

DIEZ TESIS SOBRE EL KITSCH

10 thesis on kitsch

Guadalupe Lucero y Florencia Abadi
Universidad de Buenos Aires – CONICET
guadalupe.lucero@gmail.com / floabadi@hotmail.com

Resumen: El concepto de kitsch pertenece cabalmente a la estética de principios de siglo XX, aquella que ha encarado el problema de la definición del arte, de sus límites y de sus amenazas. Parece un concepto ya inútil en el siglo XXI de la aparente reconciliación total de todas las expresiones del arte, mientras estén cernidas al así llamado su mundo. En este trabajo buscamos mostrar la potencia aún actual que posee el concepto de kitsch, tensándolo con lo que consideramos que constituye todavía su potencia estético-política.

Palabras clave: **kitsch, placer, estética y política**

Abstract: The concept of kitsch belongs fully to the aesthetics of the early twentieth century, that which has faced the problem of the definition of art, its limits and its threats. It seems an already useless notion in the 21st century when there is an apparent total reconciliation of all art expressions as long as we find them in the so-called artworld. In this paper, we state that the concept of kitsch is still powerful, inasmuch as we focus on the aesthetical-political dimension it evinces.

Keywords: **kitsch, pleasure, aesthetics & politics**

I.

En la época del gusto no existía el mal gusto: el gusto era una facultad del sujeto que se tenía (se ejercía) o no se tenía (no se ejercía). En la obra de Baltasar Gracián, donde aparece por primera vez, el concepto de gusto remite a la salida del hombre de la animalidad, a una espiritualización. Si bien el gusto es en principio sensorial, el discernimiento sensible (goce o rechazo) contiene el *germen* del discernimiento espiritual de las cosas, de la capacidad humana de distinguir y elegir. De allí que el discreto, el que discrimina, sea la figura que Gracián erige como el hombre de gusto. El gusto es el origen de la humanidad del hombre, el punto de inflexión en que su animalidad desborda hacia el espíritu. No es de extrañar entonces que el animal amenace como retorno de lo reprimido. La historia de la estética

puede ser leída como una historia de esa represión (y de ese retorno). Su hito privilegiado se encuentra en Kant. La satisfacción desinteresada kantiana —el desinterés en la existencia material y efectiva del objeto bello, y el foco únicamente en la representación— refiere a la contemplación, a la distancia estética, a una belleza que tiene su fundamento en las facultades y no en los sentidos (como es el caso de “lo agradable”).

El hombre de gusto es también un laboratorio político, como bien supo ver Terry Eagleton: lo que allí se juega es la posibilidad de un sentir común que no sea dominado por las pasiones y los instintos. El idiota, el bruto, el loco, serán rápidamente cercados como aquellos que rechazan todo *sentido común* y la estupidez, eso que los franceses llaman *bêtise* visibilizando sin resto su vínculo con la bestia, es lo que debe ser despejado en pos de lo humano. Derrida ha señalado esta implicación: el soberano debe cuidar a la comunidad del acecho de la bestia, y solo sobre ese inestable umbral puede constituirse. El peligro no es el que atañe al cuidado del buen gusto sino al rechazo de toda enunciación común, y por lo tanto de toda representación. El idiota es aquel que no se deja representar¹. Pero en este rechazo a la representación se vislumbra otro, más profundo: el rechazo a toda lógica de proyecto y de promesa. En *El animal que luego estoy si(gui)endo*², Derrida nos recuerda la observación nietzscheana respecto de que lo propiamente humano es la posibilidad, la legitimidad para formular promesas³. Nietzsche agrega rápidamente el antídoto contra esta posibilidad: el *olvido*, capacidad propia del animal que nos recuerda su disertación sobre la historia. Es que la promesa es el tiempo del proyecto, el tiempo construido como tal, histórico: contra él el idiota o el animal se obstinan en un presente que niega toda utopía. El kitsch resiste el *futuro*.

II.

Paradójicamente, la progresiva función *humanizante* del *gusto* es paralela a la negación del sentido del gusto desde el punto de vista de su dimensión sensible. Los sentidos *teóricos* serán, de ahí en más, la vista y el oído, sentidos que permiten un goce sin contacto. Aunque el sabor en su raíz latina se encuentra emparentado con el saber, y aunque Eros se presenta en el mito platónico como mediador entre la mera opinión y el juicio fundamentado en el conocimiento (y por lo tanto como facilitador en

1. Cfr. G. Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, trad. M. S. Delpy y H. Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, pp.202-203.

2. J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Marciel, Madrid, Trotta, 2008, p. 17.

3. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. A. Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1995, p. 65 y ss.

el camino que lleva desde la belleza y el goce sensible al goce en la verdad y la idea) es recién en el siglo XVII que este carácter *anfíbio* del gusto se sistematiza en pos de una mediación espiritual que ordene el goce sensible⁴. La abstinencia de Sócrates en el contexto del *Banquete* platónico es aún motivo de sospecha –por ello se lo compara con la mordedura de la víbora. Del discurso de Alcibíades parece deducirse una acusación de perversión: desvía la relación de continuidad que vinculaba el saber y el goce del cuerpo hacia el saber y el goce del alma. La fusión del saber y el gusto en el *sapere* latino será en el *gusto* moderno distinción clara: dominación de los sentidos en pos de los fines del espíritu. Este deslizamiento entendido como desanimalización es en realidad pura desencarnadura. La represión del cuerpo conlleva un nuevo teleplacer, de acción a distancia y en ausencia. No hay escena bulliciosa de los cuerpos, humores y roces. No hay aroma apetitoso que nos arrastre.

Adorno afirma que, cuando Ulises se ata al mástil y consigue escuchar el canto de las sirenas sin ser arrastrado por su fuerza, surge la música: en el momento en que las inclinaciones son reprimidas⁵. En el mismo sentido sugiere Freud en *El malestar en la cultura* que hubo una “represión orgánica” consecutiva a la verticalización del hombre por la cual el órgano sensorial del ojo suplantó al olfato en el desencadenamiento de la excitación sexual. El placer escópico –la belleza– sería entonces el correlato de esa sustitución represiva, que devalúa las sensaciones olfativas en favor de las visuales. El goce de lo agradable es expulsado de la escena estética que deviene pura superficie visual, imagen sin cuerpo, canto sin encantamiento. No hay en esta lógica *tentación* alguna, solo media la frialdad cuyo máximo podría equipararse al sentir de la máquina. En su discurso, Alcibíades compara a Sócrates con las estatuillas de silenos provistos de flautas que fabricaban los artesanos en sus talleres. Desde el punto de vista de la superficie, las estatuillas serían mera imagen encantadora. Guardaban sin embargo dentro otras imágenes divinas, que serán comparadas con las verdades socráticas⁶. El kitsch es la estatuilla sin interioridad, demonio puramente encantador sin dios verdadero que esconder.

4. Para un análisis de la continuidad entre el mito platónico de Eros y la teorización moderna del gusto ver G. Agamben, *Gusto*, trad. R. Molina-Zavalía, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.

5. Cfr. T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J. J. Sánchez, Madrid, Trotta, 2006, pp. 110-111.

6. Cfr. Platón, *Banquete*, 215b. Versión rioplatense de C. Mársico con estudio preliminar de L. Soares en Platón, *Banquete*, Buenos Aires, Miluno, 2012, p.255.

III.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin comprende cabalmente los pilares y efectos de la estética del gusto. La contemplación desinteresada termina en la contemplación y goce estético de la guerra: desanclado de la afectación corporal se puede gozar hasta de los cuerpos muertos mientras no hiedan. A la vez, el teleplacer imaginario, ese que se da a distancia, adquiere un nuevo sujeto poético: la cámara y las imágenes reproducidas. Esas imágenes *sin padre* vagan, se multiplican y pueden convertirse en agentes revolucionarios de un nuevo goce democratizado⁷. ¿No es esto lo que describe Foucault en su texto sobre Fromanger? Allí las imágenes reproducidas vivieron un momento anárquico feliz, aquel en el que todos las manipulaban, distorsionaban, tergiversaban, copiaban y ponían en circulación⁸. Pero no es menos cierto que las imágenes pueden reagruparse en torno de la figura del líder para traicionar esa potencia. Las masas en este último caso serían *engañadas*. La medida del engaño se calcula en función del aumento o disminución de aquella potencia revolucionaria, del aumento o disminución de la variable *aurática*. Aquí el *líder* es un personaje conceptual: también el monopolio estatal o empresario del uso, producción y distribución de las imágenes implica un límite concreto para la democratización. La variable aurática implica una profundización de la lógica del teleplacer erigido contra todo goce que reconduzca la empatía a su originaria materialidad: la vibración conjunta de los cuerpos. El goce en común de la masa se opone así al sentido común de los individuos libres. Nos encontramos en un intrincado laberinto teórico ya que el sujeto del goce estético entendido como individuo libre, que goza a distancia, engendra su versión monstruosa: la guerra como espectáculo de goce y con ella el camino libre hacia la estetización total de la política. La política se vivirá como goce estético, a distancia y en función del efecto de sus imágenes. Y para ello la masa debe atomizarse: los individuos libres y separados que gozan de lo mismo pero en soledad son el verdadero sujeto fascista. Sin embargo, la relación perversa entre política e imagen, que alcanza al conjunto social, será denunciada únicamente en las masas como nuevo sujeto político engañado por las imágenes. Lo que allí se denuncia, como vemos, es menos el tipo de lazo político que esa relación alimenta, que el tipo de juicio estético

7. Valga aquí el recuerdo del célebre texto de Derrida a propósito del *Fedro* y la cuestión de la escritura (Cfr. J. Derrida, “La farmacia de Platón” en *La diseminación*, trad. J. Martín, Madrid, Fundamentos, 1975). Habría que realizar aquí las mediaciones necesarias para vincular el texto derridiano con su antecedente benjaminiano, que opera la torsión política y mantiene en tensión toda la ambigüedad y complejidad teórica que la reproductibilidad y la ausencia de original implican en el sistema de la cultura.

8. M. Foucault, “«La peinture photogénique», Le désir est partout. Fromanger”, Paris, Galerie Jeanne Bucher, février 1975, pp. 1-11. *Dits et écrits*, Tome 1, Paris, Gallimard, p. 707-715.

implícito y la incapacidad de gusto (de juicio) del sujeto político. Greenberg fue quizás el primero en sistematizar la relación entre este arte de masas y la estetización de la política como *kitsch*. El kitsch es el goce estético en la época de la política de masas.

IV.

El término *kitsch* se vinculaba en sus orígenes con la basura y los excrementos, es decir, a aquello que debe ser eliminado, expulsado, escondido –reprimido–; a aquello que da asco, la sensación que, afirmaba Kant, está prohibida en el ámbito estético⁹. Hacia 1870 comienza a utilizarse en el ámbito artístico para referirse a las baratijas y objetos sentimentales que consumían los turistas en Múnich, uno de los centros comerciales de arte más importantes de la época. A comienzos del siglo XX comienza una denodada demonización de lo que se entiende por kitsch; los títulos de los primeros trabajos al respecto son por demás elocuentes: “Extravíos del gusto en la industria artística” (Gustav Pazaurek, 1909), “Un estudio sobre la degeneración del arte” (Fritz Karpfen, 1925), “El mal en el sistema de valores del arte” (Hermann Broch, 1933). El kitsch es visto como el mal gusto, como el mal a secas, lo falso, embrutecimiento y decadencia, imitación, reacción, efecto, pornografía. Pero en tanto reprimido, el kitsch es lo que retorna, lo que no puede eliminarse. Vemos que si el *mal* gusto no era una categoría posible para la estética ilustrada (se tenía o no gusto, pero no se podía *tener* un gusto *malo*), adquiere su dimensión propia con el advenimiento del kitsch. El kitsch, devenido categoría estética, no refiere a lo escandalizante, a lo feo sin más o a lo desagradable¹⁰. Es un particular desvío o distorsión del gusto: el mal gusto afirmado, es decir, *lo feo que gusta como bello*. Si no gustara, si el deseo no sostuviera al kitsch, no habría aquí ningún demonio de por medio.

9. Vale la pena aclarar que la remisión a este origen no explica la especificidad del goce kitsch sino únicamente la causa de su demonización. El kitsch tendrá un derrotero propio que lo separa de lo abyecto, como goce vinculado al asco. Lo kitsch justamente no será lo abyecto, sino lo bello caído, lo bello divulgado y popularizado. Es en realidad el carácter popular de lo bello lo que generará como su opuesto culto el arte abyecto, justamente aquel frente al cual el *no iniciado* solo puede indignarse o señalarlo como no-arte.

10. Resulta interesante en este punto recordar la lectura que Derrida hace de Schmitt a propósito de la “brutalidad”. Derrida vincula la noción de *Roheit* con la brutalidad, que junto a la impulsividad, (*Triebhaftigkeit*) se presentan como “instintos mal dominados”. Un *instinto mal dominado* no es el puro impulso, sino aquel que surge de una *mala dominación*. Traducido este problema al ámbito del gusto, la brutalidad, el ser del bruto, es el de aquel que ha fallado en la dominación del instinto, es decir, en la educación del gusto. Cfr. C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin, Duncker& Humboldt, 1979; y J. Derrida, *Seminario La bestia y el soberano*, Vol. I (2001-2002), trad. C. de Peretti y D. Rocha, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 69 y ss.

El deseo (kitsch) se opone por definición a la belleza contemplada, a la perfección: es ansia, insatisfacción, como le gustaba describir a Schlegel, la fuerza moderna de “lo interesante” que venía a quebrar los parámetros de la buena forma, de la armonía, del buen gusto. El kitsch es (como supo ver Federico Klemm) esa insatisfacción que genera el *movimiento* en el arte. Por ello la vanguardia antes que ser el bastión de resistencia frente al kitsch (como la pensaba Greenberg, pero también Adorno) es deudora de un goce kitsch que la sostiene.

V.

Las políticas culturales de los regímenes totalitarios europeos fueron comprendidas frecuentemente a la luz del kitsch y tenían en la *propaganda* su pilar fundamental. En la voz castellana prima la idea de propagar, divulgar, y el diccionario de la Real Academia Española la asocia a la búsqueda del efecto comercial o religioso, sin referir el sentido específicamente político que se le asigna a menudo. Este matiz explica el carácter distorsivo de la propaganda: implicaría hacer de la política un espacio de captación de adeptos, consumidores o devotos. Ni uno ni otro se adecúan al ideal ilustrado de la política: la del contrato entre individuos libres e iguales. Tampoco al tipo de goce de la estética ilustrada: aquel en el que prima la distancia y la contemplación. La propaganda tendría un objetivo específico: convencer más allá de toda discusión política. El efecto distorsivo de la propaganda es hacer de un ámbito no propiamente discursivo y no racional el alimento del *deseo* político. Una estetización de la política requiere de una propagación y di-vulgación del arte y del goce estético. Pero necesariamente el goce estético del arte divulgado modifica la variable aurática presupuesta en el juicio contemplativo moderno. Es a esa modificación a la que parecen resistirse ciertas voces que aún desde la izquierda parecen afirmar con melancólica obstinación el camino ilustrado de la educación del gusto. El gusto maleducado y la estetización de la política pertenecen al ámbito delimitado por el problema del gusto en tanto que allí se produce una mediación que no vincula ya lo sensible con la razón, sino un orden material con un orden imaginario, espacio que ha explorado hasta su axiomatización la publicidad. Por material debemos comprender entonces la accesibilidad de clase a la promesa de felicidad utópica, como deseo supuesto en la gesta política. La posibilidad de romper con la distancia entre la promesa y el goce consumido aquí y ahora permite medir el efecto de la propaganda, sea este el goce de la fiesta de la crueldad o el del gasto liso y llano. Como dijimos, el kitsch resiste el futuro trastocando utopía por presencia. A la sublimidad del futuro mejor y divinizado, opone la pequeña belleza cotidiana. El kitsch es la devoción de santería.

VI.

El kitsch se ha vinculado desde siempre con una función heterónoma de la estética, tendiente a producir un efecto en otros ámbitos; como señala Frank Illing: “el kitsch facilita el contexto entre una forma estética y un efecto intencionado exterior”¹¹. El kitsch nace y se reproduce al calor de la popularización del arte, de las estrategias pedagógicas para su divulgación, en las reproducciones de revistas y también en los souvenirs turísticos. Si el mercado del arte se reauratiza imitando las leyes incalculables del flujo financiero, el mercadillo del kitsch modifica la variable aurática de semejante incalculabilidad para devolverla a la multiplicación en serie y el intercambio generalizado de la mercancía. Una inversión similar se produce en el nivel de los afectos, sentimientos y reacciones que surgen del encuentro entre la obra, la imagen, el objeto, y su público o consumidor. El kitsch es para Adorno una parodia de la catarsis, ya que si bien ficcionaliza y neutraliza afectos, son afectos ya inauténticos, estereotipados, afectos archivados que se convierten en sentimientos disponibles para el consumo, una versión, podemos pensar, de los “sentimentitos” [*Gefühlchen*] de los que hablaba Nietzsche¹². (Pero ¿qué sería hoy un sentimiento auténtico?)

El kitsch sería el arte para las masas, masas que gozan *retrógadamamente*, y que por lo tanto afirman su propia dominación en el consumo de un arte separado de su *verdadera* evolución. Es claro que, aun cuando solo se encuentre insinuado, el vínculo con los regímenes políticos que han sabido alcanzar y estimular ese goce retrógrado de la masa se encuentra detrás de estos análisis. ¿Qué es finalmente lo *insoportable* de semejante goce? Se trata de la presentación del deseo de las masas, masas que aquí se oponen necesariamente a la noción de pueblo. El pueblo puede devenir sujeto, sujeto de la historia, sujeto de la revolución. Las masas son la destitución de un sujeto tal. De ahí que Adorno considere la “debilidad del yo” como condición necesaria en la construcción de los sujetos interpelados por la industria cultural. Pero en esa debilidad quizás crezca lo que salva: el kitsch se mantiene a distancia de la nostalgia por lo auténtico. Ni siquiera es una afirmación superadora de lo inauténtico, como podría leerse en el ingreso de los productos industrializados en el universo del arte y la belleza de la mano del *pop*. No hay giro discursivo suplementario que dé cuenta de su agudeza: el kitsch es ingenuo.

11. F. Illing, *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006, p. 223.

12. Cfr. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, “Del pasar del largo”, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005, p. 252; y el poema “Coplas de Nausícaa” (KGWB/NF-1882, 19 [10]) compilado en F. Nietzsche, *Poesía completa*, edición y traducción de L. Pérez Latorre, Madrid, Trotta, 2000, p. 116.

VII.

El verdadero antagonista de lo kitsch no ha sido el buen gusto ni lo bello, sino el arte, en la medida en que este es definido como *libre*. El arte bello no se contrapone a un arte feo, sino a un arte mecánico, no libre, no surgido del genio. En el mismo sentido, el kitsch es la copia, la mera imitación, que se opone al carácter creativo que debería predominar en el ámbito artístico. Kitsch convencional y reproductivo contra arte innovador y productivo (antítesis que se sigue de la de kitsch sensorial versus arte espiritual). El arte es pensado en estos términos como el resultado de una *sublimación*, un desvío “no represivo” de las pulsiones sexuales, que concibe los productos de este proceso como socialmente valiosos (Adorno se irritaba especialmente con este supuesto de la categoría estética freudiana). El arte nutre, el kitsch es consumido. El arte transforma, el kitsch es entretenimiento (pérdida de tiempo), tedio; en definitiva, la muerte sin trascendencia, la muerte *no sublime*, la de todos los días. Si el arte es libre, el kitsch es el placer estético de los esclavos, de los alienados de un sistema de consumo. Es así que la categoría del *consumo* debería poder ser reconsiderada desde la asunción del punto de vista *kitsch*: el consumo es justamente el goce entendido como *caído*, el goce que nada construye, que nada edifica, y por lo tanto, un goce que es puro *gasto*. El gasto, a diferencia de la *inversión*, no pospone nada, no recupera nada, no proyecta ni crece, sino que anula la relación temporal para anclarse en un aquí y ahora intempestivo. Esta falta de perspectiva productiva e histórica lo torna ilegible incluso para el punto de vista marxista o comunista, que lo denuncia a la par del pensamiento más conservador. El kitsch, como gusto que se da el burgués, pierde potencia al devenir gesto irónico y distanciado. El kitsch no conoce de placeres individuales, es el cliché de lo anónimo.

VIII.

En la estética moderna las grandes categorías de lo bello y lo sublime permitían incluir en el campo del goce estético objetos tan disímiles como una rosa y la guerra. Lo sublime implica un dolor y una disolución de la forma, pero sobre todo seriedad, solemnidad, trascendencia. Por su parte, la belleza acomuna algunas de las cualidades que luego estarían vinculadas al kitsch: las de lo pequeño, lo armónico, lo dulce, lo suave, lo femenino.

En este contexto se explica que separar lo bello de la pasividad haya llevado a Kant cierto trabajo —la actividad está, como mostró Eagleton, del lado de lo sublime. Lo difícil era distinguir entre ese *quedarse mirando* una forma bella —una demora libre basada en el juego de las facultades del sujeto autónomo, en que este busca conservar y dilatar ese estado placentero “sin

ulterior intención”– y el modo en que cautiva los sentidos una estridencia o un color encantador, los residuos del mundo material que solo pueden contaminar un juicio de gusto puro (basado en la *representación* de la forma del objeto). El término con el que Kant busca zanjar esta cuestión es el de *atención*, que se opone a la demora de la *contemplación*.

Dilatamos la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma, lo cual es análogo (pero no idéntico, sin embargo) a la larga duración del estado de ánimo, producida cuando un encanto en la representación del objeto despierta repetidamente la atención, en lo cual el espíritu es pasivo¹³.

Kant pretende resolver el problema mediante la idea de una “analogía”, que necesita sin embargo para explicar esa demora libre. La contemplación no nos colocaría en una posición pasiva, como la atención exigida por la empiria. El uso de la belleza en la *guerra por la atención* que se lleva a cabo en el capitalismo contemporáneo (publicidad, televisión, cine, etc.) no ha hecho sino desmentir esa distinción. Mal que le pese a Kant, en el mundo alienado de los mensajes subliminales, la belleza disuade al espectador de que cambie de canal.

La teoría medieval de la belleza como un brillo o resplandor (que en las lenguas sajonas explica la raíz común de *schön* y *shine*), vinculan ya la belleza a la atención y exceden la teoría formalista. La estética de la luz, más allá de su raigambre en lo suprasensible, sugiere el proceso perceptual de la atención: el brillo demanda la mirada, destaca un objeto sobre los demás. No otra cosa preocupaba a la madrastra de Blancanieves cuando preguntaba a su espejito por *la más bella*. El kitsch es un hijo bastardo, la hijastra, de lo bello.

IX.

Entre las derivas de la estética kitsch, el término *camp*, resignificado a mediados de la década de 1960, permitió dar forma conceptual a nuevos fenómenos artísticos ligados al gusto de las identidades sexuales hasta entonces marginales. El kitsch deviene entonces un elemento clave del imaginario gay, y el deseo kitsch aparece como deseo *afeminado*. Desde ahí puede entenderse que sea Walter Benjamin quien, ya en 1925, sentara las bases para su redención política en el breve “*Onirokitsch*” (sorprendente-

13. I. Kant, *Crítica del Juicio*, trad. M. García Morente, México, Porrúa, 2003, #12, p.269.

mente subestimado en las historias del concepto). Las fuerzas del sueño y la ebriedad de la revuelta, que Benjamin insistía debían ganarse para la revolución, son el ingreso de Dionisio, “ese afeminado extranjero” (así lo llama Penteo en *Las bacantes*) a la esfera política. El erotismo dionisiaco permite el aflojamiento del *pater* espiritual de los conceptos, y pone en contacto con la *mater* del cuerpo y la imagen. Benjamin propone extraer el deseo revolucionario de los sueños, en el interior de una concepción materialista del mundo onírico. Se trata del sueño que “se derramó” por la Europa capitalista y habita el mundo de objetos de la técnica. En este contexto, el kitsch es definido como “el lado que la cosa ofrece al sueño”. Si la “azul lejanía” del sueño romántico disociaba el sueño de la realidad, el sueño devenido “gris capa de polvo sobre las cosas”¹⁴, es decir, devenido materia en el mundo de la reproducción de objetos y de imágenes, es la fusión entre sueño y realidad que habilita una transformación de esta última. La ebriedad es la cifra de una revolución que no existe sin revuelta, de un marxismo afeminado que reivindica su fuerza como débil (alejándose así del marxismo viril de Lukács y del marxismo asceta de Adorno). Los objetos *kitsch* encarnan no sólo el estado de ensueño que define al capitalismo y a sus fuerzas míticas, sino que además son la fuente de una energía revolucionaria que se encuentra sepultada entre los desechos de la cultura de masas, y que los define como algo más que meros productos de una falsa conciencia.

X.

León Rozitchner acuñó en sus últimos ensayos un sintagma potente: *materialismo ensoñado*.¹⁵ Con ascendente benjaminiano, este materialismo recupera la importancia de la *mater* como madre y materia, en su potencia *infante*. La lengua materna, amputada por la palabra (histórica) paterna, refiere al mundo pre-maturo del niño sin palabra pero con una lengua sensible e indiscernible de su corporalidad. Ensoñación contra espectralidad: el kitsch pertenece al sueño, pero no al asedio espectral. El espectro asediante es la historia pasada y futura que reclama venganza o redención. El *infantilismo* es indiferente de todo juicio final: limbo a distancia de los estándares del simbolismo adulto. Pero a la vez, el lenguaje infantil juguetea con las frases hechas devenidas clichés: el lenguaje solo parece repetirse allí como un eco sin sentido, y también lo contrario, un exceso floreciente de sentido, rompiendo toda distinción entre significado y significante. El universo kitsch reclama para sí lo infantil. Pero si aún

14. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1972-1989; aquí, vol.II/ 2, p. 620.

15. Cfr. L. Rozitchner, *Materialismo ensoñado. Ensayos*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2011.

puede pensarse allí una dimensión subversiva, es porque ese eco se opone a una doble tradición del trabajo de lo imaginario. Por un lado, aquella que aspira a llenar de contenido simbólico las imágenes, y que se asocia a la seriedad y el respeto, a la sublimidad. La figura de Eros permite pensar esta tradición: el dios entraba a la habitación de Psique por las noches y tenía sexo con ella en completa oscuridad; ella jamás lo veía (no debía descubrir su identidad). El erotismo exige esa distancia, esa ausencia, se funda en la trascendencia del otro. La otra vertiente es la de la belleza contemplada, que llamaremos narcisista, y que aboga por descargar de todo contenido simbólico a las imágenes. La imagen no es más que la repetición de sí, sin fondo, pura superficie, cercana y sin sombra. Entre Eros y Narciso media, sin embargo, un tercer tipo de imagen, ni sublime ni bella, sino la imagen que va a la zaga de Narciso pero para distorsionarse, difractarse, rebotar de un lado a otro alcanzando las más diversas materialidades. Como figura de la vergüenza y el despecho, representa en realidad la *herida* narcisista, lo que Narciso no soporta y proyecta afuera. Eco no es un fantasma vengativo, es lo que queda como resto entre Eros y Narciso, entre lo sublime y lo bello. Cuchicheo de lo que se repite sin pensar, del lenguaje sin padre, el kitsch pertenece a Eco.

