



Jornadas de Investigación en Filosofía

Departamento de Filosofía.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata

La cuestión del *Kitsch* en la dialéctica subjetividad-identidad

Analfía Melamed (UNLP)

El propósito de este trabajo es examinar el papel del *Kitsch* en relación con una de las tensiones que se mantienen desde los comienzos de la modernidad y que está en la base de muchas de sus contradicciones culturales. Esta tensión, que simplificada se resume como la oposición subjetividad – identidad, adopta en el plano estético las formas de la contraposición entre originalidad e imitación, autonomía y mercancía, tradición y modernidad. El principio de la subjetividad, vinculado con la autonomía, determina todas las manifestaciones de la cultura moderna, de la ciencia a la moralidad, de la política al arte. Sobre todo a partir de Hegel puede entenderse subjetividad como autoreflexión, contacto de la conciencia consigo misma, y remite no a algo dado de una vez, sino fundamentalmente a un proceso histórico y social. En ese sentido debe entenderse el giro moderno hacia la subjetividad como una vuelta hacia sí mismo, que requiere como necesario correlato la presencia del otro y de lo otro. Por lo tanto no se trata del encuentro de un yo autónomo con el mundo sino, por decirlo así, de una suerte de negociación en las fronteras entre el yo y el mundo. Una lucha en diversos planos: el político, el psicológico, el discursivo, el filosófico, el artístico y que se entabla contra la autoridad política, contra el padre, contra los lenguajes establecidos, contra el arte consagrado, de modo que es imposible que en la textura misma del yo no se encuentre, reorganizado, el lenguaje del mundo. Subjetividad, entonces, sería experiencia del mundo y, como tal, uno de sus elementos constitutivos sería la mencionada tensión entre integración a lo dado y autonomía. El crítico Michael Steimberg sostiene que este camino de constitución de sí podría resumirse no tanto con la fórmula “a = a” sino “a se convierte en a”.¹

El sentido de subjetividad como proceso y como progreso está ya sugerido por Kant. Así por ejemplo, en cuanto a la exigencia moral de autonomía Kant señala en “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita” que “El arte y la ciencia nos han cultivado en alto grado. Con respecto a las buenas maneras y al decoro social, estamos

¹ M. Steimberg, *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Bs. As., F.C.E., 2008, p. 42 y ss.

civilizados hasta la saturación. Pero nos falta mucho para podernos considerar moralizados”.² Asimismo la cuestión del conflicto con lo establecido puede verse en su teoría del genio, central para explicar la creación artística y la exigencia de originalidad. Un genio sólo puede ser revelado por otro genio y el carácter ejemplar de una obra de genio incita a la creación de otra. De manera que aún cuando el genio es un don natural e imprevisible, sólo sería posible dentro del arte y en relación con otros artistas y no sólo por esa incitación que pudieran ejercer otras obras ejemplares, sino porque la originalidad propia de la obra genial sólo puede medirse en relación al arte establecido. En esta cuestión es que surge la contradictoria relación entre artistas: la certeza de sí de un artista sólo podría determinarse en relación a los demás. La propia genialidad supone una ruptura con las obras que constituyen el mundo en el que un artista se forma, con el arte consagrado, con las autoridades artísticas. Sin embargo las obras geniales del arte establecido no pueden sino funcionar como referencias y resultan de algún modo incorporadas en las nuevas obras de arte.

El arte y la reflexión sobre el arte, a partir de Kant y Schiller, se convierten en instancias de autoexperimentación y de integración del yo. En este sentido, el romanticismo entendido en sus múltiples dimensiones, esto es, como programa artístico, como arma de lucha contra lo establecido y aún como estado de ánimo, es el movimiento que representa de manera más cabal esta visión de la subjetividad moderna. El repliegue hacia la interioridad, el culto al yo, la exaltación de los sentimientos, la liberación de las reglas, son algunos de los rasgos que reaparecen en diversas manifestaciones románticas. Pero en la propia cultura romántica se encuentra su opuesto, el principio imitativo. Así por ejemplo el culto a la personalidad como potencialidad creadora del genio llevó, según Goethe a toda una masa de jóvenes a perderse en lo “carente de límites”, es decir, a hacer suponer la genialidad a partir de la excentricidad de sus conductas. El proyecto moderno de la subjetividad que puede concretarse sobre todo en el arte posibilita también el camino para lo que, retomando a Steimberg, llamaremos el proyecto de la identidad. La fórmula que abstrae esta suerte de principio de la identidad, donde es central el impulso mimético, sería “a = b”, una ecuación que aparece disfrazada con “a = a”. Y este “b” con el cual “a” se identifica puede adoptar múltiples figuras: desde las actitudes excéntricas del genio hasta la identidad nacional.³

En este contexto encontramos al *Kitsch*, al menos según su primera formulación en el análisis de Hermann Broch, con esta doble perspectiva cultural y psicológica. El *Kitsch*, dice Broch, es un sistema de imitación. Dentro del arte el *Kitsch* es el elemento dogmático

² I. Kant, “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita”, en *Filosofía de la historia*, Bs. As., Nova, 1964, p. 31.

³ Cf. *Op. Cit.* Loc. Cit.

puesto que en lugar del acto creativo sigue recetas, copia los rasgos específicos del arte en busca de producir un efecto. Este reemplazo *Kitsch* de la creación se puede trasladar a cualquier otra actividad humana, y sobre todo al plano moral. Se encuentra implícita en la citada distinción de Kant entre civilización y moralización: la repetición mecánica de las buenas maneras contra la autonomía del sujeto moral.

Broch vincula la estética *Kitsch* con el romanticismo. Así, en “Notas sobre el problema del *Kitsch*” dice:

“El gran romanticismo sembró el mundo con tantas tragedias de amor, suicidios singulares y falsos, precisamente porque el neurótico, perdido como está en la selva de las convenciones irreales (...) no se da cuenta ya de que está confundiendo constantemente las categorías estéticas con las éticas y viceversa y de que, por tanto obedece a imperativos morales falsos...”⁴.

El *Kitsch* en este sentido es consecuencia directa del romanticismo, éste “...no fue capaz de producir valores medios. Cualquier resbalón en el nivel del genio se convirtió en una ruinosa caída desde las alturas cósmicas hasta el *Kitsch*.” El principio imitativo del *Kitsch* como una huida racional hacia lo irracional, hacia lo establecido, hacía el pasado, responde según Broch, a una conexión neurótica entre la angustia e inseguridad psicológica de un yo librado, por así decirlo, a su propia suerte, que gira en el vacío y que entonces huye hacia la tranquilidad que significa el someterse a estereotipos y convenciones.⁵ En arte el *Kitsch* se limita a buscar un efecto específico, sensaciones de belleza, por lo tanto deriva en el culto a la belleza, en el arte por el arte como sistema cerrado y finito.

En este punto, llegaríamos a la conclusión de que en la contradicción subjetividad – identidad, el arte como camino para la organización de la subjetividad se opone al *Kitsch* como un modo de disolución en lo establecido o huida de sí. Y en la línea de Adorno, el avance del *Kitsch* se liga con la dirección que toma la cultura burguesa: la fetichización de las obras y el despliegue de la industria cultural, que se rige por el principio de imitación de lo dado y que como sabemos para Adorno es sinónimo de fascismo⁶. En su *Teoría*

⁴ “Notas sobre el problema del *Kitsch*”, en H. Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets Editor, 1970, p. 29.

⁵ Cf. H. Broch, “Autobiografía como programa de trabajo” en *Autobiografía psíquica*, Madrid, Losada, 2003, p. 83.

⁶ En su *Teoría estética* Adorno se diferencia explícitamente de la estética kantiana fundamentalmente por considerarla subjetivista, no obstante la presencia de Kant es fuerte en la crítica a la cultura de masas justamente porque ésta es el resultado de la subordinación del arte al mercado, es decir, la pérdida de autonomía. Para Adorno, la obra de arte es el lugar de lo que resiste a ser racionalizado o generalizado, lo no-

estética sostiene que en su más íntima constitución las producciones de *l'art pour l'art* están condenadas por su latente carácter mercantil que las hace vivir como *Kitsch*, objetos de irrisión.⁷

Sin embargo, la distinción arte - *Kitsch* no es en absoluto lineal. En primer lugar, el propio Broch admite que en obras del arte se encuentran elementos *Kitsch*. Así por ejemplo esta tensión arte - *Kitsch* se produce dentro de las obras de uno de los artistas románticos consagrados, como es el caso de Wagner. El papel de Wagner no sólo en música sino en general en el arte y la cultura contemporáneos es incuestionable. Julio Moran sintetiza esta influencia del siguiente modo:

“La revolución musical de Wagner fue enorme pues rompió con la ópera de números separados esto es, arias, dúos, concertantes, coros, etc., para desarrollar la melodía infinita y los motivos conductores, que se repiten a lo largo de la obra, para caracterizar personajes, situaciones, estados de ánimo, climas. Desarrolló la melodía infinita en un drama musical fundado en la fusión de todas las artes y en la importancia sinfónica de la orquesta invisible. Introdujo la tonalidad fluctuante y el cromatismo con lo que influyó en especial, en Arnold Schoenberg y la escuela de Viena. Wagner es así la decantación del romanticismo y el predominio de la música entre todas las artes que este propone. La influencia de Wagner fue impresionante en todas las manifestaciones artísticas y particularmente, además de la música, en la poesía, que aspiró a parecerse a la pureza y rigor de la música como sostuviera Rudolf Steiner”⁸.

Sin embargo, dentro de su obra encontramos procedimientos efectistas, la vuelta a lo mítico y cierto nacionalismo, todos elementos que pueden caracterizarse como *Kitsch*. Según el propio Adorno en los procedimientos compositivos de Wagner se prefiguran los de la industria cultural: “El público de estas obras gigantescas de varias horas de duración es concebido sin capacidad de concentración (algo que no deja de guardar relación con la fatiga del ciudadano en su tiempo de ocio). Y mientras se abandona a la corriente, la música, actuando como su propio empresario, lo atrona con infinitas repeticiones para martillar su mensaje”.⁹ Una cuestión significativa de esta presencia de elementos *Kitsch* en la obra de Wagner es que resulta impensable su obra sin ellos, esto es, son inseparables de los aspectos artísticos.

idéntico, el sufrimiento individual, pero también el único vestigio de la posibilidad emancipatoria. De modo que la obra exige no un yo débil o adaptable sino, la fuerza interior de un yo autónomo.

⁷Cf. Th. Adorno, *Teoría estética*. Madrid. Ediciones Orbis, 1983, pp. 309-311.

⁸ J. C. Moran, “Verdi y Wagner. La fuerza de convicción en la madurez artística de dos músicos con estéticas diferentes” Verdi y Wagner. en *Tiempo. Revista de Psicogerontología*(w.w.w.psiconet.com./tiempo/historias).

⁹ Th. Adorno, *In search of Wagner*, p. 32 Citado por A. Huyssen *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo ed. P. 77.

Pareciera entonces que la presencia de elementos *Kitsch* dentro de las obras, que las convierte en vulnerables, potenciales mercancías de la industria cultural, es análogo al principio imitativo que lleva al yo a identificarse con algo exterior a sí mismo. A propósito de este paralelismo, excede los límites de este trabajo pero resulta pertinente la compleja relación entre Nietzsche y Wagner, signada por el deseo mimético y la locura, tal como la describe René Girard en *Literatura, mimesis y antropología*. Girard muestra cómo la caída en la afección mimética, en la locura maníaca, en el resentimiento puede ser una fuente de la grandeza, como es el caso de Nietzsche. "Nietzsche nunca se salió con lo suyo en nada, lo cual es lo que más se acerca a estar en lo cierto"¹⁰, dice. La idea que quiero rescatar aquí, tanto en el plano individual como cultural, es la de que hay una fuerza propia de la debilidad. Hay una verdad también en lo caído, en la persistencia en el fracaso, en lo menor o marginal. Así, Marcel Proust escribe un "Elogio de la mala música": "Ese irritante *ritornello* ... ha recibido el tesoro de millares de almas, ha guardado el secreto de millares de vidas", "su lugar, nulo en la historia del Arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades"¹¹. Y el propio Adorno entrevió algo semejante en el siguiente pasaje de *Disonancias*: "La belleza inútil y frágil, tal como hoy es proscripta por los colectivismos de todos los pelajes, que la tildan de esteticismo decadente y de "*l'art pour l'art*" es, en realidad –aunque lo sea en la conciencia falsa, la protesta contra una sociedad endurecida y cosificada".¹²

En las últimas décadas del siglo XX, como un fenómeno de la cultura capitalista contemporánea, surge una estética *Kitsch* conciente de sí misma tanto en lo referido a su producción como a su recepción y ligada a la revalorización de técnicas imitativas como el pastiche y la parodia. Desde David Lynch o Almodovar a Manuel Puig o a ciertas puestas de operas¹³. Como señala Marchan Fizz en su *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*¹⁴, la categoría del *Kitsch* tanto a nivel teórico como práctico, se presentó en las muestras *Documenta* de los años 72 y 74 como una categoría respetable que muestra la alienación del hombre frente al fetichismo de la mercancía. La celebración de lo *Kitsch* entonces consiste en una intención en la producción o el consumo que daría lugar a una suerte de *metakitsch*. El *metakitsch* se diferencia del *Camp* porque el productor o receptor *Camp* valora el *Kitsch* desde una cultura alta, mientras que en el *metakitsch*, el *Kitsch* no es visto desde una superioridad estética¹⁵. Sin embargo también abre una distancia

¹⁰ R. Girard, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 88.

¹¹ M. Proust, "Elogio de la mala música" en *Los Placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza, 1975, pp. 133, 134.

¹² Th. Adorno, *Disonancias. Música en un mundo dirigido*. Madrid, Rialp, 1966, p. 75.

¹³ En el caso de la ópera, un ejemplo reciente es la notable puesta de Gustavo Tambascio de *Giulio Cesare* de Händel, en el Teatro Argentino de La Plata con dirección Facundo Agudín, julio de 2010.

¹⁴ S. Marchan Fizz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal, 1986.

¹⁵ Cf. J.C. Moran, "Criterios sobre el Kitsch como categoría estética y manifestación artística" en *Estudios e Investigaciones*, Fahce. UNLP. N° 5, 1990.

irónica, provoca una fisura o un quiebre con el *Kitsch* anterior. De este modo la posibilidad de un arte *Kitsch* nos plantea nuevamente un dilema: ¿Estamos frente a una posibilidad de socavar el sistema de la industria cultural utilizando de manera conciente y crítica sus propios procedimientos? ¿Es el *metakitsch* un arma de lucha o un lugar de resistencia para la cultura y para la articulación de nuevas subjetividades? ¿O más bien el *metakitsch* sigue siendo una expresión *Kitsch* más profunda aún y se trata en última instancia de una declaración de la imposibilidad en la cultura contemporánea de autonomía para el arte y para las personas?