

---

---

# MÁS ALLÁ DEL KITSCH Y DEL MAL. POESÍA Y KITSCH EN LA ARGENTINA DE LOS NOVENTA

*BEYOND KITSCH AND EVIL.  
POETRY AND KITSCH IN ARGENTINA IN THE NINETIES*

Matías Moscardi  
Conicet  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
[moscardimatias@gmail.com](mailto:moscardinmatias@gmail.com)

## ∞ RESUMEN

### ∞ PALABRAS CLAVE

Kitsch

Poesía argentina de los  
noventa

Editoriales  
independientes

*En el presente artículo, tomo como punto de partida una muestra realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, en 1991, titulada “El kitsch en nuestros días”, que tuvo como curador a Gustavo López. A partir de ahí, me pregunto por las relaciones entre la edición de poesía y el kitsch en la década de los noventa. Como parte del enfoque metodológico, repaso la bibliografía teórica con especial atención en el problema del mal: el kitsch es demonizado por introducir un principio de indistinción en el sistema del arte. Como la poesía para Platón, será expulsado del sistema del arte por su apariencia imitativa. Desde acá, pienso en posibles usos críticos del kitsch a partir de las relaciones entre el kitsch y la poesía en los noventa. Primero, reviso esa relación en el caso de algunas editoriales como Belleza y Felicidad, Deldiego y Vox. Y luego me focalizo en Berreta, de Marcelo Díaz, y en la obra poética de Fernanda Laguna, para observar cómo funcionan los usos críticos del kitsch en cada caso.*



## ∞ ABSTRACT

## ∞ KEYWORDS

Kitsch

Argentine poetry of the nineties

Independent publishers

*In this article, I take as a starting point an exhibition held at the Museum of Contemporary Art of Bahía Blanca, in 1991, entitled "Kitsch in our days", which was curated by Gustavo López. From there, I wonder about the relationship between poetry publishing and kitsch in the 1990s. As part of the methodological approach, I review the theoretical literature with special attention to the problem of evil: kitsch is demonized for introducing a principle of indistinction into the art system. Like poetry for Plato, it will be expelled from the art system for its imitative appearance. From here, I think of possible critical uses of kitsch from the relationship between kitsch and poetry in the nineties. First, I review that relationship in the case of some publishers such as Belleza y Felicidad, Deldiego and Vox. And then I focus on Berreta, by Marcelo Díaz, and on the poetic work of Fernanda Laguna, to observe how the critical uses of kitsch work in each case.*

Recibido: 30/07/2022

Aceptado: 02/10/2022

## 1. Sobre el kitsch o del malestar en la estética

Entre mayo y junio de 1991, en el Museo Municipal de Bellas Artes de la ciudad de Bahía Blanca, se llevó a cabo la muestra “El kitsch en nuestros días”, curada por Gustavo López y Mauro Fernández. Gustavo López describe la muestra de esta manera:

Caballos, pumas, pingüinos y otros bichos endurecidos por el formol, muertos para siempre, enanos de cemento, cientos de objetos de la vida cotidiana que hacían fruncir un poco el ceño del Arquitecto Manuel Arens, director por entonces del Museo de Bellas Artes, y que tratábamos de meter como podíamos a las salas de la institución que cortaba el bacalao y ponía los puntos entre el arte y lo demás. Nos inquietaba saber si esos objetos, con que nos rodeamos y crecimos, tenían algún valor en su representación material, simbólica o afectiva y si esa cualidad podría construir algún sentido para el arte. O si los materiales, técnicas, formas, objetos, e imágenes podían incorporarse al repertorio de saberes y materiales con que podía contar un artista de la ciudad, sumándolos al pincel oleoso y al cincel esforzado (2012: s/p).

En 1991 no existía la editorial Vox que Gustavo López, junto con el artista plástico Carlos Mux, fundarían recién en 1997, como desprendimiento de la revista homónima que empiezan a publicar en 1994. Sin embargo, el grupo Senda –su versión embrionaria– presentaba una doble actividad como revista de literatura y como editorial. La muestra de 1991 significó, en definitiva, una especie de contacto inaugural entre el kitsch en tanto arte plástico y cierta producción editorial asociada a la poesía.

En su libro *Imperio kitsch*, Jimena Néspolo se refiere al arco cronológico que va de 1989 a 2015 “como un período de crisis y de gran producción de imaginarios sociales que pujan por postular una nueva legitimidad simbólica de las capas medias y bajas” (2020: 7). La muestra de Gustavo López podría pensarse, en este sentido, como el pronóstico de una época en la que el kitsch en Argentina lo impregnará todo, de la televisión a la política, de la música al cine: *Cha cha cha, Todo por dos pesos*; Menem bailando con una odalisca en el programa de Mirtha Legrand; Jazzy Mel, Machito Ponce; Samanta Farjat y el caso Coppola; los hits de Vilma Palma e Vampiros; las visitas de Nelson al programa de Susana Giménez; las películas de Guillermo Francella y Emilio Disi; el programa televisivo *El banquete telemático*, de Federico Klemm; el programa de Mauro Viale; el *Videomatch* de Tinnelli; el Show de Xuxa; las publicidades de Norbert Degoas; las corbatas de Ante Garmaz y numerosos etcéteras: cierto clima de época encuentra sus coordenadas esenciales – podríamos decir: su *estructura de sentimiento*<sup>1</sup> entre la bizarria y el kitsch. Quizás, por eso, Alejandro Goldzycher plantea que “en una sociedad donde lo kitsch se ha impuesto como ‘sistema estético de comunicación masiva’ [...] ¿hasta qué punto cabría hablar aún de un ‘más allá’ del kitsch?” (2020: 6). Antes de pensar el espacio simbólico abierto por la pregunta Goldzycher, habría que delimitar, previamente, esa condición total de un kitsch *sin afuera*.

Matei Călinescu define el kitsch como “uno de los productos más típicos de la modernidad” (1991: 222) a la vez que “la categoría más sorprendente y elusiva de la estética moderna” (227). Esto implica la superación dialéctica de la siguiente paradoja: mientras la modernidad se caracteriza como “el presente antitradicional, el experimento, la novedad”, el kitsch sugiere “repetición, banalidad, vulgaridad” (222). La definición más clara del término aparece junto con las hipótesis de su vaga etimología. Según Călinescu, el término kitsch aparece entre 1860 y 1870 en la jerga de pintores de Munich para designar el material artístico barato. El kitsch no se convirtió en una palabra de uso internacional hasta la primera década del siglo xx. Kitsch bien podría derivar de la palabra inglesa *sketch* (esbozo), aplicada a esas imágenes baratas compradas como suvenires por los turistas –de ahí que los suvenires suelen constituir en sí mismos el paradigma de lo kitsch–. Aunque, según otros, el origen está en distintos verbos alemanes como *verkitschen*, que significa “fabricar barato”, o en *kitschen*, “recoger basura de la calle” que también puede significar “hacer muebles nuevos a partir de los viejos” (229-230). Más allá de este principio de incertidumbre, en el equívoco etimológico quedan establecidas las coordenadas básicas del kitsch: una imitación barata, un arte del reciclaje.

En *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco piensa el kitsch bajo la lógica estructural del mal gusto. Las definiciones de Eco ponen al objeto a una prudente distancia y no demuestran demasiada simpatía. Para Eco, el kitsch buscará “provocar un efecto sentimental, es decir, ya provocado y comentado, ya confeccionado” (2004 [1964]: 98). El kitsch es un afecto prefabricado o la prefabricación de los afectos. Hermann Broch sostiene algo muy parecido: “en el kitsch todos

<sup>1</sup> Raymond Williams se refiere a los cambios de presencia que no necesitan esperar una clasificación antes de ejercer efectos palpables (cambios en la lengua, en las costumbres, en la vestimenta, en la arquitectura). Estos pueden ser definidos como modificaciones en las estructuras de sentimiento. La palabra “sentimiento”, tal como la entiende Williams, tiene como finalidad acentuar la distinción respecto de conceptos como “concepción del mundo” o “ideología”. Las estructuras de sentimiento son los significados y los valores “tal como son vividos y sentidos activamente” (2009 [1988]: 180), son “elementos específicamente afectivos de la consciencia” (181). Desde una perspectiva metodológica, por lo tanto, una estructura de sentimiento es una hipótesis cultural: son experiencias sociales “en solución” (183).

los sentimientos están destinados inevitablemente a transformarse en un recetario racional de imitaciones” (1970: 12). Dicho así, un “artista kitsch” sería exactamente lo contrario del artista que, según Deleuze y Guattari, “inventa afectos desconocidos” (2001 [1993]: 176). El “artista kitsch” solo sería capaz de reproducir afectos conocidos. En la versión de Eco, el kitsch es una expresión del capitalismo y está fuertemente ligado a una idea de consumo:

En este sentido, podría establecerse una definición del Kitsch: es Kitsch aquello que se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste (2004 [1964]:131).

El kitsch es, entonces, el devenir consumo de lo consumido. Si hay kitsch, habrá una relación de mercado. Por esta razón, el concepto se vuelve difícil de extrapolar a otro tipo de relaciones económicas que no sean típicamente industriales.<sup>2</sup>

Por su parte, Hermann Broch sostiene que “la esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un ‘buen trabajo’ sino un ‘trabajo agradable’: lo que más importa es el efecto” (1970: 9). Broch se adelanta a Eco pero lleva las cosas mucho más lejos. Debido al desplazamiento de la ética por la estética “el artista kitsch debe considerarse, por lo tanto, como un ser éticamente abyecto, como un malvado que desea el mal” (13). El kitsch es, literalmente, “el mal radical” en el arte, al punto tal de que Broch llega a comparar el kitsch con el anticristo (28) e incluso a afirmar que “ciertamente no es casual el hecho de que Hitler fuese un adepto entusiasta del kitsch” (30). Esto coincide con la perspectiva más actual de Thorsten Botz-Bornstein, quien directamente ve en el kitsch un signo preocupante de deculturación neoliberal. Si para Broch el kitsch está asociado al nazismo, Botz-Bornstein no se queda atrás cuando dice que:

Otro nuevo eje kitsch es el terrorismo. La mayoría de las más de 300 imágenes de propaganda yihadista analizadas por la Academia Militar de EE. UU. en West Point de Al Qaeda muestran imágenes románticas, literales e ingenuas de un mundo mítico presentando amaneceres, superposiciones, contornos suavizados y colores que se desvanecen” (2019: 1-2).

¿No habría acaso una resonancia, un eco residual platónico, en la demonización del kitsch como “mentira estética” (Broch 1970: 15) en el sentido en que, para Platón, la poesía engaña los sentidos por ser, al igual que el kitsch, un arte imitativo? Hago un paréntesis. En el diálogo entre Sócrates y Glaucón incluido en el libro X de la *República*, la poesía representa –como el kitsch en las descripciones de Broch– una amenaza política:

<sup>2</sup> Sucede algo muy parecido en otro de los clásicos ensayos sobre el kitsch, titulado “Vanguardia y kitsch”, de Clement Greenberg. Acá queda claro que la vía de producción artesanal constituye así como un “impensable” para los teóricos del kitsch. En efecto, Greenberg se limita a remarcar cómo “los métodos del industrialismo desplazan a las artesanías” (1979: 18). Por su parte, Gillo Dorfles coincide con Greenberg en señalar la preponderancia de la reproducción técnica en la estética kitsch. Aunque admite que la industrialización cultural es uno de los factores determinantes para su advenimiento, Dorfles es uno de los pocos que pondera cierta posibilidad –no necesariamente crítica– de usos más “imaginativos” del kitsch (1969: 30). En las instancias de análisis que propongo más adelante –en términos editoriales, materiales y textuales– veremos, por el contrario, cómo es posible postular una rearticulación crítica y artesanal del kitsch.

Tenemos fundados motivos para rehusarle la entrada en un Estado que debe ser gobernado por leyes sabias, puesto que [la poesía] remueve y despierta la parte mala del alma, y al fortificarla destruye el imperio de la razón [...]. Esta es la imagen del desorden que el poeta imitador introduce en el gobierno interior de cada hombre, por la excesiva complacencia que tiene para con la parte irracional de nuestra alma, que no sabe distinguir lo que es más grande de lo que es más pequeño; que sobre un mismo objeto se forma ideas tan pronto demasiado grandes como demasiado pequeñas; que produce apariencias, y que permanece siempre a una distancia infinita de la verdad (2014: 450).

Es por lo menos atendible, me parece, la similitud de este pasaje y las conceptualizaciones del kitsch por parte de Broch. La poesía y el kitsch son, en ambos casos, el mal en estado puro: destruyen la razón, desordenan el gobierno interior y, por ende, constituyen una amenaza para el gobierno exterior, el del Estado, porque alientan lo irracional, activan la percepción alterada del mundo en su apariencia y, por último, atentan contra la verdad. Me pregunto, en esa misma dirección, si no sería posible establecer una relación estructural profunda entre poesía y kitsch.

Sin embargo, cuando Eco asume el punto de vista estético, debe abandonarlo rápidamente por la siguiente razón: “el mismo Broch insinúa la sospecha de que, sin unas gotas de Kitsch, quizá no pudiera existir ningún tipo de arte” (2004 [1964]: 100). Cuando se descubre que el kitsch está en el ADN del arte –como una especie de gen maligno–, entonces solo es impugnable ya no en sí mismo sino exclusivamente por el uso que las industrias culturales hacen de él.

Jean Baudrillard piensa lo kitsch como una especie de objeto abyecto producido por todas partes en la sociedad de consumo:

El objeto kitsch es habitualmente toda esa población de objetos de poco valor [...] que prolifera en todas partes, principalmente en los lugares de vacaciones o de ocio [...]. Se definirá preferentemente como pseudoobjeto, es decir, como simulación, copia, objeto artificial, estereotipo (2007 [1974]: 122).

El kitsch es, para Baudrillard, proliferante en términos de una sintomática multiplicación y acumulación industrial que resulta en una devaluación del objeto por una mezcla de signos “ya hechos” que remiten tanto al pasado como a lo nuevo, a lo exótico como lo folclórico. Por un lado, “lo kitsch evidentemente revaloriza el objeto raro, precioso, único” y, por el otro, “lo kitsch nunca innova: se define por su valor derivado y pobre” (123). Estos motivos conducen a Baudrillard a pensar el kitsch como una “estética de la simulación” que “reproduce por todas partes los objetos en un tamaño menor o mayor que el natural, imita los materiales (estuco, plástico, etc.), remeda las formas o las combina de manera inconexa, *repite la moda* sin haberla vivido” (124). En la idea misma de simulacro, vuelve a escucharse ese remanente platónico. Eco, Broch, Botz-Bornstein, Baudrillard, todos concluyen que el kitsch es síntoma de aculturación que deriva en una especie de “subcultura del objeto” (Baudrillard 2007 [1974]: 124).

En su libro *El kitsch* –una compilación de ensayos de distintos autores–, Tomáš Kulka refuerza la compulsión del kitsch a la reproducción –técnica, podríamos decir– de los afectos: “el kitsch confirma nuestras creencias y nuestros sentimientos básicos, no los altera ni los pone en duda” (2011: 15). En otras palabras, parecería imposible alcanzar por medio del kitsch una interpelación afectiva, una crítica de los afectos. Para Kulka, en definitiva, el kitsch es “ultra-conservador y estilísticamente reaccionario” (19), su carácter es “parasitario” con respecto a su referente porque “el kitsch no crea belleza” (25). En la misma compilación, Abraham Moles se

pregunta si el kitsch no será acaso “el diablo en el arte” (57), una “psicopatología de la vida cotidiana” (56). Queda planteada la duda: ¿es el kitsch “un totalitarismo sin violencia” (60)?

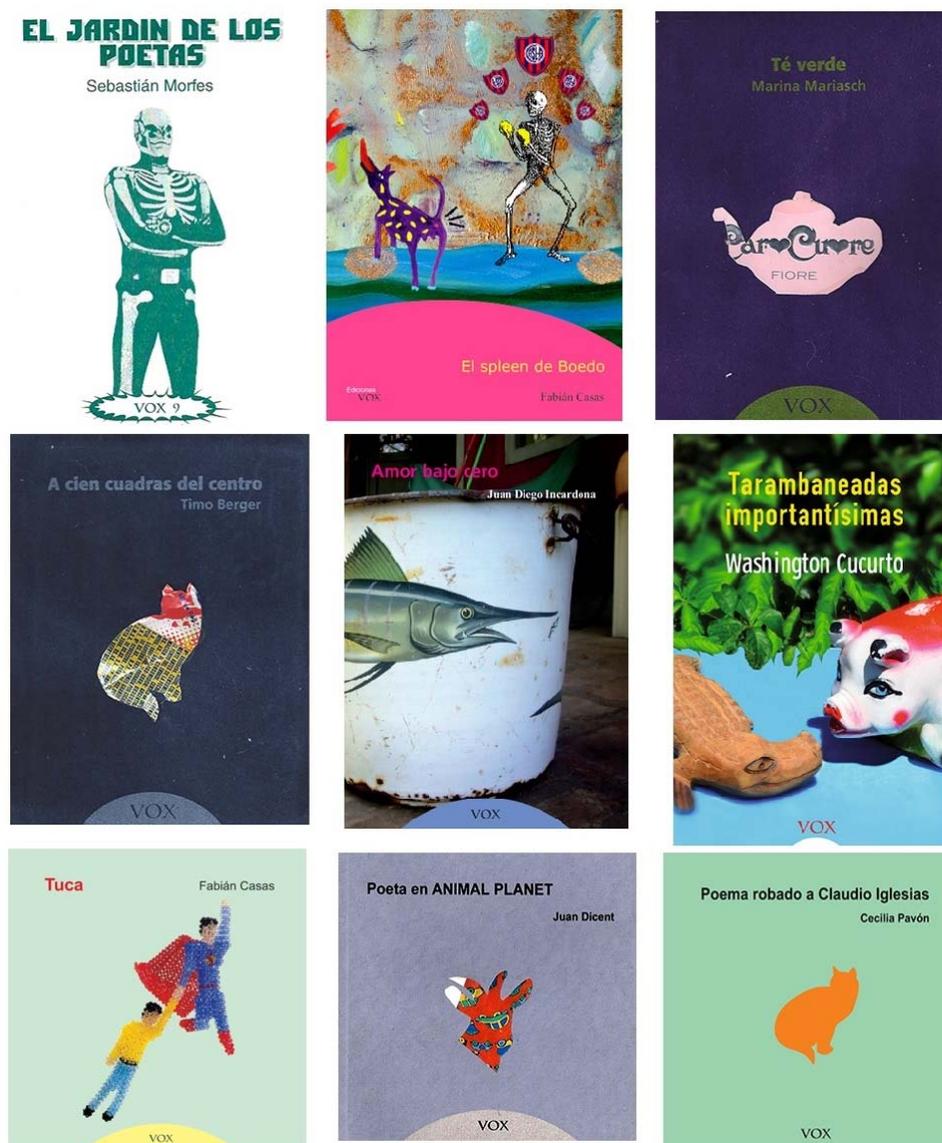
Lo que quise poner de relieve es el límite teórico que se construye alrededor del kitsch, en torno a la imposibilidad de pensar una vertiente artesanal o crítica, un uso deconstructivo o minoritario del kitsch, ese más allá –en principio imposible– del que hablaba Goldzycher, a la vez que una relación intrínseca entre el kitsch y la poesía como “partes malditas” en el sistema del arte.<sup>3</sup> Como se ve en el relevamiento de los textos teóricos, el kitsch es peligroso: Hitler, Al Qaeda, el mal radical, el diablo, el anticristo, el totalitarismo, la psicopatología, la perversión... Por las problemáticas que convoca, resuena ese “malestar en la estética” diagnosticado por Jacques Rancière como producto del advenimiento de la modernidad.<sup>4</sup> Esbozado este límite, quisiera pensar el trabajo con el kitsch en dos poéticas desarrolladas a fines de los noventa en Argentina: la de Marcelo Díaz y la de Fernanda Laguna, ambas bajo una perspectiva alternativa en relación a los planteos que solo ven en esta forma estética un síntoma de devaluación cultural.

## 2. Una revolución kitsch en la edición

En la muestra inaugurada por Gustavo López en 1991 se daba un primer contacto enfático entre el kitsch y la edición de poesía. En el caso de Vox, fundada por Gustavo López y Carlos Mux entre fines de los noventa y comienzos de los 2000, la afinidad de algunas de sus tapas con el kitsch es tanto formal como material. Los libros de Vox tenían algo kitsch incluso en sus formas de circulación: algunos venían, por ejemplo, en un bolsito de cuerina con una sogá de nylon que emulaba ser una cartera con tres o cuatro ejemplares en forma de plaqueta. Las tapas y los interiores también tenían sus intervenciones: papeles de revista o diario, telas tipo felpa, recortes de paquetería de alimentos –sobres de jugo, paquetes de yerba, cartones de leche– pero también naipes y restos de papeles brillantes. Cada ejemplar venía con apoya vasos, señaladores y otros insumos; materiales que parecían siempre el producto de un aprovechamiento, de una economía de reciclaje, a la vez que marcaban un simpático contraste con la solemnidad de “lo poético”. En las tapas vemos desde objetos como una tetera, un contorno brillante con forma de gatito, un cerdito de porcelana, un cocodrilo de madera, una imagen de Superman en pleno salvataje, el personaje del comic de los sesenta *Killing* y un balde con un pescado estampado típico de la costa atlántica.

<sup>3</sup> En la crítica argentina, Roxana Páez (1995), José Amícola (2000), Alberto Giordano (2001) y Daniel Link (2013) han revitalizado y revalorizado el problema del kitsch exclusivamente a partir de la obra de un autor en común: Manuel Puig. Para una expansión del tema, me remito a la bibliografía detallada al final de este artículo. Sin embargo, en cuanto se trata de otros objetos literarios o poéticos, no parece haber mucho. Hasta donde tengo conocimiento, creo que la excepción a la regla la constituyen los ya citados y valiosos trabajos de Jimena Néspolo y Alejandro Goldzycher.

<sup>4</sup> No quise detenerme en los interesantes planteos de Rancière para dar más lugar al análisis concreto de los textos poéticos. A la vez, creo que sería productivo pensar, quizás en otro artículo, la relación entre la demonización del kitsch tal y como aparece en los textos teóricos mencionados y esta idea del “malestar en la estética” entendido como ese principio de indistinción que Rancière señala en los albores de la Modernidad: “La estética es el pensamiento del nuevo desorden. Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y públicos: es que las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza celebraban” (2011a: 23). Me pregunto si el kitsch no podría ser pensado como uno de los síntomas más significativos de ese desorden, de esa indeterminación, en lo que Rancière denomina Régimen estético.



1. Tapas de Vox

Pero el caso de Vox no constituye un fenómeno aislado. Por el contrario, otras dos importantes editoriales independientes del período evidencian una fuerte afinidad estética con el kitsch en sus tapas: Deldiego y Belleza y Felicidad.<sup>5</sup> Las tapas de Ediciones Deldiego, fundada por

<sup>5</sup> Si abriéramos el espectro a las revistas de poesía, publicaciones como *18 whiskys*, *Un buevo y medio*, *Trompa de Falopo*, *La mineta*, *Nunca, nunca quisiera irme a casa* y *La novia de Tyson* mantienen algún tipo de relación con el kitsch característico de la estética fanzinera, en algunas, o de la vertiente pop, en otras. En *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* trabajé las primeras publicaciones del período y las editoriales que menciono. La única que, me parece, no encaja por completo con la estética kistch es *Siesta*. Aunque si bien sus libros tenían algo de souvenir, por su tamaño pequeño, eran más bien sobrios y delicados libros de imprenta. En todo caso, su relación con

Daniel Durand, Mario Varela y José Villa, dejan entrever una estética “de Paint”, que en ese momento –1998– era el programa más accesible para trabajar con imágenes que proveía Windows y que venía con las primeras computadoras hogareñas. Libros que, por su tamaño (14 x 11 centímetros), estaban más cerca de las plaquetas, impresos en un papel económico, con tapas de cartón en colores chillones y abrochadas al medio, en una especie de búsqueda deliberadamente “berreta” que quiso reafirmar, en ese gesto precipitado del diseño, un estilo propio.



2. Tapas de Ediciones Deldiego

Podríamos decir, entonces, que las tapas de las editoriales independientes de los noventa que exponemos a modo de muestra formarían parte de una especie de archivo visual, de un

el kitsch –que quizás podría argumentarse a partir de los dibujos concretos de algunas tapas específicas– es más bien tangencial o esporádica. En las otras editoriales, en cambio, la relación parece decididamente afirmativa.

“cotidiano editorial”, no porque sean imágenes reconocibles en sí mismas, por su contenido, sino porque su formato –ese *mapa de bits*, la extensión “bmp” del Paint– es de por sí identificable en las relaciones que permite establecer entre imagen y texto, pero también en las acotadas posibilidades de edición de esas imágenes.

Por ejemplo: hay algo pop en la tapa de *That's amore*, de Rodolfo Edwards; hay algo más punk-barrial en la tapa de *Zelarayán*, de Cucurto. La tapa de *La zanjita*, de Juan Desiderio, es netamente kitsch, con esa nave espacial que parece sacada de algún comic de los setenta, a modo de contraste rotundo con el universo *under* del libro cuyo primer poema parece desdecir por completo la risueña imagen de tapa: “Meté la mano/ sacá lo hueso de poyo/ de la zanja/ meté la mano/ te cortaste lo dedo/ por sacar la mitá/ de lo cien peso/ de la tierra/ y sus tendones/ se vieron hermosos/ bajo el sol” (Desiderio 2001: s/p).

Los libros de Belleza y Felicidad eran un par de hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio. Las tapas, en general, contenían dibujos añiados hechos a mano. Muchos ejemplares tienen como portada una hoja en blanco con el título y el nombre del autor.<sup>6</sup>



3. Tapas de Belleza y Felicidad

<sup>6</sup> Al respecto, dice Cecilia Palmeiro, en su libro *Desbunde y felicidad*: “El énfasis en el modo de producción como un posicionamiento político frente al mercado editorial y a las instituciones culturales, resultaron fundamentales para Belleza y Felicidad. Concebida según el modelo de la poesía marginal que rescataba a su vez la literatura de cordel del nordeste brasileño, su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de “vida literaria” y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad” (Palmeiro 2011: 16-7).

En esta pequeña muestra podemos ver una plantilla de Tribilín inflando globos, unos animales de granja, una paloma de la paz, unos pantalones con tiradores y una muñequita de porcelana, lo que parecería ser un recorte de empapelado con un niño “botando” una pelota, la silueta de dos gatitos quebrada como si fuera un dije o un amuleto y un caricaturesco corazón personificado, con un carrito de compras.

La materialidad de los libros de ByF habla de una *velocidad kitsch* fundamental: “Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un fotolog, aunque el fotolog apareció después”<sup>7</sup>. La estética kitsch no solo abarca una serie de objetos y temas para las tapas sino que también visibiliza un modo de hacer, de fabricar el libro: el kitsch se traduce como urgencia de producción hiperacelerada que genera un consecuente efecto de intermediación entre texto y edición. En este sentido, existe una relación íntima entre el kitsch y lo que Walter Benjamin llama “la reproductibilidad técnica” (2002 [1935]). El mismo Călinescu advierte una “conexión del mal gusto con la historia de la tecnología moderna, especialmente la llegada de la máquina de producir y reproducir libros y otros tipos de obras de arte” (1991: 234). Esto debería llamarnos la atención sobre la fotocopia como soporte kitsch por antonomasia en las ediciones de Belleza y Felicidad, una “literatura de fotocopias” como la llama la misma Fernanda Laguna.

En estos tres casos, el kitsch no es solo una dimensión estética: es un acervo de prácticas, un modo de seleccionar y aprovechar materiales disponibles, una forma de agilizar la edición, una velocidad de producción y una aceleración, un modo de visibilidad, de mover los textos y de ponerlos en contacto con un público lector. En pocas palabras: el kitsch representa, para estas editoriales, un horizonte de recursos y una serie de estrategias de supervivencia a la crisis económica del período. El kitsch opera en tres niveles: acelera la velocidad de edición, economiza los costos de producción y vuelve al objeto seductor. El kitsch como recurso invertido en términos estéticos y materiales por estas editoriales representó, en definitiva, una forma de resistencia y, sobre todo, de distinción con respecto a otras editoriales de poesía más “serias” como Último Reino –que fue primero una revista–, dirigida por Víctor Redondo, e incluso Libros de Tierra Firme, dirigida por José Luis Mangieri.

Si editar poesía en los preludios del siglo XXI implica la retención necesaria de cierto halo clásico difícil de superar, el kitsch, en tanto forma estética del presente, permitió, ya desde el aspecto visual de los libros, un diálogo con lo contemporáneo que se volverá extensible a los textos poéticos.

### 3. Las ruinas de Disneylandia: kitsch en clave nacional

*Berreta*, de Marcelo Díaz, quizás sea el libro más programático de los noventa en cuanto a la tematización del kitsch en clave nacional. Tanto Marina Yuszczuk (2011) como Ana Porrúa (2014) coinciden en detectar la presencia espectral del kitsch en los poemas de Marcelo Díaz, aunque ambas circunscriben la observación a un carácter atributivo, asociado con los objetos que aparecen

<sup>7</sup> La cita está tomada de una entrevista inédita que realicé en el marco de la tesis doctoral: “Escribir a la mañana, publicar a la tarde: libros performáticos, extraterrestres y políticos. Sobre Belleza y Felicidad. Entrevista a Fernanda Laguna” (mimeo).

en el libro pero no tanto con respecto a la composición del texto. ¿Cuál es la operación kitsch que encontramos en *Berreta*?

Antes de llegar al primer poema de la serie titulada “Once maneras de contemplar un cisne” –serie que abre el libro– pasamos por tres momentos dosificados de manera ostensible. En la primera capa está la tapa: una foto en la que aparece el mismo Marcelo Díaz –con una media levantada sobre un pie mientras el otro, visiblemente, no tiene media– posando en un potrero junto a un equipo de fútbol que tiene un integrante en silla de ruedas, con la pelota entre las piernas. La tapa afirma cierto espíritu punk: el de estar dispuestos a jugar más allá de las condiciones materiales y físicas asignadas por el mundo. Lo berreta está adelantado ya en ese detalle de la media que falta. Esa media que falta no habla de ninguna espontaneidad, sino de un gesto compositivo premeditado que tiene como objetivo cuestionar la idea misma de espontaneidad. Lo berreta sería, para empezar, ese gesto anti-espontáneo, que descrea de cualquier naturalidad: desde la perspectiva de lo berreta todo es apariencia y artificio.



4. Foto de tapa de *Berreta* (1998)

Damos vuelta la página y aparece un epígrafe de Roberto Galán, tomado del programa *Yo me quiero casar... ¿y usted?*. Este es el punto inicial de conexión entre lo berreta y lo kitsch. La figura de Roberto Galán –podríamos decir– es una referencia kitsch en sí misma, pero la cita que recorta Marcelo Díaz le confiere un tono distintivo:

- ¿Y de dónde es usted, querida?
- De allá, del sur...
- ¿Pero de qué provincia?
- No sé si es provincia, señor Galán, son chacras... (1998: 9).

La media que falta en la foto: con las referencias kitsch, Díaz va a enarbolar un sistema de líneas territoriales, políticas, históricas y culturales en las que todo parece por la mitad, hecho “a medias”, descuajeringado, abandonado, roto, despojado. Este es el escenario del libro: el de un país con una media menos. Todo parece derrumbado, aunque lo berreta no sea el escombros de la época sino, por el contrario, lo que todavía puede ser recuperado para funcionar como testimonio arqueológico.

La RAE se limita a consignar que “berreta” es un coloquialismo argentino que designa un objeto de mala calidad. Eso es todo. Por suerte, el poeta entrerriano Amaro Villanueva escribió sobre las bifurcaciones de la palabra “berretín”, entre las cuales encuentra, como derivación, “berreta”. El ensayo de Villanueva es interesante porque desmiente el origen de “berretín” asociado al español “birrete”, un gorro que se pone en la cabeza, transformado en alegoría: “idea fija”, “berrinche”, “capricho”.

Villanueva detecta que el primer registro lexicográfico de berretín –que data de 1915– hace referencia, en cambio, a los Berretineros, “delinquentes así llamados por su especialización en la estafa (el cuento), practicada mediante fraude o engaño” (1965: 160). Berretinero es “el delincuente que mete berretines, es decir, que vende por bueno lo inferior o falso, mediante ocultación” (161). Hacia 1959, “berretín” se transformaba en “berreta”, tal y como aparece registrado en el *Breve Diccionario Lunfardo*, de Gobello y Payet: “Berreta, s. (deformación de berretín). Aplícase a los objetos de rica apariencia y menguada calidad” (en Villanueva 1965: 161). En su *Vocabulario Familiar y del Lunfardo* (1963), Federico Cammarota también deja asentada la palabra: “Berreta. m. y f. Adj. Bastardo, de poca calidad y fina apariencia” (en Villanueva: 162). Y, finalmente, Fernando Hugo Casullo, en su *Diccionario de Voces Lunfardas y Vulgares* (1964), registra: “Berreta. s. (Voz de origen italiano, deformación de “berretín”). Dícese de los objetos de mucha apariencia o figura, pero de poca o ninguna calidad”. De acuerdo con Villanueva, la antítesis de berreta, en el lunfardo, es “polenta, que es lo auténtico, lo de valor real” (179). Villanueva consigna asimismo la enfatización peyorativa de berreta en “berreta rusa, para designar las alhajas de fantasía más ordinarias y baratas” (179).

Por medio del meticuloso ensayo de Villanueva, no solo pueden reestablecerse las relaciones entre el kitsch y lo berreta, sino que accedemos a una suerte de dimensión filosófica: ambos acarrear el problema del original y la copia, el problema de lo verdadero y lo falso. Villanueva tiene una inmensa intuición de este problema: “Se trata, pues, de un fenómeno lingüístico de mucho valor significativo, que hasta parecería querer expresarnos sobradamente (sino sobradamente) que en la voz berretín –permítaseme la paradoja– lo auténtico es lo falso” (170).

Gilles Deleuze –casi al mismo tiempo que Villanueva, en 1969– fue uno de los primeros filósofos en interesarse por la relectura de estas cuestiones en la Grecia de Platón, donde imperaba un esfuerzo por “distinguir la cosa misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro” (Deleuze 2002 [1969]: 267). Como sucede con el kitsch, Deleuze advierte rápidamente “el carácter demoníaco del simulacro” (271). Berreta y kitsch son simulacros, imágenes sin semejanza. De ahí que la expulsión de la poesía imitativa de la República y el repudio del kitsch como el mal en el sistema del arte coincidan bajo una misma lógica de impugnación del simulacro. Y acá viene la gran reivindicación deleuziana, que resume todo el problema del kitsch y lo berreta: “el simulacro no es una copia degradada; oculta toda una potencia positiva que niega el original, la

copia, el modelo y la reproducción” (276). Deleuze se refiere, como de alguna manera lo hace Villanueva, a “lo falso como potencia” (277).

Tanto lo kitsch como lo berreta no se limitan a ser objetos de mala calidad –como podríamos pensar del programa de Roberto Galán, por ejemplo– sino un *modo de leer*, de encontrar por medio de la lectura, en todo caso, el punto exacto en el que ya no hay buena o mala calidad, porque la idea misma de calidad aparece impugnada. Lo berreta vale por el sentido que produce: “– No sé si es provincia, señor Galán, son chacras...”.

Al pasar a la siguiente página, aparecen dos epígrafes más. Uno, de Peter Handke, habla sobre lo productivo de la inutilidad. Otro, tomado de los *Carmina Burana*, en latín, dice: “dum cygnum ego fueram”, verso del “Lamento del cisne asado”. Veamos la primera estrofa de ese poema:

Antaño el lago era mi vivienda,  
 antaño destacaba mi belleza  
 mientras yo un cisne era.  
*Estr. ¡Desdichado, desdichado!*  
*¡Ahora negro*  
*y del todo chamuscado!* (Montero Cartelle 2001: 213).

En las lecturas del libro de Marcelo Díaz, el cisne de cemento quedó asociado, en clave berreta, al cisne modernista de “Blasón”, de Rubén Darío, ese “olímpico cisne de nieve/ con el ágata rosa del pico” (Darío 2000: 44). Pero si la referencia primera es el “Lamento del cisne asado”, entonces el concepto mismo de lo berreta se transforma: ya no es el falso modernismo, la imitación del estilo de Darío, un cisne “trucho” transformado en maceta. La operatoria berreta es más compleja, porque Marcelo Díaz encuentra un cisne anterior a Darío: ¡un cisne asado que recuerda su pasado esplendoroso! La “calidad” es solo una cuestión de temporalidad, no de esencia: lo berreta no será el objeto de “mala calidad” sino un objeto sometido al paso del tiempo. No hay, bajo la lógica de lo berreta, objetos privilegiados: Peter Handke y Roberto Galán pueden convivir perfectamente. La lógica de lo berreta solo conoce dos variantes combinadas: los materiales y el tiempo. Berreta, entonces, no es una condición en sí de ningún objeto: son los efectos de la historia sobre las cosas. Más aún: los efectos de la política sobre las cosas. Y las palabras también son cosas, claro.

Llegamos, después de un arduo camino, al primer poema de la serie “Once maneras de contemplar un cisne”, operación berretizante sobre las “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, de Wallace Stevens. Notemos la enfática traducción que en lugar de optar por el acto de “mirar”, elige la opción más profunda de “contemplar”. Sin embargo, otra vez estamos ante la operatoria de tapa: falta una media. Las maneras de “mirar”, bajo la lupa de lo berreta, han disminuido en dos grados, que a su vez son compensados en la elección del infinitivo. Un mirlo se puede “mirar” de trece formas distintas, mientras que un cisne de cemento se puede “contemplar” de once. Es la sustracción, la disminución como economía –y no la copia o la parodia– lo que está puesto en foco. Lo berreta-kitsch del libro de Marcelo Díaz, como operatoria, no habla de objetos preestablecidos, preseleccionados, que tienen el kitsch o lo berreta como cualidad. Ni falsificaciones, ni malas imitaciones: lo kitsch-berreta es la materialidad misma del poema como lente de lectura político en el contexto de un país que se precipita hacia la devaluación.

Recordemos que, etimológicamente, la condición *sine qua non* de lo berreta era la transacción económica: un chantaje, un embauco. Pero *Berreta*, de Marcelo Díaz, no pretende engañar a nadie. Todo lo contrario: acá lo berreta es una forma de desmontar las apariencias de la política, los fraudes de la economía –el saldo visible de esos fraudes–. De Disneylandia –destino turístico de las clases altas durante el menemismo– solo quedan las ruinas –“Las ruinas de Disneylandia”, así se llama la segunda parte del libro–. El cisne de cemento es una maceta en el jardín de la clase media, “entre hojas de acelga y ramos/ de perejil” (1998: 16) llena de “cagadas de paloma” (22):

Privado de grandeza conserva, pese a todo,  
un aire digno, cierto estilo,  
entre flemático y banal,  
para disolverse en la intrascendencia (25).

El cisne es el “único sobreviviente/ de un país difícil/ en un tiempo difícil” (24). Lo berreta es una especie de sistema de medición de resistencia de los materiales al paso del tiempo, de la historia y de la política. Insisto en que el cisne de cemento no es una versión “trucha”, una imitación deliberadamente mala, una parodia de los cisnes modernistas. El cisne de cemento representa lo berreta transformado en su propio estandarte, la bandera de lo kitsch en tanto potencia superviviente de lo falso. El cisne de Marcelo Díaz está hecho nada más y nada menos que de “sólida piedra” –ese material ponderado por Ezra Pound en su canto contra la usura–.

A su vez, si el objeto típicamente berreta funciona por homofonía –“Naik”, “Rolecs”–, en los poemas de Díaz notamos de inmediato que la expropiación del tono modernista o de la técnica del poema fotográfico de William Carlos Williams no da como resultado una imitación sino productos nuevos generados por la misma hibridación tonal. Este es el primer poema del libro:

Gruesas hojas de acelga, bajo esta luz,  
y geranios blancos en el lomo del cisne  
y geranios rojos en el cantero, bajo el tendal  
que ahora, ya cercano el mediodía exhibe  
sábanas blancas y sábanas azules (15).

Es notable la fusión de dos técnicas en principio opuestas: la opulencia tonal del modernismo –cifrada en el adjetivo antepuesto del primer verso y en el uso de la anáfora, que amaga con una enumeración polisindética que no se concreta– se mezcla con una enfática puesta en foco característica del poema objetivista, sumado al delicado cromatismo que encontramos en los poemas de Williams. Pero incluso cuando no hay mezcla de tonos, lo que podríamos considerar una imitación del objetivismo norteamericano a secas, sin más, termina mutando a tal punto de separarse del original, como sucede acá:

Al Negro Díaz se le queman los chorizos.  
Los apaga echando agua  
con un jarrito azul  
de tapergüer (36).

Recordemos que berreta era, también, lo “bastardo”, el hijo ilegítimo, por lo cual implica un grado de mestizaje, de cruza “impura”. En su monumental *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, François Laplantine y Alexis Nouss sostienen que “el mestizaje es un pensamiento de la desapropiación” (2007: 23), “es lo que nos arranca de la repetición de lo mismo” (25). Lo berreta, entonces, va en contra de la propiedad, de la asignación de los tonos y objetos, de las técnicas y de las escenas. El tono modernista puede servir para cantar una burda estatua con cagadas de paloma, así como la técnica del objetivismo se vuelve productiva para cristalizar, en forma de postal, un accidente gastronómico anecdótico. *Berreta* es, en pocas palabras, una operación compositiva y poética: extraer y reubicar materiales de acá y de allá –del fútbol, de la televisión, de la política, de la poesía del modernismo, del objetivismo, de donde sea– para que el poema se transforme en un dispositivo verbal de procesamiento del presente, justamente por su capacidad inédita de coordinación e hibridación de materiales y tiempos de la palabra. Veamos el poema titulado “Saldos 1999”:

Orquídeas de plástico, estampitas,  
este kiosco de la periferia  
que no tiene más  
que un cartel de Coca-Cola  
y un papel escrito a mano avisa

HAY  
CERVEZA  
FRÍA

Alguien pintó de azul el piso  
De madera apolillada,  
y olvidó hacer otro tanto con las paredes.  
De todos modos, un afiche inverosímil  
Con la leyenda MENEM 99  
Tapa con eficacia la mancha de humedad;  
y un par de negros frente al ventilador  
redondea de manera impecable  
ante el comprador ocasional  
la folklórica escenografía peronista  
de fin de siglo (Díaz 1998: 45).

En términos comerciales, de acuerdo con el diccionario, se llama saldos a los “restos de mercancías que el fabricante o el comerciante venden a bajo precio para despacharlas pronto” (Real Academia Española 2023). Entonces: ¿cómo pensar un saldo *del futuro*? El saldo es una operatoria retrospectiva, pero acá parece referirse ya no a lo que quedó de esa época, sino a lo que quedará. Así como el afiche de Menem 99, en 1998, abre una dimensión “inverosímil”, el poema es el reverso de una campaña política, un pronóstico objetivo: esto *es lo que hay*.<sup>8</sup> El afiche que cubre “con eficacia” la humedad es lo berreta en todo su esplendor: el poster que promueve la futura

<sup>8</sup> *Es lo que hay* (2010): así se titula el libro de Marcelo Díaz publicado por 17 grises que reúne *Berreta, Diesel 6002 y Laspada*.

candidatura de Menem sirve para cubrir una mancha de humedad que a su vez se presenta casi como un efecto material de esas mismas políticas neoliberales. Pero ahí donde un ojo ve la promoción política, el poema capta que detrás hay una mancha y entonces ese afiche, políticamente deleznable, se vuelve –contra sí mismo y por interdicto de lo berreta– glorioso.

En pocas palabras, el objeto kitsch-berreta es un objeto histórico y político que sirve para captar la devaluación económica en el fin de siglo, en Bahía Blanca. Esos objetos no son de mala calidad: fueron cisnes y vivieron en el lago, pero la política neoliberal intentó asarlos y devorarlos. El kitsch, tal y como se presenta en su versión berreta, habla de los sacrificios que tienen que hacer los objetos para sobrevivir. Y ahí están, enteros o a pedazos, casi como testimonios de su impropio desgaste, como exhibiendo materialmente los estigmas culturales de una economía erosiva. Lo berreta combate la tragedia de una época con una comedia ajetreteada pero firme, baqueteada pero insistente, una forma de hacerle frente a todo aquel poder que necesite de la tristeza para constituirse.

#### 4. El souvenir de la poesía

Para analizar el lugar que ocupa el kitsch en la poesía de Fernanda Laguna, voy a partir de una observación que hace Ezequiel Alemian con motivo de la publicación de *Control o no control* (2012), obra que reúne los poemas de Laguna dispersos en las plaquetas de Belleza y Felicidad. Dice Alemian:

Estilísticamente, Fernanda Laguna escribe poemas como si la poesía no hubiese existido jamás. Poesía entendida como un género, con su historia y tradiciones, con sus imperativos de escuelas, sus “ismos”. Escribe como si se pudiese escribir desde cero, sin lastre; como si al escribir ella misma estuviese creando la poesía [...]. Una literatura de la anomia como la suya cobra sentido precisamente en un contexto normativizado. Necesita la existencia de aquello que impugna. La poesía de Laguna es una poesía que no termina de resignarse a no ser leída como aquello que rechaza, porque al hacerlo dejaría de ser considerada como poeta y la poesía, finalmente, es lo único que Fernanda Laguna jamás impugna (2012).

Como veíamos más arriba, el kitsch convoca, de manera irremediable, el problema del original y la copia, de lo verdadero y lo falso. En *Berreta* el kitsch era una forma de ponderar las marcas históricas que los objetos exhiben a la vista. Kitsch no era, por demás, ni copia ni imitación sino mezcla, hibridación, mestizaje de distintas tradiciones poéticas y materiales de la cultura desapropiados por igual. Pero en la aproximación de Alemian a la obra de Laguna notamos que la poesía ha sido sustraída: Laguna escribe “desde cero”, “como si la poesía no hubiese existido jamás”. En ese “como si” hay una clave: porque bajo la lógica del kitsch no habrá más que “como si”. Si todo es indistintamente original y copia, verdadero y falso, entonces la poesía –su existencia– ya no puede representar un problema ontológico. Vimos que el kitsch vuelve indistinta la separación entre buena y mala calidad, entre poesía y no-poesía, arte y no-arte. Călinescu hablaba de una “poesía kitsch [...] definida, en primer lugar, por el paso de lo sublime a lo ridículo” (1991: 247). Pero acá ese desplazamiento es imposible o redundante: ¿todo es ridículo o todo es solemne! En el ensayo “Fernanda Laguna. Por una literatura legible” Mazzoni y Selci sostienen lo siguiente:

“Laguna deshace la última sublimidad poética, la ideología de la especificidad” (2008: 32). Otra vez: ¿no era esa la función estructural del kitsch en el sistema del arte?

En *Berreta* vimos cómo convivían Roberto Galán y Peter Handke. Pero con Laguna asistimos a la radicalización de ese mismo gesto:

Xuxa es hermosa.  
Su cabello es hermoso  
y su boca dice cosas hermosas.

Yo creo en su corazón.  
Xuxa es hermosa (2008: s/p).

Ahora bien, si la poesía es prescindible, entonces: ¿cómo se sostiene el poema? La pregunta vale para el kitsch: si el arte es obsoleto, ¿cómo obtiene su aura artística el objeto kitsch? Habrá que esperar la respuesta. Veamos el poema “Soy Gitano”:

Miro televisión,  
Generación pop,  
Soy Gitano,  
Telenoche,  
Cineclub los sábados por la tarde.

Escribo.  
Me encantaría ser cronista de lo que veo  
una especie de relatora de TV.  
También miro Misterios y milagros  
y En síntesis.  
Canal 13,  
el canal único que se ve  
en mi televisión de 13 pulgadas.  
No puedo ver escenas en interiores oscuros  
porque el televisor está cuatro grados más oscuro  
de lo que creo que es normal.  
Manchas hipersaturadas,  
boludeces que digo,  
falta de inspiración.

Un televisor  
mi vida,  
mis días de no saber qué hacer.  
Cuadrado con su antena rota.  
Más cosas que decir por el hecho de desear escribir.  
Sufro con la telenovela,  
la televisión me pone triste.  
Veo reflejada mi imagen en la pantalla y  
luzco horrible (87).

¿Y si esta fuera la respuesta? “Escribo” parece ser el verbo que funciona como motor primero de Laguna. No es la poesía sino la escritura el objeto de deseo: “desear escribir”. La poesía es el gran fetiche de la poética de Laguna. La poesía es el objeto predilecto de su escritura: un verdadero souvenir kitsch. En “La flor de la vida” el poema mismo se ha transformado en un objeto kitsch. Veamos:

Oh... Flor preciosa  
Opaca, brillante.  
¿Dónde te escondes?  
¿Dónde puedo buscarte?  
¡Déjate ver!

Apenitas,  
asómate a mí solo poquito,  
te lo pido.

Pido lo mínimo  
como piden los mendigos de la calle  
o te vendo como los del subte  
este poema  
a un deseo (45).

El uso extemporáneo del tú mezclado, a la vez, con la referencia al “subte” hace que la temporalidad misma del poema sea kitsch: un pasado instalado en el presente. El poema mismo es un souvenir, un objeto más en el mundo de las mercancías, ya que comparte con ellas un valor de cambio. A su vez, ese valor no es económico sino pulsional: el poema vale “un deseo”. En ese plano deberíamos ubicar toda la lógica de su funcionamiento, porque los criterios estrictamente “poéticos” parecen inhabilitados. “Todo poema es hermoso/ sea como sea” (51): si leemos con atención, en el mundo de Laguna, la belleza es disolvente e indistinta. Si todo poema es hermoso, entonces la belleza deja de ser atributiva y pasa a ser indiferente: se vuelve obsoleta como criterio distintivo. Es importante enfatizar esto: los teóricos (sobre todo Broch y Eco) reducían cualquier potencia afectiva del kitsch a la mera reproducción. Al revés, en Laguna, el poema es una baratija, una chuchería, cuya moneda es el deseo: energía pulsional de intercambio en estado puro. Por definición, quien pide un deseo puede pedir cualquier cosa: he ahí el precio invaluable del poema.

Nicolás Rosa habla de la existencia de una escisión fundante entre literatura y escritura, según la cual “la escritura y la literatura no poseen el mismo registro estructural ni el mismo rango epistémico [...] aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas” (2004: 152-3). La distinción de Nicolás Rosa me interesa porque, en ella, subyace una definición del objeto literario, cuya característica irreductible sería, precisamente, esa “estrecha interdependencia” entre escritura y literatura. Ahora podemos decirlo: ese es el vínculo positivamente roto en la poética de Laguna. Ya no hay proximidad entre escritura y poesía: la poesía se ha transformado en un objeto –entre otros– de la escritura. Por eso “Xuxa es hermosa” se sostiene perfectamente: porque la poesía se encuentra subordinada a la escritura y no al revés. Dicho de otro modo: Xuxa y la poesía están en un mismo nivel objetual.

---

---

La poesía es lo transitivo de la poética de Laguna: es un objeto directo. Escribir es, en cambio, una práctica, un arte del hacer. Por lo tanto, si la poesía es una cosa, se puede escribir perfectamente con o sin ella. Pero no se puede escribir sin escritura. Y en ese movimiento se resume todo lo que la escritura de Laguna tiene de kitsch: el poder miniaturizante de haber comprimido la inmensidad de la poesía en la forma de un souvenir invaluable, la hazaña de meter un barco adentro de una botella.

## 5. Conclusiones

Contemporáneo de Bahía Blanca: “El kitsch en nuestros días”. La muestra había sido curada por uno de los editores más significativos de la poesía de los noventa: Gustavo López. A la distancia, podría leerse, de alguna extraña manera, como un pronóstico acertado, que da en la tecla del porvenir. Tal y como subraya Anahí Mallol en su artículo “Lo bello, lo plebeyo, lo kitsch en los 90”:

Caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, allá cuando el poema se proponía como transacción entre lo ideal y lo real, como posibilidad de verdad, belleza y libertad, lo que se construye, en sus configuraciones transgenéricas, sus performances, sus mezclas típicamente pop de lenguajes, es ese lugar imposible en la Argentina de los 90, ese lugar fantástico, airiano, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es solo el kitsch, sino también la culminación de lo efímero (2010: 4).

El kitsch en los noventa bien podría ser ese lugar imposible hecho posible por el trabajo en común de editoriales y poéticas. En este sentido, la muestra de Gustavo López representa un primer anudamiento entre el kitsch y la edición de poesía en los noventa. Desde ahí, vimos cómo el kitsch fue un verdadero concepto de libro como dispositivo en el que se fusionaban texto y materialidad: velocidad de producción, reducción de costos a partir de la inversión de materiales reciclados y baratos o formas de reproducción económicas como la fotocopia, a su vez que diseños que dialogaban críticamente con la bizarría de la época.

En este contexto, me centré en dos poetas: Marcelo Díaz y Fernanda Laguna. El fenómeno, me parece, es más amplio: Marina Mariasch, Romina Freschi, Gabriela Bejerman, Omar Chauvié, hasta en los poemas de Fabián Casas pueden encontrarse modulaciones del kitsch. Si me centré en Díaz y en Laguna es porque creo que sintetizan una clave de lectura importante.

Desde un punto de vista teórico, el kitsch resultó históricamente peligroso porque de alguna manera significó la caída de los criterios distintivos en el terreno del arte. Como la reproducción técnica, el kitsch, en manos del capitalismo, fue experimentado como síntoma de devaluación cultural. En el contexto de producción de dichas teorías, y sobre todo en la gran escala que manejan, un uso distinto y crítico del kitsch parecía inconcebible. Mentira estética, el kitsch representó la última gran estafa imitativa tan temida por Platón: una suerte de reencarnación del mal poético en el sistema del arte.

Por esta razón, me interesé por el análisis de las relaciones entre el kitsch y la poesía en la década de los noventa. En el caso de Marcelo Díaz, veíamos que los objetos berretas no eran impugnados como objetos de mala calidad sino, por el contrario, revitalizados como testimonios

---

---

de una época en la cual la política neoliberal hizo estragos: los objetos berretas denunciaban una política berreta. Lo kitsch se actualizaba en lo berreta como un método selectivo: el trabajo con materiales y objetos que exhibieran las marcas políticas y culturales visibles de finales de los noventa.

En el caso de Fernanda Laguna, sucede otra cosa. Laguna comparte con Marcelo Díaz un mismo punto de partida: la impugnación de la distinción entre el original y la copia. La diferencia es el punto de arribo: Marcelo Díaz explora la hibridación, el mestizaje, la mezcla, mientras que todo el trabajo de Laguna radica en ese movimiento de subordinación de la poesía a la escritura, al deseo de escribir, la transformación de la poesía en un objeto transitivo entre otros.

Al entrar en contacto con la poesía, el kitsch parece perder cualquier poder atributivo para transformarse en recurso de supervivencia: el cambio de piel necesario de una especie en peligro de extinción.

---

MATÍAS MOSCARDI es doctor en Letras e investigador asistente del Conicet. Trabaja como docente en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicó *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (EDUVIM, 2020); varios artículos en revistas internacionales como *Gragoatá* (Brasil), *Itinerarios* (Varsovia), *La colmena* (México), *Cuadernos LIRICO* (Francia), *Cuadernos de literatura* (Colombia); y en revistas nacionales como *Badebec* (Rosario), *Orbis Tertius* (La Plata), *Heterotopías* (Córdoba), *Cuadernos del sur* (Bahía Blanca) y la revista del *CELEHIS* (Mar del Plata).

---



---

## Bibliografía

- ALEMIAN, Ezequiel. 12 de julio de 2012. “El nacimiento de la poesía”. *Revista Ñ*. <[https://www.clarin.com/resenas/fernanda-laguna-el-nacimiento-de-la-poesia\\_0\\_BJMbA7Mnv7e.html](https://www.clarin.com/resenas/fernanda-laguna-el-nacimiento-de-la-poesia_0_BJMbA7Mnv7e.html)> [Consulta: 6 de octubre de 2022].
- AMICOLA, José. 2000. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean. 2007 [1974]. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter. 2002 [1935]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Ensayos. Tomo I*. Madrid: Editora Nacional.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. 2019. *The New Aesthetics of Deculturation. Neoliberalism, Fundamentalism, and Kitsch*. Nueva York: Bloomsbury.
- BROCH, Hermann. 1970. *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*. Barcelona: Tusquets.
- CĂLINESCU, Matei. 1991. *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- DARÍO, Rubén. 2000. *Poesía*. Buenos Aires: Planeta.
- DELEUZE, Gilles. 2002 [1969]. *Lógica del sentido*. Madrid: Editora Nacional.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari. 2001 [1993]. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- DESIDERIO, Juan. 2001. *La zanjita*. Buenos Aires: Deldiego.
- DÍAZ, Marcelo. 1998. *Berreta*. Buenos Aires: Tierra firme.
- DORFLES, Gillo. 1969. *Kitsch. An Anthology of Bad Taste*. Londres: Studio Vista.
- ECO, Umberto. 2004 [1964]. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- GIORDANO, Alberto. 2001. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- GOLDZYCHER, Alejandro. 2020. “Kitsch, modernismo y tradición literaria en un retrofuturo americano: intermediaciones estéticas para la comunión universal”. *Orbis Tertius*. Vol. 25, N° 31. <[https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11814/pr.11814.pdf](https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11814/pr.11814.pdf)> [Consulta: 6 de octubre de 2022].
- GREENBERG, Clement (1979). “Vanguardia y kitsch”. En *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 12-28
- KULKA, Tomáš. 2011. *El kitsch*. Madrid: Casimiro.
- LAGUNA, Fernanda. 2008. *Poesías*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- LAPLANTINE, François y Alexis NOUSS. 2007. *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*. Buenos Aires: FCE.
- LINK, Daniel. 2013. “Kitsch, camp, boom: Puig y el ser moderno”. Conferencia dictada en el ciclo CAMP! - Afetos e Poses, realizado en Río de Janeiro el 18 y 19 de septiembre de 2013. <[https://www.academia.edu/6458921/\\_Kitsch\\_camp\\_boom\\_Puig\\_y\\_el\\_ser\\_moderno\\_Daniel\\_Link](https://www.academia.edu/6458921/_Kitsch_camp_boom_Puig_y_el_ser_moderno_Daniel_Link)> [Consulta: 6 de octubre de 2022].
- LÓPEZ, Gustavo. 2012. “El kitsch en nuestros días, en nuestros días”. Sitio web de Perfecta Galería. <<http://perfectagaleria.blogspot.com/2012/11/el-kitsch-en-nuestros-dias-en-nuestros.html>> [Consulta: 6 de octubre de 2022].
- MALLOL, Anahí. 2010. “Lo bello, lo plebeyo, lo kitsch en los 90”. *Katatay*. Vol. 6, N° 8, 71-7. <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.10191/pr.10191.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10191/pr.10191.pdf)> [Consulta: 6 de octubre de 2022].

- 
- MAZZONI, Ana y Damián SELCI. 2008. “Fernanda Laguna, por una literatura legible”. *Revista Planta*. N°4, 15-32.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (comp). 2001. *Carmina Burana. Los poemas de amor*. Madrid: Akal.
- MOSCARDI, Matías. 2020. *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Córdoba: EDUVIM.
- NÉSPOLO, Jimena. 2020. *Imperio Kitsch. Ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Buenos Aires: Katatay.
- PÁEZ, Roxana. 1995. *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- PALMEIRO, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- PLATÓN. 2014. *República. Parménides. Teeteto*. Barcelona: Gredos.
- PORRÚA, Ana. 2014. “Poesía argentina reciente: objetos y series (entre el objet trouvé, el resto histórico y el souvenir)”. *Revista do centro de Estudos Portugueses*. Vol. 34, 215-33.
- RANCIÈRE, Jacques. 2011a. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- \_\_\_\_\_. 2011b. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2023. *Diccionario de la Lengua Española*. <<https://dle.rae.es>> [Consulta: 6 de octubre de 2022].
- ROSA, Nicolás. 2004. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- VILLANUEVA, Amaro. 1965. “Acerca de ‘Berretín’. Sus acepciones y etimología”. *Revista Universidad*. N° 66, 159-79. <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/4519>> [Consulta: 6 de octubre de 2022].
- WILLIAMS, Raymond. 2009 [1988]. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- YUSZCZUK, Marina. 2011. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>> [Consulta: 6 de octubre de 2022].