constituyendo un palimpsesto al que se le agregan capas sobre las preexistentes, y que, cuando es descascarado, revela, mediante un ejercicio de comparación a una escala de tiempo que se nos escapa, ínfimas variaciones, ligeros cambios de acento, dotados, sin embargo, de trascendencia. Sobre este punto apuntaba Guille Deleuze (1985), citado por Arnaldo, Chéroux y Didi-Huberman, lo siguiente:

²³² Veamos en este sentido la descripción que hace Polidori del protagonista de su obra *El vampiro* (1819). Dice el autor italiano: “Solo atraía su interés la risa ligera de las bellas, que él podía sofocar con una mirada [...]. Las que experimentaban esta sensación de pavor no se explicaban de dónde procedía: unos la atribuían a su mirada apagada y gris que, al clavarse en el rostro de las personas, no parecía traspasarlo y penetrar hasta los íntimos movimientos del corazón, sino posarse en las mejillas como un rayo plomizo y oprimir la piel sin poder atravesarla [...]. A pesar de la mortal palidez de su rostro, que jamás llegaban a encenderlo ni el rubor de la modestia ni la pasión de las emociones fuertes, [el vampiro] era gallardo de figura y silueta, por lo que muchas cazadoras de notoriedad trataban de conquistar sus atenciones” (2001, pp.101-102).

Me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiplo, o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente. (2013, p. 24).

Para cerrar este asunto, queremos decir que esta doble condición de las imágenes es inseparable de esa serie de reflexiones que se tienen que hacer acerca del papel diezmado de la originalidad como criterio para reconocer valor en este tipo de textos y a esto quisiéramos agregar, algo que ya dijimos en las conclusiones de este trabajo, y es que desde nuestra perspectiva lo parentescos de *Drácula* con los mitos se dan fundamentalmente en razón de las imágenes que una novela como estas presenta; concretamente en razón de esta duplicidad que le permite a las imágenes condensar grandes relaciones de tiempo, como destaca Deleuze, y tener, a la par, una presencia actual, concreta.

Continuando con la novela, tendríamos que detenernos ahora en el hecho de que, al exhibir toda esta serie de imágenes, esta no narra –al menos no, en sentido estricto- los temas y acontecimientos a los que en ella se aluden, sino que los evoca, los presenta haciéndolos susceptibles de ser sentidos e imaginados, en primera instancia, y a continuación, si se quiere, pensados y entendidos. Dice Gaston Bachelard que “la imaginación siempre exige soñar y entender a la vez, soñar para entender mejor y entender para hacer lo propio con los sueños” (2006, p.325).

Ahora bien, creemos que para comprender la enorme influencia que ejercen sobre nosotros las imágenes es indispensable problematizar un poco, como ya decíamos, la idea que se tiene del hombre como un sujeto enteramente racional. De la mano de Edgar Morin en *El Paradigma perdido* (2005), pensamos que hay necesidad de reivindicar con fuerza la idea de que junto a ese hombre que sabe que sabe, hay otro que se manifiesta en él con la misma fuerza. Dice este autor:

Todo parece indicarnos que el *homo sapiens* siente el problema de la muerte como una catástrofe irremediable que le provocará una ansiedad precisa, la angustia o el horror ante la muerte, y que la presencia de la muerte se convierte para él en un problema vivo. Es decir, que modela su vida. Asimismo, parece claro que este hombre no solo rehúsa admitir la muerte, sino que la recusa, la supera y la resuelve a través del mito y de la magia. (2005, p.116)

Continúa diciendo que lo profundo y

Lo fundamental en *sapiens* no es solo la coexistencia de estas dos conciencias, sino su confusa unión en una doble conciencia [...]; ninguna de las cuales llega a anular verdaderamente a la otra. Todo sucede como si el hombre fuera un sincero simulador ante sus propios ojos, un histérico, según la antigua definición clínica, que transforma en síntomas objetivos lo que viene de su perturbación objetiva. (2005, p.116)

A lo que le apunta todo esto es al hecho de que en *sapiens* inciden tanto lo real como lo imaginario. Los símbolos y las imágenes que él mismo se idea y a los que está expuesto, inciden en él. Dice Morin (2005) que “para comprender en qué forma una imagen puede acceder a la existencia, es necesario comprender que para *sapiens* todo objeto tiene una [gracias al lenguaje] una doble existencia al margen de su percepción empírica”²³³ (p.120). Es un hecho que, aunque las imágenes hablan de una conexión imaginaria con el mundo, no obstante, tienen efectos sobre la realidad, pues no obramos frente a las cosas en función de lo que “son”, sino en función de cómo nos las representamos. Dicen Arnaldo et al. (2013) que es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización” (p.1).

Volviendo a Morin (2005), de repente habría que asumir que lo que determina a *sapiens* son la incertidumbre y la ambigüedad características de la relación de su cerebro con el medio ambiente, pues al estar atravesada por el lenguaje, esta está atravesada, a la vez, por las imágenes (entendidas como duplicaciones) que este implica. Para expresarlo en los términos más sencillos: al ser un significado una imagen mental, esta supone, de partida, un desdoblamiento; un desdoblamiento de la cosa entre su realidad empírica y su representación mental. Dice este autor que:

Las extraordinarias relaciones que se entretajan entre lo imaginario y la percepción de lo real [...] constituyen a un mismo tiempo el manantial del que brotan las “verdades” ontológicas de *sapiens*. Así, lo que lo caracteriza frente a sus predecesores no es una disminución de la afectividad en beneficio de la inteligencia, sino, por el contrario, una verdadera erupción psicoafectiva, la aparición de la *ubris*, es decir, de la desmesura²³⁴. Se trata de un ser con una afectividad inmensa e inestable [...] que ríe y llora, violento, furioso, amoroso, un ser invadido por la imaginación, un ser que se alimenta de ilusiones y

²³³ Esto desde que descubrió a través de la ritualización de la muerte, con recurso a la magia, la existencia del doble. Los ritos con los que *sapiens* busca sobreponerse simbólicamente a la idea de destrucción, de aniquilación, que implica la muerte, están dirigidos al doble del hombre que muere y por lo mismo ya solo existe como imagen, como representación.

²³⁴ En ese sentido resultan interesantes trabajos como los de Roger Caillois.

de quimeras, un ser subjetivo cuyas relaciones con el mundo objetivo son siempre inciertas, [...] y puesto que llamamos locura a la conjunción de la ilusión, la desmesura y la inestabilidad, la incertidumbre entre lo real y lo imaginario, la confusión entre lo objetivo y lo subjetivo, el error y el desorden, nos sentimos compelidos a ver al *homo sapiens*, también, como un *homo demens*. (Morin, 2005, p. 132).

La potencia de los paisajes siniestros en *Drácula*

La imagen literaria, triunfo del espíritu de fineza, puede también determinar ritmos más ligeros, ritmos que no son sino ligeros, como el estremecimiento del follaje de ese árbol íntimo que es, dentro de nosotros, el árbol del lenguaje

(Bachelard, 2006, p.168).

Quien sólo es pintor también es algo más que pintor, porque “hace que surja ante nosotros, sobresaliendo del lienzo fijo”, no la similitud, sino la sensación pura “de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado”, devolviendo “el agua de la pintura a la naturaleza”

Deleuze & Guattari (2001, p. 168)

Como habíamos anunciado al inicio de este apartado, hay unas imágenes en las que queremos detenernos, y estas son los paisajes siniestros que aparecen en la obra. Antes de referirnos a ellos, hay un asunto que nos gustaría anotar y es que el texto a continuación, en tanto pretende alumbrar el modo en que los motivos presentes en esos paisajes evocan algunas de las ideas del romanticismo (en particular de esa versión tardía que corresponde con la publicación de la novela), presenta un tono diferente al del resto del trabajo. Para mostrar del modo en que lo hacen las imágenes, es necesario dejar de lado la escritura ensayística y, en lugar de ello, adoptar un tono un tanto literario, pues, según creemos, más que entender, hay para esto que sentir, que dejarse afectar por un relato.

En primer término nos gustaría anotar que no sería preciso decir que en sí mismas estas imágenes presentes en la novela –nos referimos a los paisajes- sean un arquetipo, pero

como lo que las constituye, en muchos casos, son símbolos que tienen ese carácter (las tinieblas, las tormentas, el “agua oscura”, las ruinas, los precipicios y los castillos –los símbolos nictomorfos y catamorfos, en palabras de Durand (1982)- vamos a considerarlas, hasta cierto punto, de ese modo y vamos a darles un tratamiento en consecuencia.

Pues bien, *Drácula* comienza narrando cómo Jonathan Harker, protagonista de la obra, abandona paulatinamente un *loci amoeni*²³⁵, recuperando la expresión latina empleada por Plutarco, para internarse en un *loci horribili*. Se trata, por supuesto, del viaje que emprende para reunirse con Drácula en Transilvania, lugar donde habita el Conde. El relato va como sigue:

Ante nosotros se extendía una tierra verde y empinada, cubierta de bosques y selvas, con colinas escarpadas coronadas por grupos de árboles o por granjas [...]. Por todas partes había masas desconcertantes de frutales en flor: manzanos, ciruelos, perales, cerezos; y a medida que avanzábamos veía sembrada de pétalos caídos la hierba verde bajo los árboles. (Stoker, 1984, pp.14-15).

²³⁵ Explica Remo Bodei, en su libro titulado *Paisajes sublimes* (2011), que existe una contraposición —bien conocida en el mundo romano— entre *loci horribili* y *loci amoeni*: “los primeros ejemplarmente representados por el desierto, los segundos por la *Campania Felix*. Los *loci horribili* son estériles, peligrosos, vastos y desolados. Evocan la muerte y suscitan miedo y espanto. [...] son percibidos como carentes de proporción y de armonía y, en consecuencia alejados de los ideales dominantes de belleza, precisamente como armonía, proporción, simetría, calculabilidad y presencia de unos límites que se pueden distinguir con exactitud. [...] El *locus amoenus*, con sus sotos umbrosos, su abundancia de agua (baños, fuentes cristalinas, murmullo de arroyuelos, nenúfares), sus prados floridos como en una eterna primavera, sus hierbas raras y sus árboles cargados de fruta, es, por el contrario, propicio al *otium*, a la serenidad, al amor y a la sabiduría. Es hospitalario, tranquilo y apropiado tanto a la grata soledad como al encuentro con amigos y amantes” (pp.19-20).



1825, *Uttewalder Grund* por Caspar David Friedrich

A medida que se aleja de Bistrita, lugar del que parte, Jonathan describe el cambio del paisaje –del sitio de Rumania en el que se encuentra al sitio donde se haya el castillo del Conde- como sigue:

Detrás de las abultadas colinas verdes de la tierra de Mittel se alzaban inmensas pendientes boscosas que llegaban hasta las elevadas laderas de los Cárpatos [...]. Se erguían a derecha e izquierda, con el sol de la tarde que caía de plano sobre ellas y subrayaba los magníficos colores de una gama maravillosa: azul oscuro y púrpura en las sombras de las cumbres, verde y marrón allí donde se mezclaban hierba y roca, y una infinita perspectiva de rocas dentadas y riscos afilados hasta perderse en la lejanía, donde se alzaban, grandiosos, los picos nevados. (Stoker, 1984, p.16).

Como se ve, el paisaje enseña los dientes desde el comienzo. En estos parajes que rodean la historia son recurrentes los riscos afilados, que además de que crean abismos insondables, amenazan con herir la carne al menor contacto. Podríamos decir que estos perfilan el paisaje en contra de su voluntad, para demostrar que la naturaleza se impone, que escapa de nuestras manos la posibilidad de ejercer control absoluto sobre ella. En este sentido, tendríamos que reparar en el hecho de que en la novela, así como fue para los románticos, la naturaleza constituye un lugar desde el cual puede observarse otra naturaleza: la humana.

Estos riscos que forman caminos tortuosos y escarpados por los que los coches y los seres humanos se conducen con dificultad trazan una suerte de laberinto; idea que sedujo a los seguidores de este movimiento. El laberinto, entendido como aquel camino estrecho y serpentino, rodeado de muros altos, a lado y lado, los cuales impiden que se visualice el horizonte. Podríamos decir que los laberintos invitan a enfocarse, a casi obsesionarse con lo que se tiene delante, ocasionando que las personas caigan presas de una acción frenética, que solo concluye en el momento en que se comprende y acepta, con una actitud trágica pero no derrotista, que el destino nos rehúye. El héroe romántico es el hombre que, sabiendo que no es libre, sabiendo que no posee una condición divina, se aventura, en la indignancia, a enfrentar el destino, a intentar forjarse uno.

Especialmente los riscos, pero en general todas las aristas e irregularidades formadas por estos objetos puntiagudos que aparecen en los paisajes de *Drácula*, constituyen un obstáculo que impide la visión que se tendría del paisaje, de estar instalado sobre un

valle. Esta geografía escarpada y replegada es renuente a revelar sus secretos. Estas estructuras, tanto durante la noche como durante el día, crean sombras y ángulos inescrutables que rehúyen la mirada, a la vez, por supuesto, que la tientan. Todas estas son estructuras que invitan a explorar, a adentrarse y, sin embargo, estructuras que reclaman, a la vez, la posibilidad de mantener asuntos velados. Este tipo de paisaje oscuro parece decir que se resiste las interpretaciones avasalladoras, ramplonas u omnicomprensivas, tal y como pretendieron los románticos, en respuesta al modo de proceder que quiso instituir la ciencia moderna.

Por otra parte, podríamos pensar que este cuidado por el detalle al que obliga la presencia de toda esta filigrana es cómplice de la condición heroica que se autoimponían los románticos, como los aristócratas morales que se preciaban de ser. En estos paisajes llenos de excepciones y de superficies irregulares, los hombres encuentran un espacio idóneo dónde poner a prueba su capacidad para cuidar un imperativo de justicia, quizá desfasado, descomunal. Estos espacios son perfectos para poner a prueba la ponderación, el tacto, la meticulosidad y sobre todo, la capacidad de considerar el caso particular, la excepción a la regla, pues esto siempre acarrea los mayores desgastes.

Jonathan, protagonista de la novela, que podríamos creer que a estas alturas sigue de camino a los Cárpatos, continúa el relato de la siguiente manera:

El carruaje enloquecido, se bamboleaba sobre sus grandes ballestas de cuero y se balanceaba como un bote zarandeado por un mar borrascoso. Tuve que agarrarme. La carretera se hacía más llana, y nos daba la impresión de ir volando. De pronto las montañas parecieron acercarse a nosotros por ambos lados y mirarnos ceñudas. Estábamos entrando en el desfiladero del Borgo. (Stoker, 1984, p.18)

Tras estas declaraciones casi podemos sentir el temor del protagonista ante el abismo que tiene a la derecha, mientras asciende. El paso firme y cuidadoso de los caballos bien puede ser un equivalente del buen juicio del que tendrá que hacer gala Jonathan para no perder la cordura, durante su estancia con el Conde. El abismo, por otra parte, excita su curiosidad, así como la nuestra; el precipicio le habla a la condición ingrátida del ser humano, condición que solo se manifiesta, con holgura, al aire; es decir, frente al vacío. No ceder a la tentación del precipicio delata la intención de algunos de mantenerse íntegros; opción rayana en la tozudez, pues arriesgar la carne, que en realidad poco importa, ofrece, a los ojos de los románticos, una ocasión idónea para perder la unidad,

para arriesgar cualquier atisbo de coherencia y continuidad, para abrir las alas y los ojos, tanto a la vida, como a la comprensión.

Continúa Jonathan su relato: “al caer la noche empezó a hacer mucho frío y el crepúsculo creciente parecía sumergir en una única neblina oscura la tenebrosidad de los árboles” (Stoker, 1984, p. 86). Dice Durand (1982) que la caída de la noche es ocasión de temores. La desesperación del véspero es común a civilizados, salvajes y animales. En el folclor, la hora de la caída de la luz o incluso la medianoche siniestra dejan numerosas huellas aterradoras.

Cuenta Jonathan en la novela que:

Como la carretera se abría entre los bosques de pinos, que en la oscuridad parecían cerrarse sobre nosotros, las grandes masas de color gris que se derramaban sobre los árboles producían un efecto particularmente misterioso y solemne, que fomentaba pensamientos y macabras fantasías (Stoker, 1984, p.17).

Sumada a la oscuridad, hay que anotar que la neblina sumerge en una atmósfera de irrealidad y desorientación; pues esta desdibuja y distiende las líneas. La neblina tiene la facultad de borrar el contorno de los objetos, por próximos que se encuentren, y de trazar una distancia indeterminable entre ellos y nosotros. Dice Argullol que “el romántico considera que las formas de la naturaleza están semiveladas —la niebla, las nubes, la difuminación y el claro oscuro son esos velos—” (1984, p.93). Y es que este alejamiento de los objetos, tanto de la mirada como del alcance de las manos del hombre; es decir, de sus proyectos, aboca al tacto, al cuidado, al decoro, a la suavidad para proceder. Sobre todo, invita al contento con aquello que las cosas quieren dar, apenas sugerir, sin llegar a revelarnos por entero. La neblina, por así decirlo, activa la intuición, pues en su presencia, en sentido estricto, no podemos razonar, pues no tenemos certezas.

Nos vimos rodeados de árboles, que en algunos puntos se abovedaban de tal modo que era como atravesar un túnel [...]. Aunque estábamos a cubierto, oíamos el viento creciente que gemía y silbaba por entre las rocas, y las ramas de los árboles que se desgajaban a nuestro paso. El fuerte viento aún llevaba los ladridos de los perros, que se debilitaban a medida que avanzábamos. (Stoker, 1984, p.21).

Prosigue Jonathan: “aumentó el frío y siguió aumentando, y empezó a nevar en pequeños copos escamosos, de modo que al poco tiempo nosotros y todo lo que nos rodeaba quedamos cubiertos por una capa blanca” (Stoker, 1984, p.21).

Pues bien, vamos a pensar que la nieve fina que cae sobre el paisaje a estas alturas del relato habla de una transición; se trata de dejar atrás el mundo real para adentrarse en el mundo del Conde, que puede ser, tanto terrorífico como maravilloso; esto, según se quiera. Asociamos la tierra de Drácula con la exploración del averno, de los propios límites, y de algo que podríamos llamar “cordura”, que, en caso de que escasee, nos hará proclives al espanto y a las visiones aterradoras. Hablamos de cordura, pero quizá mejor sería decir sobriedad, entendiendo por esta la capacidad de ver sin juzgar, de permitir el discurrir de las cosas, incluyendo el de nuestra condición humana. Lo que queremos poner de manifiesto, como hicieron los románticos, es que un exceso cordura (usando el término aquí sí, en sentido habitual), embriaga, embota, obnubila el buen juicio. De alguna forma, los fantasmas que espantan en el castillo de Drácula son proyecciones de las etiquetas que imponemos sobre los hechos; nos espantan porque son cosas que no dejamos co-existir.

Para seguir con el relato que veníamos escuchando por cuenta de Jonathan, vamos a hacer de cuenta que, una vez este ha atravesado el umbral que traza esa nieve blanca, ha llegado a donde se proponía. Como del interior del castillo nos ocuparemos después, vamos a ofrecer primero una visión del exterior de este:

Estaba construido en el ángulo de una roca enorme, de modo que resultaba prácticamente inexpugnable por tres lados, y había tres amplias ventanas [...]. Al oeste se abría un gran valle, y a lo lejos unas gigantescas montañas desiguales, que se elevaban, pico tras pico. La roca estaba desnuda y sembrada de fresnos y espinos cuyas raíces colgaban por las rendijas, resquebrajaduras y ranuras de la piedra. (Stoker, 1984, p.44).

Vamos a suponer que Jonathan se halla en una de las ventanas de aquel edificio y que parados tras de él, vemos lo que en ese mismo momento están avistando sus ojos. Se trata de

Un hermoso panorama, bañado de tal modo por la suave luz amarilla de la luna, que casi parecía de día. Bajo la suave luz, las lejanas montañas se disolvían y las sombras de los valles y los barrancos adquirían una negrura aterciopelada. (Stoker, 1984, p.42).

Desde ventana en la que se encuentra Jonathan también se puede percibir el olor que despiden los árboles en el exterior. Este no es un olor ligero y huidizo, sino uno que se presenta con toda contundencia, uno de esos que impregnan el olfato, impidiendo que se

huela más. Como lo anuncia su coloración, el aroma que expelen estos árboles no es un aroma que tenga luz, aire o amarillo; es un olor denso y pastoso.

Por otra parte, hay que reparar en el hecho de que en estos paisajes aparecen, reiterativamente, cierto tipo de árboles de hojas menudas, como los abetos, los pinos, los fresnos, los robles, las hayas y los sauces llorones. En particular el follaje de estos últimos, que apunta en dirección al suelo, representa, quizá, una idea semejante a la de la caída, que equivale a una pérdida de conciencia por parte de la humanidad, incapaz, ya, de percibir la unicidad, la magnífica concatenación de las cosas. Este follaje que señala en dirección al suelo alude, además, a otra caída. Una que sería sinónimo de “caducidad, ceguera, impotencia, incluso locura [...]”; eso que, a ojos del Régimen Diurno de la imagen, tiñe el inconsciente de un matiz degradado y lo asimila a una conciencia en retroceso, a una conciencia perdida” (Durand, 1982, p.88).

En cuanto a la vegetación presente en este paraje, creemos que solo es en apariencia trivial que en ellos predominen este tipo de árboles aciculares y escumiformes (árboles cuyas hojas no indivisas se forman a partir de aglomeraciones de pequeñas hojitas), pues los objetos de contornos finos, como son estas hojas, y como son, también, las ramas de los árboles, huesudas y desnudas durante el invierno, configuran una filigrana. Lo importante es que dicha filigrana troquele el espacio de manera tal que, lo que antes podía ser uniforme y basto, ahora es fino, delicado y sutil.



1868, Camelot por Gustave Doré.

Siguiendo con la escena que veníamos describiendo, queremos aclarar que no es solamente porque haga parte de la novela que la retomamos; lo hacemos porque consideramos, como en su momento lo hicieron los románticos, que la mejor manera de contemplar un paisaje es a través de una ventana. Estando a distancia, la imaginación se moviliza sin obstáculos. Estando a distancia se tiene un panorama general, una vista completa, que jamás se tendría si estuviéramos inmersos, imbuidos, cegados por el detalle o por el fragmento. Creemos que lo mejor, incluso, es ver estos paisajes, tal como lo hemos hecho, no a través de los propios ojos, sino a través de las palabras de alguien que mira por esa ventana, pues, como se sabrá, no se trata de un ver en sentido fisiológico, sino de sentir.

Rafael Argullol (1984) dice que “la autonomización total del paisaje respecto al protagonismo humano no se da, sino hasta la pintura del romanticismo” (p.40) y es que este movimiento encontró en tales parajes desolados, inhóspitos o en los que apenas aparece un hombre, además representado a escala ínfima, un modo de celebrar la naturaleza no intervenida, la naturaleza en su condición salvaje y, sobre todo, la centralidad de esta frente al hombre.

Tal y como explica Bodei (2011) la naturaleza se hizo más atractiva, una vez que el ser humano fundó la civilización y trazó una barrera respecto de ella; fue esto lo que la convirtió en sinónimo de libertad. A este respecto hay que agregar que las instituciones que gobiernan a Occidente —la religión, el derecho, la familia, la ciudad— nacieron en oposición a los bosques y, así, tiempo después, “las selvas profundas serían ennoblecidas de nuevo cuando —a través de la idealización de sus antiguos habitantes por parte de Montesquieu— quien vio en ellas el origen de la libertad de los modernos” (2011, pp.91-92).

Hecho este comentario y siguiendo el recuento que traíamos, estamos convencidos de que para hacer este recorrido por los bosques de *Drácula*, para ponernos en condiciones de formarnos tales imágenes mentales, necesitamos usar todos los sentidos y por qué no empezar por el olfato. Los paisajes de esta novela huelen a musgo y huelen a noche. El olor a tierra húmeda es tan fuerte en ellos, que, en determinados momentos, es imposible percibir otro aroma. Se trata de una bocanada asfixiante, que no puede ser disipada a

voluntad, y que ata a la tierra, porque aprisiona en el presente interminable de esa sensación de agobio.

Ahora bien, si contamos con suerte, es posible que, estando en tales parajes, un viento helado irrumpa y nos otorgue la posibilidad de percibir nuevas fragancias, de recuperar el tiempo. Como ya habíamos insinuado, el viento de estos paisajes es un viento que invita a soñar con otras latitudes; es un viento que permite viajar a una velocidad vertiginosa; viajar de golpe, dejando, súbitamente, todo cuanto tenemos a nuestro alrededor. Este es un viento que permite soñar, incluso, con las sensaciones, los placeres, los miedos y los dolores que experimentaríamos de visitar algunos de los recovecos de la vista que tenemos en frente. Vayamos o no vayamos, es claro que, una vez allí, un viento como estos soplaría para remover todo nuestro aparataje y derribar cualquier amurallamiento. Tras esto, quedaríamos obligados a enfrentar el mundo, en una nueva condición; una condición de la que es propia una sensibilidad tal, que el más simple trámite puede hacerse doloroso, pues se sufriría de hiperestesia. Dice Carmilla, protagonista de la obra vampírica de Le Fanu (1872):

Mi propia dolencia fue arraigando rápidamente en mí hasta que adquirió el aspecto de una nueva y extraordinaria monomanía [...], si puedo llamarla así. Consistía en una morbosa irritabilidad de las facultades mentales que en la ciencia metafísica se denominan atentas. Es más que probable que no se me comprenda; pero, en verdad, me temo que no hay modo de transmitir al lector corriente una idea adecuada de esa nerviosa intensidad de interés con que, en mi caso, la facultad de atención se ocupaba de los objetos más ordinarios del universo e incluso se abismaba en su contemplación. (Le Fanu, 2001 p.151).

Como se ve pues, esta condición que nosotros le atribuimos a la acción del viento, es la propia del talante del artista genio romántico: hiperestésico, atormentado, irritable e incomprendido... Lo que queda claro es que, desde la visión de los partidarios de este movimiento, esta condición, aunque nos deje vulnerables, inermes y proclives al dolor, nos sume, a la par, en la mayor de las glorias: en un estado que va del estupor al estremecimiento, pero que nos devuelve a la niñez, cuando sentíamos, cuando nos asombrábamos.

Por otra parte, en estos parajes también puede presentarse la lluvia a raudales; el sonido que produce esta al caer sobre las hojas autoriza a sumirnos en un estado de evasión, que sosiega el alma. Se trata de evasión y a la vez de profunda concentración, la

concentración requerida para presenciar un espectáculo. Cuando tiene lugar la tormenta, la presencia adicional de relámpagos, aunque violento el oído, puede ofrecer una visión fugaz, violácea e inédita de aquello que vale la pena ver en el mundo. Eso sí, si en el momento en el que se presentan los truenos todavía nos encontramos dentro (adentro de nosotros mismos) y no a la intemperie, como exige el espectáculo, es posible que nos lo perdamos y que los truenos solo se tornen atemorizantes; que, en vez de revelarnos, de mostrarnos, nos aturdan, impidiendo que tengamos cualquier visión.

Si tenemos suerte y podemos presenciar el momento en que la lluvia cesa, podremos ver, también, cómo sobre la tierra húmeda se forma un fango, delicioso y ligero, que, siempre que accedamos a tocarlo con las manos, puede ser maleable, como la arcilla. “Mi alma está amasada en barro, en ternura y en melancolía”, decía Rózanov citado por Bachelard (1991, p.121). No obstante, si, por el contrario, en lugar de entregarnos, nos empeñamos en evitar “contaminarnos”, este mismo fango se transformará en un lodo maloliente y siniestro que nos toca, cuando los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. “¡Qué cosa más desagradable es que a uno un objeto lo toque, es una especie de náusea en las manos!”, decía Sartre en (1938).

Hay que observar que en estos parajes el oído, no solo es estimulado por los relámpagos o la lluvia, sino por el ulular del viento. En estos paisajes suena la lluvia, suenan los lobos y suena el silencio; sobre todo, suena este último, y mucho se ha dicho acerca de que el silencio que reina en estos lugares es abrumador. No obstante, diríamos frente a esto, en complicidad con los románticos, que es más bien un silencio que doblega por su dignidad; un silencio que obliga a rendir reverencia y el único modo de hacerlo es adoptar una actitud de introspección. “Amo la umbría y la sombra y quiero estar a solas con mi pensamiento”, dice uno de los personajes oscuros de Stoker (1984, p.33).

Con respecto a la privación de la vista, acerca de la cual ya hemos dicho algo cuando nos referíamos a la neblina, habría que agregar que mientras estamos en estos escenarios hay muchos animales que deambulan en medio de la noche. Lo que sucede es que la noche es un tiempo idóneo para la condición aérea de las aves. Durante las noches, estas, que se orientan mucho mejor que nosotros, juegan a espantarnos. Con

sus cantos, ilocalizables, se divierten mientras tensan nuestra atención en distintas direcciones.

En estos paisajes estamos en la inopia, y por algún fenómeno que no acabamos de comprender, nuestros demás sentidos, al parecer enteramente supeditados al de la vista, se embotan, se obnubilan, cuando la luz desaparece o se ve diezmada. Es como si a oscuras perdiéramos la capacidad, no de percibir, pero sí de constatar texturas, de oler con certeza, de localizar sonidos. Ahora bien, no hay que precipitarse a valorar este embotamiento como algo adverso, pues eso que nos hace vacilantes, cautos, dubitativos y, por lo mismo, como nunca, delicados y sutiles, no puede ser tomado como un infortunio.

Es curioso pensar que la vista parece ser el único sentido que atestigua y legitima nuestros actos. La huella táctil que dejan los gestos o las caricias, por ejemplo, queda siendo “casi un acto”, cuando los ojos no la registran y etiquetan. Es por esto que, durante la noche, podemos aprovecharnos de cierta condición de clandestinidad y anonimato, pues, cuando el sentido diurno deja de operar, junto con él se pierde la conciencia y junto con ella, la vergüenza. Embotado o no, o mejor, precisamente por estar embriagado y sin la dictadura de una instancia que lo califique y censure, el tacto en las noches se atreve a tocar sin miramientos, a lamer sin escrúpulos. Incluso oler puede volverse un acto violento, cuando olfateamos con vehemencia para devorar, para absorber por entero, para aprisionar y retener. El pretexto de todos estos comportamientos está a la vista: perdimos los ojos

Ahora bien, si la boca es la palabra y la palabra es lo sagrado, pero también es la conciencia, la noche es la oportunidad para estimular el habla convulsa, ebria y paroxística, que tanto gustaba a los románticos, sabidos seguidores de Dioniso. O, según se quiera, precisamente para hacer lo contrario: para dejar a la palabra dormir.

Hay que aclarar que este silencio del que venimos hablando, así como puede ser un balcón, puede ser percibido como un silencio que aturde, que acorrala, que cerca, que nos pone el horizonte sobre la nariz, porque, en lo esencial, es autoconciencia. En este silencio, si es que resultamos incapaces de hacernos compañía, nos espanta la ausencia

del ruido, siempre tan reconfortante por su efecto alienador. Estos paisajes son ocasión para contemplarnos sin los ropajes a los que obligan las miradas ajenas. En estos silencios podemos ser enteramente nosotros, con nuestras crueldades, con nuestra lascivia, con nuestras pasiones, con nuestras vanas esperanzas; esas que nos hacen ridículos y excéntricos, pero a la vez, tiernos y frágiles.

Por otra parte, vistos desde dentro -a través de una ventana, en la comodidad de una estancia tibia, por ejemplo- estos paisajes enfrentan al delicioso temor de perder tal resguardo, de sabernos precaria y solo provisionalmente instalados en aquel lugar seguro. Dice Bachelard (2006) que “el sentido de un exterior se hace tanto más diferente del interior cuanto que es más grande la intimidad de la habitación” (p.134) y es que extrañamente aquella oscuridad, por un efecto de contraste, permite crear fluorescencias que encandilarían a los más crédulos.

Sin duda el frío polar que produce el viento que sopla en estos parajes es propicio para dolerse y evocar, por contraste, la compañía que se añora, esa de la que existencialmente se carece. En esto tiene que ver la posibilidad que ofrece el silencio de escuchar el propio corazón, lo cual hace pensar, casi convence, de que la soledad es definitiva, absoluta y terminal; que se está irremediablemente aislado.

Sin embargo y si se lo piensa mejor, estos paisajes a la vez son gratos, porque en ellos la soledad (y la compañía) se hacen imágenes, y como tales, es posible recrearlas a nuestro antojo, acariciarlas, trenzarles el cabello. Estos paisajes se prestan a la idealización y la remembranza y estas son, sin temor a equivocarnos, la forma de compañía más perfecta posible, la única que no decepciona.

En estos paisajes de soledad, es en donde tal vez podemos sentirnos más acompañados (al menos eso creyeron los románticos), pues en estos podemos recrear toda nuestra intolerancia; seleccionar de nuestros recuerdos solo aquellos que nos son gratos, solo van a ser estos los que nos acompañan. En estos paisajes solo están quienes queremos que estén; en tales parajes habita la humanidad ideal y por esto es erróneo pensar que es soledad lo que ansiamos al internarnos en ellos. Lo que añoramos es otra comunión: “deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo”, decía Alejandra Pizarnik. Por eso quien

contemple estos paisajes, esperando encontrar en ellos hastío y escepticismo del mundo y de la humanidad, estará en un error: el hombre que allí vive se encuentra reunido con una comunidad ideal, capaz de vivir como él lo ha soñado, en beneficio de toda la humanidad.

Por supuesto la oquedad de los paisajes del romanticismo es también una estación, un lugar en cual es posible descansar y recrearse con la privación, que es una suerte de tiempo fuera, de burbuja, para quien vive lacerado, para quien va por el mundo con la piel hecha jirones, porque, como ya hemos dicho, adolece de hiperestesia. Este hombre que siente más de lo que debería y que se afecta más de lo que puede soportar necesita moradas. Estar a la intemperie es algo que fascinó a quienes hicieron parte del romanticismo, porque solo en estas circunstancias percibieron coherencia entre su estado real y el modo en que habitualmente se sentían.

Referencias

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The spectator*. (T. Requejo, Ed.) Madrid: Visor.
- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo .
- Aira, C. (2003). *Best sellers y literatura, vigencia de un debate*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/558796-best-sellers-y-literatura-vigencia-de-un-debate>
- Anagrama (s.f). *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Recuperado de https://www.anagrama-ed.es/libro/argumentos/afinidades-vienesas/9788433961952/A_302
- Argullol, R. (1990). *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Destino.
- ----- (2000). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- Arnal, S. y Benach, J. (1999). A propósito de “Imposturas intelectuales”: una entrevista a Alan Sokal. *El viejo Topo*, 132, 27-39.
- Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, D.F: FCE.
- ----- (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México : Fondo de Cultura Económica .
- Badiou, A. (2009). *Pequeno manual de inestética*. Barcelona: Prometeo .

- Barrios, J. L. (2005). SEMEFO: una lírica de la descomposición. *Fractal*, 41-64.
- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, D., MacDonald, D., Shills, E., Adorno, T., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P., & Merton, R. (1992). *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Blair, H. (1822). *Compendio de las lecciones sobre retórica y bellas letras*. Madrid: Ibarra.
- Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela.
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol. II)*. Madrid: Visor.
- ----- (1999). *Necesidad de la ironía*. (Visor, Ed.) Madrid.
- ----- (1999). *El gusto*. Madrid: Visor.
- ----- (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol. I)*. Madrid: Visor.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. (M. D. Ruiz de Elvira, Trad.) Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo veintiuno.
- ----- (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Burke, E. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Burke, P. (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Burrow, J. W. (2001). *La crisis de la razón: pensamiento europeo entre 1848-1914*. Barcelona: Crítica.

- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Carpenter, E. (2014). *Días con Walt Whitman. Notas sobre su vida y su obra*. Madrid: Señor lobo.
- Cepal (2017). *La pobreza aumentó en 2016 en América Latina y alcanzó al 30,7% de su población, porcentaje que se mantendría estable en 2017*. Recuperado de <https://www.cepal.org/es/comunicados/la-pobreza-aumento-2016-america-latina-alcanzo-al-307-su-poblacion-porcentaje-que-se>
- Chul Han, B. (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Colciencias. (2017). *Guía de revisión libros resultado de investigación y capítulos en libros resultado de investigación*. Recuperado de <https://bit.ly/2W6MJrU>
- Consejo de Redacción. (1997). Entrevista con Hans Robert Jauss. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría.*, 17(62), 313-328.
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 145-151.
- Cortés, J. (1997). *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama.
- Courtine, J. J. (2005). *Historia del cuerpo*. Madrid: Taurus.
- Cuesta, J. y Jiménez, J. (Eds.). (2006). *Teorías literarias del siglo XX: una antología*. Madrid: Akal.
- Danto, A. C. (2000). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- DANE. (2017). *Encuesta nacional de lectura (ENLEC)*. Recuperado de <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/encuesta-nacional-de-lectura-enlec>
- De Santiago, L. (s.f.). La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher. . *Estudios Críticos*.
- Della Porta y Keating (2013). *Enfoques y metodologías de las ciencias sociales. Una perspectiva pluralista*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. G. (2001). *¿ Qué es la filosofía?* . Barcelona: Anagrama.

- Didi-Huberman, G. C. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Donzelot, J. C. (1979). *La policía de las familias*. Barcelona: Pre-textos.
- Durand, G. (1982). *Estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Eagleton, T. (2016). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F: Fondo de Cultura económica.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen.
- ----- (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ----- (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos: Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*. (Lumen, Ed., & E. Lozano Miralles, Trad.) Barcelona.
- El Tiempo. (2016). *Colombia avanzó en pruebas Pisa, pero sigue lejos de los mejores*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/vida/educacion/resultado-de-colombia-en-las-pruebas-pisa-2016-43510>
- Freud, S. (1968). *Obras completas, Tomo II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fromm, E. (2012). *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1987). ¿Qué es un autor? *Revista de la Universidad Nacional*, 2(11), 4-19.
- ----- (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México D.F.: Siglo XXI.
- ----- (2000). *Los anormales*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer. H-G. (1996). Estética y hermenéutica. *Revista de Filosofía*, 12, 5-10.
- Gay, P. (2007). *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Planeta.

- Genette, G. (2005). *Figuras V*. México: Siglo XXI.
- Giesz, L. (1973). *Fenomenología del kitsch*. Barcelona: Tusquets.
- Gual, C. G. (2006). *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza.
- Havlik, R. (1987). Walt Whitman and Bram Stoker: The Lincoln Connection. *Walt Whitman quarterly review*, 4(4), 9-16.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. . Buenos Aires: La oficina.
- Hofmannsthal, H. V. (2008). *Una Carta (De Lord Philip Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Jauss, H-R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Punto de vista*, 12, 34-40.
- ----- (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- ----- (2010). *Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* (pp. 187-190). Madrid: Gredos.
- Jimenez, J. G. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Kant, I. (1995). *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Leví-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- ----- (1987). *Mito y significado*. México: Alianza.
- ----- (1972). *Tristes trópicos*. . Buenos Aires: Paidós.
- Lorenzano, P. (2002). Presentación de La concepción científica del mundo: el Círculo de Viena. *Redes*.
- Löwy, M. (2007). Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. *Acta Poética*.
- Lyotard, J-F. (1991). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Cátedra.

- Mannheim, K. (2004). *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Martín, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F: Gustavo Gili.
- Martins, A. (2016). *Pruebas PISA: 5 cosas que América Latina debe hacer para mejorar sus resultados en educación*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38211247>
- Masiello, F. (2000). La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo. *Revista iberoamericana*, 799-814.
- McKee, R. (2011). *El guión. Story*. Madrid: Alba.
- Ministerio de Educación Nacional (2006). *Las distintas Pruebas*. Recuperado de <https://www.mineducacion.gov.co/1621/article-107522.html>
- Moles, A. (1990). *El kitsch: el arte de la felicidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Morente, G. M. (1969). *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada.
- Morin, E. (2005). *El paradigma perdido: ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós.
- Murray, P. (s.f). *How do you like your stake?* Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2004/jul/25/biography.features>
- Nieto, C. (1997). *La conciencia lingüística de la filosofía. Ensayo de una crítica de la razón lingüística*. Valladolid: Trotta.
- Nietzsche, F. W. (2010). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. . Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2000). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Oliveras, E. (2005). *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Ortega y Gasset, J. (1951). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral
- Palmer, O. (2017). Bram Stoker: *El padre del vampiro*. Recuperado de <http://www.culturaimpopular.com/2017/11/bram-stoker-el-padre-del-vampiro.html>

- Porto, H. (2012). *Bram Stoker: el escritor al que Drácula hizo inmortal*. Recuperado de <https://bit.ly/2Dm65Sg>
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quirarte, V. (2012). Bram Stoker. Hundimiento y resurrección. *Revista Universidad de México*, (98), 29-33.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Romero, D. B. (1999). *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Sánchez, A. (2005). Segunda conferencia. La Estética de la Recepción (I) El cambio del Paradigma (Robert Hans Jauss). *Revista Universidad Nacional Autónoma de México*, 31-48.
- Santos, M. L. (2010). Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*.
- Sanz, M. (2018). *Una experiencia camp*. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/resenas/algo-en-la-sangre-dracula-bram-stoker>
- Sassoon, D. (2006). *Cultura: el patrimonio común de los europeos*. Barcelona: Crítica.
- Schiller, F. (1990). *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza .
- ----- &. (2002). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Semana. (2016). *¿Por qué los estudiantes colombianos no comprenden lo que leen?* Recuperado de

<https://www.semana.com/cultura/articulo/pruebas-saber-11-nivel-de-lectura-sigue-siendo-falencia-del-pais/507868>

- Simmel, G. (2003). *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing.
- Siruela, C. D. (2001). *El vampiro. Antología literaria*. Barcelona: Siruela.
- Skal, D. (2017) *Algo en la sangre. La biografía secreta de Bram Stoker, el hombre que escribió Drácula*. Madrid: EsPop
- Solaz, L. (2003). Literatura gótica. *Espéculo. Revista de estudios literarios*.
- Sokal, A. y Bricmont, J. (1999). *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós.
- Stoker, B. (1984). *Drácula*. Madrid: Anaya.
- Swingewood, A. (1979). *El mito de la cultura de masas*. México D.F: Premia.
- Taipe, N. G. (2004). Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos. *Gazeta de Antropología* .
- Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. De Bolsillo.
- Wallerstein, K. &. (1999). La delgadez y otras negaciones en la publicidad de la moda contemporánea. *Debate Feminista*, 167-192.
- Wolf, N. (. (s.f.). *Simbolismo*. Colonia: Taschen.