

JOSEP MARIA RUIZ SIMON

La segona llàgrima. Deu notes sobre el kitsch i l'estetització de la política

I

El kitsch protagonitza la sisena part de *La insuportable lleugeresa de l'ésser* de Milan Kundera. En el capítol vuitè d'aquesta part de la novel·la, el narrador ofereix una afortunada metàfora que encara se sol recordar quan es parla del kitsch polític. És la famosa metàfora de la segona llàgrima:

El kitsch fa vessar, una just després de l'altra, dues llàgrimes d'emoció. La primera llàgrima diu: «¡Com n'és, de bell, els nens corren per la gespa!»

La segona llàgrima diu: «¡Què n'és, de bell, emocionar-se amb tota la humanitat quan es veu uns nens que corren per la gespa!»

Només aquesta segona llàgrima fa que el kitsch sigui kitsch.

La fraternitat de tots els homes només podrà ser fundada sobre el kitsch.

Convé no passar per alt el rerefons kantianista d'aquest passatge perquè prendre'l en consideració permet apropar-se al sentiment del kitsch polític com una experiència estètica. D'una banda, el narrador relaciona cadascuna de les llàgrimes amb el que Kant, a la *Crítica del judici*, denomina un judici de gust, en aquest cas, un enunciat que afirma la bellesa d'una cosa. D'altra banda, relaciona el judici que expressa la

Josep Maria Ruiz Simon (Barcelona, 1961) és professor del Departament de Filosofia de la Universitat de Girona. Ha publicat treballs sobre clàssics i pensadors com Bernat Metge, Ramon Llull, Leo Strauss o Eugeni d'Ors. És autor, entre altres, de *L'Art de Ramon Llull i la teoria escolàstica de la ciència* i *Fora d'Hora* (tots dos a Quaderns Crema). Col·labora setmanalment al diari *La Vanguardia*



segona llàgrima amb un sentiment que tothom hauria de sentir, d'acord amb aquella universalitat que, segons el mateix Kant, té a veure amb el fet que s'origina en una mena de contemplació que, per ser del tot desinteressada, hauria de provocar la mateixa resposta en tothom.

A la manera kantiana, el narrador caracteritza el kitsch no com una qualitat pròpia de les coses que es poden definir amb aquest terme, sinó com quelcom relacionat amb la resposta irreflexiva del subjecte davant el sentiment que li provoquen determinades experiències sensibles. Cal remarcar, però, que la caracterització de la mena de sentiment que es relaciona amb la segona llàgrima, amb aquella llàgrima que converteix el kitsch en kitsch, presenta una aparença que fa pensar menys en el sentiment de bellesa que en l'altre sentiment estètic que Kant analitza a la *Crítica del judici*: el sublim, en què l'experiència estètica empeny el subjecte cap a la consideració dels homes com a éssers morals i que, a semblança del kitsch kunderià, és un sentiment de segon ordre en què es poden distingir dos moments, un sentiment inicial i un sentiment posterior, que és el resultat del primer.

Segurament, l'expressió com un mer judici de bellesa d'un sentiment que sembla presentar-se grandiloqüentment com a sublim busca provocar el somriure del lector a través del contrast. Però el que fa realment ridícula l'experiència kitsch que es descriu és la caracterització del sentiment que provoca la segona llàgrima no com un sentiment realment sublim, sinó com un succedani narcisista d'aquesta mena de sentiment. A *L'Art de la novel·la*, Kundera remarca aquest aspecte del kitsch relacionant-lo amb la necessitat de mirar-se en el mirall de l'engany embellidor i commoure's amb satisfacció emocionada davant del propi reflex. El fet que l'emoció del Narcís que es comou davant de la seva imatge reflectida s'associï al fet de veure's acompanyat en aquesta imatge pel conjunt d'una humanitat que se suposa que hauria de compartir aquesta emoció, també imita estrofant-la la consideració kantiana sobre la universalitat dels judicis de gust.

II

El narcisisme que descriu la metàfora de Kundera té poc a veure amb el narcisisme de què parlaven, a finals dels setanta i principis vuitanta, sociòlegs com Christopher Lasch o Gilles Lipovetsky. El narcisisme sobre el que teoritzaven aquests autors era el narcisisme d'una època despolititzada en què els individus, indiferents a qualsevol objectiu col·lectiu, només buscaven agradar-se a a si mateixos i es desentenien dels altres. El narcisisme propi del kitsch moral o polític no és egocèntric i individualista, sinó el d'uns narcisos que, a la manera de les «ànimes belles» descrites per Hegel i Nietzsche, troben el seu plaer quan, mirin on mirin i des de la posició

dels qui observen la realitat sense embrutar-se les mans, es veuen en un mirall que reflecteix una imatge que els permet de complaure's en una suposada perfecció moral i que es presenta automàticament en la seva imaginació com un espai poblat per moltes altres ànimes belles.

La cronologia és, en aquest cas, com en tants altres, important. Kundera va publicar *La insuportable lleugeresa de l'ésser* l'any 1984, en els mateixos anys en què a l'Europa occidental i als EUA diagnòstics com els de Lasch i Lipovetsky sobre el narcisisme solipsista dels individus contemporanis semblaven repetir-se menys com un tòpic que com una veritat evident que demanava discursos que l'expliquessin. La visió del kitsch que Kundera construeix en la seva novel·la prové d'una altra geografia sentimental. Està elaborada, sobretot, a partir de les situacions viscudes a la Txecoslovàquia comunista. El narrador ens explica que Sabina, un dels personatges, és qui percep millor allò que s'expressa en aquelles situacions en què el kitsch ocupa l'escenari. La seva primera revolta interior contra el comunisme no té «un caràcter ètic, sinó estètic». Inicialment, allò que detesta i tem no és la «realitat» del comunisme (amb les seves persecucions i amb les seves cues davant les carnisseries), sinó l'«idealisme» comunista (amb les seves pel·lícules de propaganda estúpidament idíl·liques i els seus manifestants somrients). El kitsch que Sabina podia contemplar amb repugnància en aquell món era l'antítesi de l'antisentimentalisme de què parlaven Lasch i Lipovetsky quan en els seus assaigs sobre el narcisisme es referien a la «fugida davant del sentiment» d'uns individus sense passions polítiques que abandonaven l'espai públic i que tenien com a objectiu «aixecar barreres contra les emocions» i «deixar de costat les intensitats afectives».

III

A la novel·la de Kundera hi ha un altre personatge, Franz, un dels amants de Sabina durant l'exili a Suïssa, que representa la fascinació pel kitsch polític. És un professor universitari de Ginebra que, de jove, quan estudiava a París, no es perdia cap manifestació i que mai no ha deixat de tenir debilitat per totes les revolucions. Per a ell, Europa «és una Gran Marxa. Una Marxa de revolució en revolució, de combat en combat, sempre cap endavant». La sisena part de *La insuportable lleugeresa de l'ésser*, aquella que té el kitsch com a protagonista, es titula precisament «La Gran Marxa». El narrador explica als lectors que «la idea de la Gran Marxa, amb què a en Franz li agrada d'embriagar-se, és el Kitsch polític que uneix la gent d'esquerra de tots els temps i de totes les tendències. La Gran Marxa és el magnífic avanç cap endavant, l'avanç cap a la fraternitat, la igualtat, la justícia, la felicitat, i encara més lluny...». Sempre cap endavant. Encara que, per sentir-se en aquesta direcció i po-

der agradar-se com Narcís, calgui assumir, quan toca, teories i posicions contràries a les que anteriorment s'havien assumit en un procés de reinterpretació constant del que signifiquen aquells grans conceptes, que, per dir-ho a la manera d'Ernesto Laclau, acaben convertits en significants buits i flotants. Poc abans, el narrador ha deixat clar que aquells «tots els temps» a què es refereix tenen un origen històric: la Revolució Francesa, de què la gent d'esquerra se sent hereva.

Kant, que n'era contemporani, també va parlar sobre la Revolució Francesa. L'any 1798, sis anys després que Lluís XIV passés per la guillotina i França es convertís en una República, va escriure:

La Revolució d'un poble cultivat que veiem transcórrer en els nostres dies pot triomfar o fracassar, pot acumular misèries i atrocitats [...], però, al meu parer, troba en la ment de tots els espectadors (que no estan implicats en aquest joc) una simpatia que limita amb l'entusiasme, que és arriscada de manifestar i que no pot tenir una altra causa que una disposició moral del gènere humà.

L'autor de les tres crítiques fa una presentació molt matisada del sentiment que descriu, un sentiment emparentable amb el sublim perquè sorgeix de la contemplació estètica d'un objecte (l'esdeveniment processual de la Revolució Francesa) que s'interpreta com un índex del progrés de la Història cap un fi que es correspondria amb la llei moral. El sentiment que retrata té com a condició de possibilitat la distància dels espectadors respecte l'escenari de la Revolució, una distància que els permet contemplar-la sense perill (perquè saben que mai no es comptaran entre les seves víctimes) i desinteressadament (perquè no s'hi juguen res personalment). Però, d'altra banda, és un sentiment que es manté cautelosament privat, perquè, a causa del règim sota el que viuen, els espectadors no el poden expressar sense risc de represàlies. En una època en què a Occident aquest últim risc havia passat a la Història i en què semblava que un patetisme vanitós i afectat ocupava el lloc de la vella cautela, Kundera vol presentar com a narcisista i kitsch una experiència, la dels intel·lectuals occidentals d'esquerra de la segona meitat del segle XX, que descendeix històricament de la que Kant associa amb el sublim. Considerada sota aquest aspecte, la seva novel·la confronta el kitsch polític occidental de la Gran Marxa, que fascina a l'idealista Franz, i el kitsch de l'idealisme soviètic, que repugna a Sabina. En aquesta confrontació el kitsch de l'esquerra occidental apareix com un reflex grotesc del kitsch de l'idealisme promogut pels governs comunistes. Un reflex grotesc que no es pot escapar de les trampes i falsificacions sentimentals del kitsch que reflecteix, ni tan sols en aquells casos, com acaba sent el cas de Franz, en què la causa que fascina al kitsch d'esquerra és la d'aquells que lluiten contra el jou de la Unió Soviètica.

IV

La recreació de la relació especular entre el kitsch soviètic i el kistch de l'esquerra europea occidental va tenir un paper important en la primera recepció de *La insuportable lleugeresa de l'ésser*, en un moment en què la crítica de la intel·lectualitat que se sentia unida per la idea de la Gran Marxa s'havia convertit en un esport molt practicat en els circuits culturals de l'Europa occidental. Ha plogut molt des d'aleshores. I en algun moment, durant la ressaca que va seguir la caiguda del Mur, va semblar que les primeres pluges s'emportaven el kitsch polític riu avall. L'any 89, l'any en què va caure el Mur i en què es commemorava el bicentenari de la Revolució Francesa, l'historiador François Furet va sentenciar que la Revolució havia acabat i Francis Fukuyama va aixecar acta de la fi de la Història. L'acabament de la Revolució i la Fi de la Història significaven la fi de la Gran Marxa. Però altres pluges successives han regat noves modalitats del kitsch polític, que, amb el seu narcisisme comunitari, han ocupat l'espai públic alliberat pel narcisisme sol·lipsista de què parlaven Lasch i Lipovetsky. La ubiqüitat dels llaços grocs en suport de les tropes a EUA en el context que va inaugurar l'11-S pot servir com a exemple del sorgiment d'un nou kitsch nacionalista. Més endavant, en l'escenari obert per la crisi econòmica del 2008, el cultiu del sentimentalisme kitsch es va convertir en la tècnica de referència per a la mobilització emocional dels ciutadans. I aquesta tècnica també és el contingut dels nous populismes il·liberals, que fa un ús intensiu de l'estètica per despertar les passions polítiques.

Convé remarcar la coincidència en el temps d'aquest retorn del narcisisme polític amb l'*emotional turn* que, com recorda una abundant bibliografia, va acompanyar el canvi de segle en els camps de recerca de la ciència política i d'altres ciències socials. El sorgiment del nou kitsch polític s'entén molt millor si se situa al costat del sorgiment d'una teoria i unes pràctiques polítiques centrades en l'ús estratègic de les emocions. Una novel·la que volgués recrear el pas del vell kitsch polític que fascinava Franz a aquest nou kitsch polític que, d'alguna manera, el reflecteix podria posar en acció algun polítòleg postmarxista o neoconservador interessat pel reciclatge de la doctrina gramsciana de l'hegemonia en l'era de la neurociència i de l'exacerbació del narcisisme per les xarxes socials.

V

L'any 1990, l'historiador del nazisme i l'Holocaust Saul Friedländer va esmentar un passatge de *La insuportable lleugeresa de l'ésser* en què es descriuen les manifestacions del Primer de Maig que el règim comunista organitzava a Praga «quan la gent encara era entusiasta o encara s'aplicava a semblar-ho» per il·lustrar una de les dues



categories en què proposava dividir el kitsch. Friedländer distingeix dues menes de kitsch: el kitsch comú, que seria el característic de determinats productes de la indústria cultural, les imitacions d'estàtues gregues que es poden trobar als hotels, per exemple, i el kitsch motivador (*uplifting*), orientat a la propaganda política, que hauria tingut un paper important tant en el nazisme com en el comunisme. Segons Friedländer, aquest segon kitsch, que en la seva modalitat comunista es podria exemplificar amb l'esmentat passatge de la novel·la de Kundera, té una clara funció mobilitzadora que compleix amb eficàcia perquè expressa coses fàcils d'entendre, demana una resposta emocional i irreflexiva i usa els valors d'un règim polític o d'un sistema ideològic d'una manera harmoniosa.

L'any 1983, un any abans de l'arribada de la novel·la de Kundera a les llibreries, Friedländer havia publicat l'assaig *Reflets du nazisme*, que en l'edició nord-americana es va titular *Reflections of nazism: an essay on kitsch and death* (1984), on analitzava alguns aspectes de l'impacte psicològic del nazisme i la seva relació amb el kitsch. Les teories de Friedländer sobre el kitsch motivador fan pensar en les reflexions de Walter Benjamin sobre el feixisme i l'estetització de la vida política (1936). I també en la definició (no tan recordada) que Karl Loewenstein va fer del feixisme no com una ideologia, sinó com una tècnica política orientada a la mobilització emocional dels ciutadans (1937). Friedländer s'interessa, sobretot, per la integració característicament nazi del kitsch en una imaginació apocalíptica en què les escenes de mort i les cerimònies de sacrifici són l'element central que conviu, en una tensió d'efectes fascinadors, amb una estètica harmònica i idealitzant. Benjamin, que contraposa l'estetització feixista de la vida política a la politització de l'art, que segons ell seria característica del comunisme, es fixa particularment, en canvi, en l'estetització de la guerra i en la manera com el feixisme organitza la multitud. Dedica una llarga nota a les grans manifestacions i desfilades muntades perquè aquesta multitud s'expressi i a la seva reproducció en els noticiaris cinemàtogràfics, que les converteixen en grans instruments propagandístics amb l'ajut inestimable de tècniques com la perspectiva aèria, que permet captar fileres de milers i milers d'homes i convertir el moviment de les masses en un espectacle commovedor. La seva conclusió és que la humanitat, que, en Homer, era un espectacle per als déus de l'Olimp, es converteix, per mitjà d'aquesta estetització, en un espectacle per a ella mateixa. La multitud es mira en el mirall i s'agrada. Gaudeix de la seva autoalienació amb un plaer estètic superlatiu. El feixisme és, segons Benjamin, com el kitsch polític segons Kundera, un narcisisme.

Per la seva part, Karl Loewenstein, quan descriu el feixisme com una tècnica política centrada en la mobilització intensiva d'emocions, subratlla el paper que

interpreta en aquesta mobilització l'ús de les camises uniformades d'un determinat color o de símbols com banderes, insígnies, braçalets o xapes per expressar en públic l'opinió política. L'ús, en definitiva, del que s'anomenava humorísticament la «merceria adoctrinadora» com a instrument de propaganda, que, d'una banda, servia per anunciar les idees i el compromís de qui la utilitzava i, d'altra banda, com a mitjà d'intimidació dels altres. Loewenstein s'ocupa d'aquest aspecte del feixisme, el dels objectes que generen emocions i mobilitzen, en un famós article sobre la legislació amb què les democràcies liberals miraven o podien mirar de combatre el feixisme. El fet que deu països democràtics europeus promulgessin entre 1933 i 1934 el que aleshores es va conèixer com «lleis anticamises» il·lustra que aquella «merceria adoctrinadora», que podia o no anar de la mà de la formació de grups paramilitars, era percebuda pels legisladors com una arma de propaganda eficaç i amenaçant. Com recorda Friedländer, els nazis també es van preocupar per aquestes i altres qüestions estètiques en la seva legislació. L'any 1933 van promulgar una llei per protegir els nous símbols nacionals i es van publicar a la premsa llistes d'exemples del que es permetia i el que es prohibia. El que es prohibia era descrit explícitament com a kitsch. Però les llistes publicades posen de manifest que es tractava de discriminar entre el kitsch acceptable i el que, per la seva ridícula excessiva, no podia complir la seva funció mobilitzadora. Es permetien, per exemple, les imatges transparents del Führer il·luminades des de l'interior. Les salsitxes decorades amb l'esvàstica estaven, en canvi, rigorosament prohibides.

Loewenstein també assenyala el que gairebé mig segle després tornarà a apuntar Friedländer: la centralitat de les repeticions incessants, les exageracions i les simplificacions excessives per generar la matèria sentimental que la tècnica feixista manipula políticament. Però Loewenstein, com Benjamin, i a diferència de Friedländer, no identifica la política estetitzada i mobilitzadora del feixisme amb el kitsch. Resulta interessant, amb relació a l'absència d'aquesta identificació, constatar que Friedländer va prendre consciència del kitsch nazi reflexionant sobre el que va denominar el «nou discurs del nazisme», que era el que es trobava en obres com les pel·lícules *Our Hitler* de Syberberg, *Lili Marleen* de Fassbinder, la biografia de Hitler de Joachim Fest o les novel·les *Le roi des aulnes* de Michel Tournier o *The Portage to San Cristobal of A. H.* de George Steiner. Va ser pensant en el tractament dels símbols i els mites nazis en les narratives visual o literària produïdes a partir de finals de la dècada dels seixanta per autors que representaven el nazisme des de perspectives no nazis que va adonar-se que l'emocionalisme kitsch que s'hi trobava reproduïa involuntàriament un altre kitsch, el kitsch nazi, que s'apropiava de l'estètica dels discursos que el mimetitzaven. Ni Loewenstein ni Benjamin havien

vinculat el nazisme amb el kitsch. Friedländer ho va començar a fer aproximadament als mateixos anys en què Kundera relacionava el comunisme amb el kitsch. Però mentre el primer fa de la mort el nucli del kitsch nazi, el segon relaciona el kitsch comunista amb la manipulació política dels sentiments que porten a celebrar la vida.

VI

En el passatge de *La insuportable lleugeresa de l'ésser* en què es descriu una manifestació del Primer de Maig a Praga, no és el feixisme o el nazisme qui organitza la multitud, sinó el comunisme en el poder, que, com vol mostrar Kundera contradint tàcitament Benjamin, també estetitza la política. El narrador explica que les dones portaven bruses vermelles, blanques o blaves (els tres colors de la bandera txecoslovaca) i que «vistes des dels balcons, formaven tota mena de motius: estrelles de cinc puntes, cors, lletres». També al·ludeix a les petites orquestres que, entre les diverses seccions, marcaven el ritme de la marxa. Però és a la fi del passatge on es troba el més rellevant: el somriure que il·luminava totes les cares, fins i tot les més ensopides, un somriure que semblava voler indicar «que s'alegraven com calia, o, més exactament, que *estaven d'acord* tal com calia».

El somriure com a signe més expressiu d'estar d'acord amb una manifestació a la qual també s'assisteix per significar que s'hi està d'acord. Una altre autor txec, el dramaturg Václav Havel que després va ser el primer president de la República Txecoslovaca postcomunista, també havia escrit pocs anys abans un text (*El poder dels sense poder*, 1978) sobre un altre signe d'estar d'acord. En aquest cas, el signe és el cartell que l'encarregat d'una botiga de fruites i verdures col·loca a la finestra del seu comerç. Al cartell, que podem imaginar sense esforç com un objecte d'aparença kitsch, diu: «Obrers de tot el món, uniu-vos». Havel analitza aquest cartell com un signe polisèmic. ¿Què vol comunicar al món l'encarregat posant aquest cartell? ¿Està entusiasmat pel contingut del missatge i sent un impuls irreprimible de fer públic aquest entusiasme? ¿O el posa per por que l'acusin de deslleialtat i de perdre la feina? En aquest segon cas, el missatge subliminal del cartell seria: «Sóc obedient i la meva obediència em garanteix el dret que em deixin tranquil». Però no és el mateix dir «Sóc obedient, deixeu-me tranquil» que adherir-se a la proclama «Obrers del món uniu-vos». Aquest cartell permet al botiguer amagar i amagar-se les raons que, en realitat, motiven la seva obediència sota una façana de bellesa moral. De fet, mostrar la conformitat amb l'idealisme del comunisme no només li estalvia patir els aspectes menys amables de la seva realitat, també li permet l'autoengany per mitjà del qual pot viure en la mentida del règim sense sentir-se indignat. En el mirall que li ofereix el cartell, potser no es veu tan bell com Narcís, però no ha de girar la

cara per vergonya. Aquesta és, segons Havel, la funció de la ideologia en les societats «post-totalitàries», com la txecoslovaca a les darreries del règim comunista.

El kitsch polític es pot consumir de moltes maneres. I els símbols que, en el passat, han servit per mobilitzar poden, més endavant, usar-se per frenar les dissidències. En l'escena que descriu la manifestació del Primer de Maig a Praga, el narrador de la novel·la de Kundera identifica el secret de la versatilitat del kitsch. En última instància, aquells que somriuen amb un somriure que sembla indicar que s'alegren com cal i que estan d'acord com cal, estan mostrant el seu acord amb l'ésser com a tal.

La consigna tàcita i no escrita de la manifestació no era «Visca el comunisme!», sinó «Visca la vida!». La força i l'astúcia de la política comunista era haver aca-parat aquest mot d'ordre. Era precisament aquesta estúpida tautologia («Visca la vida!») el que arrossegava a la manifestació comunista aquells a qui les idees comunistes deixaven totalment indiferents.

VII

De la constatació dels reflexos del kitsch nazi en les pel·lícules i les novel·les sobre al nazisme, que porta a terme Friedländer, a la presa en consideració del caràcter kitsch d'alguns usos polítics de la memòria històrica sobre l'Holocaust hi havia només un pas. Avishai Margalit, que, com el mateix Friedländer, ha estat molt crític amb la utilització de la Xoà per la dreta nacionalista israeliana a partir de la guerra dels Sis Dies, el va fer en un polèmic article publicat l'any 1988 a *The New York Review of Books*. Margalit hi remarcava el paper del sentimentalisme kitsch en la propaganda de les autoritats de l'Estat d'Israel, que havien convertit la memòria històrica en una poderosa arma de màrqueting polític, contra la qual no podien competir els discursos que, durnant la Intifada, defensaven la causa palestina equiparant els israelians amb els nazis i els palestins amb les seves víctimes. I subratllava, sobretot, la funció que en aquesta propaganda, en la qual el Museu de l'Holocaust de Jerusalem interpretava un paper destacat, hi tenia el Memorial dels Nens, que era usat per transmetre als visitants estrangers la imatge que els israelians eren com aquelles víctimes innocents i Arafat com Hitler, una imatge que també circulava per a consum intern. Segons deia Margalit en aquest article, en la seva forma més pura, el kitsch fa vessar la segona llàgrima de què parla Kundera sense que calgui haver arribat a vessar la primera. I el Memorial dels Nens, que, en aquells moments, s'usava per fer vessar aquesta mena de llàgrima, s'havia convertit en el símbol d'un Estat que volia presentar-se com un emblema de la innocència total.

VIII

Margalit ha tornat al tema del kitsch moral o polític i a la metàfora de Kundera en escrits posteriors. I, d'acord amb la seva caracterització de la forma més pura d'aquest kitsch, no ha deixat de remarcar la seva relació amb imatges exageradament sentimentals que, com el Memorial dels Nens, busquen provocar una reacció emocional a través de la representació d'objectes d'una gran puresa. Un dels escrits en què s'ha ocupat d'aquesta distorsió sentimental de la realitat és «Human dignity between kitsch and deification», on usa la metàfora kunderiana i el paper que hi interpreten els nens que corren per la gespa per subratllar la connexió entre el sentimentalisme kitsch i la imatge d'innocència, i preguntar-se si aquest sentimentalisme, que explota el sentiment que tots els humans som víctimes potencials, no promou també la idea que la dignificació moral de les víctimes és inseparable de la seva representació com a víctimes innocents i pures, com si qualsevol demanda de dignitat o justícia deixés de tenir sentit sense que es donés aquesta connexió. Margalit, que fa seva la insistència de Kant en la necessitat de separar la sentimentalitat de l'ètica, apunta que el sentimentalisme kitsch crea una cultura del victimisme que actua com si les víctimes només mereixessin ser respectades com a éssers humans en la mesura que fossin percebudes com a víctimes angelicals. Les reflexions d'aquest pensador sobre el paper del kitsch en l'ús polític del victimisme s'inscriuen en un debat més ampli sobre la funció que, des de fa uns anys, interpreta en els moviments socials i polítics la instrumentalització emocionalment mobilitzadora de la figura de la víctima.

IX

El victimisme, l'explotació emocional amb finalitats mobilitzadores de la condició real o imaginària de víctima, sembla un element important en el kitsch polític. El sentimentalisme kitsch, que el nazisme manipulava amb destresa i convertia en ressentiment durant el període en què aspirava a conquerir el poder, ja s'alimentava de les imatges que presentaven els alemanys com a víctimes innocents d'enemics exteriors i interiors. La conversió del *Diktat* de Versalles en símbol catalitzador d'un sentiment d'humiliació col·lectiva i la llegenda sobre la pàtria traïda de la punyalada per l'esquena, que aviat es va associar al mite de Sigfrid, un heroi ingenu i sense cap malícia a qui es considerava el representant de les virtuts nacionals, van tenir un paper determinant tant en l'ascens del nazisme com durant la Segona Guerra Mundial. I també el va tenir, en un primer moment, com assenyala Loewenstein, l'aprofitament dels episodis de desafiament a l'Estat per alimentar els sentiments de persecució, traïció, martiri i heroisme de tots aquells que quan es miraven al

mirall es veien com a nous sigfrids. Com recorda Rob Riemen, Menno Ter Braak (*El nacionalsocialisme com a ressentiment*) ja havia identificat el 1937, el mateix any en què Loewenstein va escriure el seu article sobre la democràcia militant, la funció central del ressentiment en la política nazi. Darrere les seves consideracions hi ha les reflexions de Nietzsche sobre el ressentiment com a sentiment de referència quan es tracta de promoure cosmovisions en què aquells que es veuen com a víctimes es puguin reconèixer a si mateixos com a bons i en què aquells respecte als quals se senten víctimes apareguin com a encarnacions de la perversitat. El ressentiment, que, segons Nietzsche, va del braç de la negació de la realitat natural de les coses en nom d'una suposada realitat ideal, és sovint la matèria de què està fet el narcisisme que caracteritza el kitsch polític. Kundera, a la novel·la, defineix el kitsch com «la negació absoluta de la merda; tant en sentit literal com en sentit figurat» i afegeix que «el kitsch exclou del camp de visió tot el que l'existència humana té d'essencialment inacceptable». És d'aquesta manera, per mitjà de la negació d'aquells aspectes de la realitat que resulten més difícils d'assumir, que el kitsch fa possible «l'acord categòric amb l'ésser». En el cas del kitsch polític, la realitat que s'amaga sota un ideal estètic és aquella part de la política que té a veure amb els interessos i el poder.

X

A *La insuportable lleugeresa de l'ésser*, qui s'emociona veient els nens que corren per la gespa no és Franz, l'home a qui fascina el kitsch polític de la Gran Marxa. Ni tampoc evidentment Sabina, la dona que no suporta el kitsch comunista. És un amic d'uns amics de Sabina, un senador dels EUA, amb qui Sabina va a passejar quan viu a Nova York. El narrador posa en escena aquest personatge perquè li interessa subratllar que arreu «el kitsch és l'ideal estètic de tots els polítics, de tots els moviments polítics». I, després de remarcar-ho, distingeix entre aquelles societats en què coexisteixen diversos kitschs polítics, amb una influència que s'anul·la o es limita mútuament, i aquelles en què és un sol moviment polític el que acapara el poder i exerceix la seva «dictadura del cor». Planteja, d'aquesta manera, la qüestió del kitsch totalitari, en què «tot el que atempta contra el kitsch», «tota manifestació d'individualisme», «tot escepticisme», «la ironia»... «és proscrit de la vida». La distinció entre el kitsch polític característic dels règims totalitaris i el que es pot trobar en les democràcies liberals sembla molt clara sobre el paper. Però les fronteres es poden esborrar quan les democràcies liberals s'il·liberalitzen i la vida política es converteix en un teatre on el kitsch és l'únic gènere que es representa o quan el kitsch d'un determinat moviment assoleix una capacitat de mobilització emocional que resulta gairebé impossible de contrarestar. ☹



REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENJAMIN, Walter (1983 [1936]): *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona, Edicions 62.
- FRIEDLÄNDER, Saul (1982): *Reflets du nazisme*, París, Le Seuil.
- (1984): *Reflections of Nazism: an essay on kitsch and death*, Nova York, Harper & Row.
- (1990): «Preface to a Symposium: kitsch and the apocalyptic imagination», *Salmagundi*, 85-86.
- HAVEL, Václav (2013 [1978]): *El poder de los sin poder y otros escritos*, Madrid, Encuentro.
- KANT, Immanuel (2013 [1790]): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1981 [1797]): «Si el género humano se halla en constante progreso hacia mejor», a Kant: *Filosofía de la Historia*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica.
- KUNDERA, Milan (2014 [1984]): *La insuportable lleugeresa de l'ésser*, Barcelona, Tusquets.
- (1987 [1986]): *L'art de la novel·la*, Barcelona, Destino.
- LASCH, Christopher (1999 [1979]): *La cultura del narcisismo*, Barcelona, Andrés Bello.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986 [1980-1]): «Narciso o la estrategia del vacío», a *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- LOEWENSTEIN, Karl (1937): «Militant democracy and fundamental rights», *The American Political Science Review*, vols. XXXI, 3 i 4.
- MARGALIT, Avishai (1988): «The kitsch of Israel», *New York Review of Books*, 35 (24 de novembre).
- (2011): «Human dignity between kitsch and deification», a Christopher Corder i Raimond Gaita (eds.): *Philosophy, Ethics, and a Common Humanity: Essays in Honour of Raimond Gaita*, Routledge.
- (2017): *De la traïció*, Barcelona, Arcàdia.
- NIETZSCHE, Friedrich (1990 [1887]): *La genealogia de la moral. Un escrit polèmic*, Barcelona, Edicions 62.
- RIEMEN, Rob (2018 [2010]): «L'etern retorn del feixisme», a *Per combatre aquesta època. Dues consideracions urgents sobre el feixisme*, Barcelona, Arcàdia.
- TER BRAAK, Menno (1937): *Het nationaal-socialisme als rancuneleer*.