

Universidad de Valencia
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Ya no estás más a mi lado,
corazón: Estética Camp
en América Latina

Tesis doctoral presentada por:

Silvia Hueso Fibla

Dirigida por:

Dra. Nuria Girona Fibla

Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena a Kitsch o detestable para las pasarelas de las modas clásicas, no es un error o un desvío, sino que parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas: texturas que el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso.

Néstor Perlongher

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a la Universidad de Valencia el haberme otorgado la Beca Predoctoral V Segles que me dio la posibilidad de realizar la investigación que culmina en esta Tesis Doctoral. Sin esta beca, seguramente, habría optado por tirar del hilo de un ovillo muy distinto... quién sabe...

También a mi tutora Nuria que ha acompañado el proceso de elaboración de la tesis desde su primera fase durante el doctorado con mucha paciencia, dedicándome tanto su tiempo como sus agudas sugerencias.

A mis amigos del mundo académico del lado de acá y el lado de allá: Fabio & Fabio, tanto por su cariño como por su apoyo incondicional durante el proceso de redacción del trabajo. Han sido sus consejos los que me han alentado a seguir adelante en los momentos más difíciles.

A José por su amistad, su dulzura y los numerosos no cumpleaños que he tenido el placer y el honor de celebrar junto a él. Siempre una inspiración y un amoroso motivo de desplazamiento intercontinental, sobre todo para disfrutar de un café servido en *chinoiseries* compradas en San Telmo.

A Virginia y mis compañeras de los martes Transfeministas, sin las que probablemente no habría entendido el verdadero significado de la palabra 'activismo'. A Flavia y Ale, *senza di voi quest'ultima settimana sarebbe stata un casino...*

A mis amigos de cerca y lejos, a los que están y a los que se fueron: cariño, recuerdos y conversaciones que dan sentido a la cotidianeidad y apuntalan el ánimo cuando desaparece.

En fin, y sin duda, los más importantes: a Maruja, Anna, Sentet, Sara, Enrique, Berta, Chelo, Nita, Sara, Quique, Jose, Gema, Paloma y Bola, mi familia "linda y loca" que pase lo que pase y haga lo que haga, siempre me acompaña.

Índice

1. Introducción y metodología	7
1.1. Introducción	9
1.2. Metodología	22
2. Capítulo I: ¿Arte o Kitsch?	25
1. De <i>Rocambole</i> a <i>Brian Keeney</i> : la evolución de lo popular a lo masivo	30
1.1. El debate entre apocalípticos e integrados	36
1.2. Contextualización de la polémica en América Latina	45
2. <i>Me voy de tu vera, ¡olvídame ya!</i> : el melodrama en el imaginario latinoamericano	54
3. <i>Voy por la vereda tropical</i> : el Kitsch bajo sospecha	77
3.1. Apocalípticos e integrados frente al Kitsch	89
3.2. El Kitsch y lo cursi en América Latina	98
3.4. El objeto kitsch y la moda nostalgia	104
4. <i>Ella mintió, ella dijo que me amaba y no era verdad</i> : Kitsch y literatura	115
4.1. El melodrama y la búsqueda del amor	117
4.2. La telenovela	131
4.3. El bolero y la copla	147
4.4. Musas del cine clásico de Hollywood	160
3. Capítulo II: Estética Camp	177
1. <i>Déjame que te cuente, limeño</i> : Melodrama, Kitsch y Camp	182
1.1. Del melodrama al Camp	183
1.2. Del Kitsch al Camp	187
2. <i>Él vino en un barco, de nombre extranjero</i> : aproximación histórica y etimológica a la Estética Camp	198
3. <i>Sólo pienso en tus caricias, sólo pienso en tus abrazos</i> : el rizoma Camp	209
4. <i>Según tu punto de vista yo soy la mala</i> : ambigüedades Camp	222
5. <i>Celosa, celosa pero bien fogosa</i> : el Camp latinoamericano	234
6. <i>¡Sobreviviré! buscaré un hogar entre los escombros de mi soledad</i> : Camp y literatura	252

6.1. Lo políticamente incorrecto	254
6.2. El oxímoron camp	266
6.3. La <i>drag queen</i> y la Estética Camp	280
6.4. Las identidades queer en América Latina	287
6.4.1. Los -imos queer latinoamericanos: clasismo, racismo y machismo	291
6.4.2. Identidades nómades: travestismo	305
4. Capítulo III: Neobarroco	317
1. <i>Fuego de noche, nieve de día</i> : de la Estética Camp a la Neobarroca	322
2. <i>Qué te pedí que no fuera leal comprensión</i> : evolución crítica del término	333
2.1. Barroco y Neobarroco en América Latina	336
2.2. Últimas aportaciones en torno al Neobarroco	348
3. <i>Mañana tal vez me arrepienta de ser como soy</i> : inestabilidades críticas	362
4. <i>¡No me importa qué digan, no me importa!</i> : el batiburrillo estético del Neobarroco	371
5. <i>Una explosión, pierdo la cabeza, me he vuelto de neón</i> : simulación y literatura	389
5.1. Artificio	392
5.1.1. Aquel lezamiano reino de la imagen...	395
5.1.2. El ritmo y la musicalidad	399
5.2. Parodia y carnavalización	408
5.3. La tópica de las ruinas	419
5. Riassunto e conclusioni	427
5.1. Riassunto	429
5.2. Conclusioni	436
6. Bibliografias	451
6.1. Bibliografía	453
6.2. Webografía	477
6.3. Filmografía	481
6.4. Índice de fotos	482

1. Introducción y metodología

1.1. Introducción

La palabra inicial tiene que coincidir con el hecho final para que el verbo no se muestre al desprenderse del neuma universal. La tierra produce al girar un zumbido casi inaudible, pero es eso lo que tenemos que oír. Y en ese zumbido meter la mano y sacar los peces de la corriente estelar. Inmediatamente le nacen los ojos que acarician al hombre.

José Lezama Lima, *Oppiano Licario*

Aubrey Beardsley, una lámpara Tiffanys, el posado de Oscar Wilde, el Glam, Pedro Almodóvar, una *drag queen*, un *drag king*, Hija de Perra, *Somewhere over the rainbow*, Divine, Carlos Pazos, la Factoría, Freddie Mercury, José María Vargas Vila, *El crepúsculo de los dioses*, La Lupe, Carmen Miranda, una carroza trans en la Manifestación del Orgullo Gay, Joan Crawford, el veintiocho de junio de 1969 en Stonewall Inn, Serge Diaghilev, Severo Sarduy, la corte de Versalles, *Monsieur*, Twiggy, *Barbarella*, Victor J. Banis, Pierre et Gilles, los *Mods*, *Lola* de The Kinks, Peter Paige como Emmet en *Queer as Folk*, Tallulah Bankhead, *The Rocky Horror Picture Show*, Grace Jones, el dandismo, San Sebastián... una interminable lista de elementos heterogéneos nos viene a la mente cuando pensamos en el Camp.

Pero, ¿a qué nos referimos con este término anglosajón tan poco abordado por la crítica española y latinoamericana?, ¿en qué consiste esta boa de plumas cubierta de purpurina?, ¿a qué se debe la dificultad para precisar una definición y sus características? Precisamente es la esencia proteica de la Estética Camp la que convierte nuestro objeto de estudio en una iridiscente libélula difícilmente apresable: el humor, la ironía, la parodia, la subversión de binarismos clásicos en el terreno de las artes y la cultura, el reciclaje, la resemantización, las sexualidades alternativas, la teatralidad exagerada, la frivolidad, la preponderancia de la forma sobre el contenido... son algunos rasgos que se atribuyen a la esfera del Camp y que, a modo de enumeración caótica, pueden muy bien ir acotando un ámbito estético cuyo recorrido crítico parte de los años sesenta, va de la mano de los Movimientos de Liberación Gay-Lésbicos y se repolitiza a partir de los noventa desde el ámbito de la Teoría Queer.

En numerosas ocasiones nos han preguntado acerca de esta rareza estética, rareza como preciosidad, como objeto curioso, multicolor y desconocido y por los

motivos que nos llevaron a sumergirnos en las aguas de esta piscina de telas rosas que es el Camp. Muy brevemente, siempre hemos respondido en dos sentidos: el Camp sería el Kitsch resemantizado desde lo Queer y el Camp sería la primera filmografía de Pedro Almodóvar. Inocentes, suponemos que todo el mundo conoce *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980) o, mejor, *Laberinto de pasiones* (1982); que sabe lo que significan los colores puros complementarios y la antifuncionalidad del Kitsch, más allá de esa tradicional consideración de "basura estética"; más aún, que saben exactamente lo que significa "resemantización" y a qué se dedica la Teoría Queer.

Para los que sí saben a qué nos referimos, estos breves fogonazos alusivos resultan pobres, poco concretos e intuitivos. Y de esta intuición nunca vamos a poder desprendernos porque es desde el terreno de lo inestable y lo mutable que podemos llegar a decir que el Camp engloba todo gesto que reivindica su estatus antihegemónico desde la irrisión y la burla de lo comúnmente aceptado; por este motivo la *performance drag* se ha establecido como el acto más representativo del Camp: desde la parodia de la feminidad, la *drag* reivindica su no heterosexualidad (su *gender bending*) en clave humorística convirtiendo una lucha política en acto estético. Chistes y alusiones sexuales recubren esta *performance* de un halo de frivolidad que sólo será comprendida en su totalidad si emisor y receptor comparten la misma esfera de conocimiento, esto es, el ámbito de la lucha por los derechos LGTBQ desde un posicionamiento fuera del *mainstream*.

El Camp se configura, por tanto, como un terreno de alusiones semióticas que van desde la parodia del amor melodramático hasta la reivindicación de la cursilería cultural, pasando por el tamiz de lo torcido (*not straight*) y excluido de la esfera del "respetable" ámbito artístico. Este es el motivo por el que la recuperación nostálgica Camp de artefactos pertenecientes a la esfera del Kitsch se realiza desde la parodia de lo que siempre conllevaron tales objetos: el amor heterosexual, la sumisión de la mujer, los elementos que configuran la feminidad tradicional, lo hortera, lo abigarrado, lo *trash* y la purpurina desde el tamiz de una visión política alejada del pensamiento hegemónico.

Su inauguración teórica por parte de Susan Sontag en 1964 relacionó el Camp con el Pop Art, como parte de una moda cultural; desde 1969 fue adscrito a la esfera de la Liberación y, finalmente enfocado desde la Teoría Queer: será el enfoque que adopta desde 1990 en relación con las sexualidades alternativas el que guiará fundamentalmente las reflexiones de nuestro trabajo. Hoy en día, el Camp ha pasado a superar las más de mil publicaciones en ámbito angloamericano y se ha convertido en

terreno de interés académico; no así en América Latina, contexto cultural de nuestro interés, donde el extrañamiento que produce el término inglés viene acompañado de la escasa proliferación de estudios teóricos sobre el tema. Por este motivo, hemos querido incidir en las particularidades que adopta dicha estética en el continente para continuar la apertura de un campo de investigación que puede resultar muy fructífero al aplicarlo a la literatura contemporánea, por las especiales condiciones que adopta allá el discurso Queer, el cruce con otros movimientos estéticos de amplia repercusión como el Neobarroco y la resemantización de ciertos artefactos culturales cuyo origen podemos rastrear en América Latina (*i.e.* el bolero y la telenovela).

Es precisamente la fascinación que siempre sentimos por el bolero y el *soap opera*, la que nos llevó a interesarnos por ciertos textos literarios que utilizaban ambos géneros parodiando los fundamentos que los caracterizaban y entremezclándolos con una perspectiva de reivindicación política. Tal fascinación quizá provenga de la nostalgia que dejó su huella en nuestra infancia, a la que se suma un interés particular por la ironía y por las reivindicaciones antihegemónicas de los movimientos sociales desde el motín de Stonewall: tres ingredientes fundamentales en el cóctel Camp que nos dedicamos a consumir cada sábado por la noche.

En resumidas cuentas, convertir el insulto en arma de combate a través de la ironía y la distancia paródica es un procedimiento a la vez sorprendente, admirable y desternillante, como la propia estética que trabajamos.

Aquí dentro se está caliente, no hay necesidad de moverse, no necesito nada, este paquete soy yo entero, reducido, sin depender de nada ni de nadie, oyéndolas dirigirme sus rogativas, posternadas, implorándome porque saben que ahora [que] soy poderoso voy a hacer el milagro.

José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*

Cuando en mayo de 2005 cayó en nuestras manos la novela *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, mencionada al azar en el curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX que cursamos en la Universidad de Salamanca, nos preguntamos a qué línea estética podría llegar a responder una prosa colorista y musical, impregnada de boleros y de coplas, cargada de sentido del humor y dedicada a profundizar en la temática LGBTQ (concretamente, en el transgénero). Su relación con *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig y con el relato *El lobo, el bosque y el*

hombre nuevo (1991) de Senel Paz resultó clara desde un primer momento por insertarse en el debate entre política y sexualidades que trazan los tres autores. Pero a diferencia de éstos últimos, Pedro Lemebel empleaba la resemantización paródica de elementos procedentes del melodrama y el Kitsch con una ironía que nos recordaba a la empleada por Pedro Almodóvar en sus primeros *films*.

La posibilidad de dedicarnos al estudio de estas tres obras quedó en el aire, ya que una nueva vuelta de tuerca del azar nos puso entre las manos *Azul petróleo* (1998) de Boris Izaguirre, novela en la cual el subtexto telenovelesco sobresalía en medio de una incongruente mezcla de géneros literarios que podía enlazar con la novela de Lemebel en una esfera diferente a la que la relacionaba con Manuel Puig y Senel Paz: la Estética Camp. Idéntica inadecuación estética sobresalía en dos obras cuya hechura respondía a impulsos diversos pero podía relacionarse con ese dandismo del mundo moderno de que hablaba Susan Sontag en su ensayo pionero "Notas sobre el Camp" (1964).

De hecho, fue la lectura de Sontag, seguida de las de José Amicola (*Camp y posvanguardia*, 2000) y Fabio Cleto (*Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, 1999), la que dibujó claramente el contexto teórico que podía llegar a definir ambas obras literarias y marcar una línea de estudio que comenzamos a desarrollar durante el doctorado y que culminó, en su primera fase, en el trabajo de investigación.

Comenzaba este trabajo con un capítulo teórico dedicado a la Estética Camp y, a pesar de que pretendíamos analizar obras literarias latinoamericanas, no pudimos evitar que el laberinto teórico constituido por el rizoma Camp nos atrapara en su esfera de influencia; de un concepto llegamos a otro y así *ad infinitum*: la evidente conexión de Camp y Kitsch como reciclaje de artefactos de la cultura de masas nos llevó a trazar un segundo capítulo en tono al Kitsch; el debate entre apocalípticos e integrados frente a este fenómeno nos condujo a extrapolarlo al terreno de la cultura masiva, donde la imaginación melodramática ha guiado la evolución del folletín hasta la telenovela.

Con un intento de suplir las carencias del trabajo de investigación, el presente trabajo comienza por una necesaria pero acotada contextualización de la cultura de masas, el melodrama y la problemática del Kitsch, para continuar con la Estética Camp y terminar dando la puerta de salida del caso latinoamericano a través de la Estética Neobarroca. Además de la pregunta fundamental de cómo se traduce el Camp en el continente y si es legítimo su uso, hemos intentado responder a otras cuestiones clave:

qué relación mantiene el Camp con los productos culturales de masas, cómo recicla el melodrama y el objeto Kitsch y de qué modo se compenetra con el Neobarroco.

En consecuencia, la estructura de la tesis queda dividida en un primer capítulo compuesto por cuatro subapartados teóricos fundamentales relacionados con la Cultura de Masas: en qué consistió la evolución de lo popular a lo masivo y qué debates supuso en el terreno de la sociología y la estética, tanto en ámbito europeo y estadounidense como latinoamericano; hasta qué punto los artefactos estéticos de masas (desde el teatro de Pixérécourt hasta el *reality show*) están atravesados por la imaginación melodramática y se reflejan en el imaginario del continente; y cómo en el reino del Kitsch -que engloba al melodrama puesto que ambos apuntan a la satisfacción del horizonte de expectativas del público mayoritario y funcionan a través de la acumulación y las yuxtaposiciones incongruentes- se actualiza el debate entre defensores y detractores de la cultura de masas, o “apocalípticos e integrados” según la terminología de Umberto Eco (1965). Las reflexiones anteriores conllevan también la relación con la cursilería latinoamericana y la resemantización que enlaza con la moda nostalgia Camp.

Hemos partido de una reflexión general acerca del término cultura y de cómo su uso en plural resulta más adecuado para referirse a la complejidad que adopta en las sociedades actuales, puesto que la evolución de lo popular a lo masivo se produce en urbes multilingües y multiculturales marcadas por la inmigración y la hibridación. Desde el plano teórico, hemos analizado esta evolución para terminar dando paso al debate que ha despertado el concepto de "industria cultural" (Adorno & Horkheimer, 1947) y la cultura de masas: detractores y defensores han establecido un campo de batalla dialéctico cuyos pormenores son extrapolables al fenómeno del Kitsch. Los primeros, con las bases teóricas establecidas por Theodor W. Adorno, realizan una condena en bloque de los productos culturales de masas porque consideran que disminuyen la calidad del arte en general y alienan al consumidor, favoreciendo su captación ideológica por parte de gobiernos totalitarios. Los segundos, en cambio, argumentan a favor de la democratización cultural que aportan los artefactos estéticos de masas y del sentimiento de identidad nacional que fomentan en el público general.

En el ámbito latinoamericano de los apocalípticos, podríamos situar algunos asertos sobre la alienación que fomenta la televisión del controvertido escritor Mexicano Carlos Monsiváis (2000), mientras que en el de los integrados, podríamos situar la defensa de los medios que realizan Jesús Martín-Barbero (1987) y Néstor

García-Canclini (2008) como agentes de modernización del continente, cuyo desarrollo resulta desigual.

Hemos pretendido resaltar la relevancia que adquiere la presencia de la imaginación melodramática en los artefactos estéticos de masas para analizar su influencia en el imaginario latinoamericano y así, posteriormente, fundamentar su utilización en el corpus de textos narrativos. Gran parte de dichos artefactos ha evolucionado de la mano del melodrama en tanto género que proporciona el adecuado efecto estético para la contemporaneidad como muestra de lo "moral oculto" (Peter Brooks, 1976), donde el maniqueísmo y la polarización psicológica marcan tramas en las que el sentimiento amoroso y la exacerbación de las pasiones resultan evidentes y proporcionan al público, por una parte, cierta evidencia interpretativa y, por otra, argumentos en los que encontrar un contrapunto a la cotidianidad porque son espejos en los que mirarse que marcarán el modo de filtrar la propia vida, a la vez que proporcionarán un lenguaje pasional que establecerá los parámetros de desarrollo del sentimiento amoroso en el espectador.

El melodrama es Kitsch en tanto incide en este "arte de la felicidad" y la inadecuación estética que resulta de la mezcla incongruente de elementos que se oponen a los tradicionales criterios de belleza y fealdad. Contrarios al "buen gusto" tradicional, ambos términos son reciclados por la Estética Camp para parodiar con elementos distanciadores esos arquetipos clásicos de la masculinidad y la feminidad que se han proporcionado al público mayoritario. En el regodeo del edulcorado sentimiento amoroso, en la "fácil catarsis" que proporcionan, en la proliferación antifuncional y la estética del batiburrillo en la que inciden, ambos son aprovechables por el Camp para darle la vuelta a ciertos elementos que apuntan a la "doble hermenéutica" (Shattuc, 1994: 152) característica de la Estética: algunas veces subversiva y otras conservadora, la ambigüedad del discurso Camp complica la posibilidad de posicionarse ideológicamente frente a ciertos artefactos adscritos a su esfera estética.

Pero dicho posicionamiento no es necesario porque se inscribe en una ontología patriarcal jerárquica que divide en dos cualquier esfera de pensamiento; en la propia teorización en torno al Camp, el oxímoron y la superación de binarismos en el terreno cultural se alejan enormemente de una visión dual. Ni bello ni feo, ni subversivo ni conservador, ni serio ni frívolo, ni auténtico ni teatral, el artefacto Camp escapa de los parámetros interpretativos tradicionales configurando un terreno resbaladizo de

reflexión en el que es muy fácil tropezar con esencialismos de los que no queremos formar parte.

La conexión entre el melodrama y el Kitsch pasa, por lo tanto, por esta superación del binarismo entre belleza y fealdad o entre alta y baja cultura, pues ambos han sido tradicionalmente adscritos a la esfera de los segundos términos de sendos binomios, pero resultan fundamentales para la resemantización Camp de la que estamos hablando. Una de las manifestaciones del Kitsch aparece relacionada con la "cursilería latinoamericana" (Monsiváis, 1992), también presente, por ejemplo, en los melodramas clásicos del cine mexicano de los cincuenta, donde la esfera del sentimiento amoroso aparece como meta final de las relaciones de pareja planteadas.

En el último apartado teórico del primer capítulo, abordaremos la problemática del Kitsch en tanto desplaza a su terreno las opiniones de apocalípticos e integrados por ser otro artefacto estético de masas. Definido, como apuntábamos más arriba, como un "arte de la felicidad" (Moles, 1971) que proporciona "disfrutabilidad" estética (Giesz, 1960), el Kitsch aparece redimido por la esfera del Camp para desplazar los clásicos asertos que lo dibujaban como "basura cultural" (según Hermann Broch, Clement Geenberg, Gillo Dorfles *et al.*). A continuación, analizaremos ciertos elementos de lo que hemos venido caracterizando como "cultura de masas" en el corpus de textos literarios cuya elección presentaremos unas páginas más adelante: la omnipresencia del amor melodramático, el uso de subtextos como el telenovelesco, el recurso al bolero y la copla y la aplicación del espejo del cine clásico de Hollywood tanto en la construcción de identidades de género a través de la figura de la diva como en el recurso a ciertos *films* que resultan fundamentales para comprender la lógica de estos relatos.

El segundo capítulo profundiza en la Estética Camp dibujando, según todo lo anterior, la relación que mantiene con el melodrama y el Kitsch: esa resemantización a la que continuamente hacemos referencia y que aparece como uno de los elementos más relevantes de nuestra argumentación. En el nivel teórico, el Camp aparece como redención del objeto Kitsch en el mundo del arte, como condición de entrada al museo en tanto responde a una moda nostalgia. Así pues, desde su relación con la corte de Luis XIV y las tropas teatrales itinerantes de la Francia del siglo XVII en donde el posado y las brillantes apariencias campaban a sus anchas, hasta su vinculación con las *molly houses* inglesas del siglo XIX, hemos trazado una evolución histórica y etimológica que relaciona la raíz indoeuropea **kamp* con lo torcido y desviado, es decir, con lo alejado del pensamiento heteropatriarcal.

La Estética Camp configura un complejo entramado teórico por las numerosas puertas de entrada y salida que presenta, estableciendo una red inmensa de relaciones que hemos ido desbrozando a lo largo del trabajo: tanto su posicionamiento contra el pensamiento hegemónico como su vinculación con el universo gay, el travestismo, la parodia, la teatralidad fuera de escena y la unión de contrarios en la figura del oxímoron (bello/feo, serio/frívolo, político/apolítico, subversivo/conservador...) dan lugar a una inmensa producción crítica cuyas principales líneas teóricas van de la mano de los movimientos de liberación: la primera aproximación relacionada con el Pop Art, será superada por la vinculación del Camp a los movimientos de Liberación Gay y, a partir de los noventa, a su repolitización Queer.

Como un eco del debate en torno a este término aparecido en los años sesenta en EEUU, los principales centros culturales latinoamericanos proporcionarán su propia asimilación de la estética desde 1966, evidenciando una temprana reflexión sobre el fenómeno que adolecerá de cierto vacío crítico hasta la nueva eclosión de la temática a partir de los noventa de la mano de José Amicola (2000). Será su obra, junto con la de Lidia Santos (*Kitsch tropical...*, 2004), la que situará en el campo académico nuevas lecturas de textos literarios enfocados desde el prisma Camp: Manuel Puig, Copi, Néstor Perlongher, Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez... encabezarán esa línea que retoma al Kitsch desde la actualización Camp, legitimando el uso de una categoría foránea en contexto latinoamericano.

La última parte de este capítulo presenta el análisis del corpus desde la perspectiva de lo políticamente incorrecto, ya que los personajes principales plantean determinados vaivenes ideológicos que se alejan del dualismo patriarcal; en segundo lugar, bucearemos por las aguas del oxímoron Camp en tanto unión de contrarios a modo de mentira que dice la verdad; tras ello estableceremos la relación en el nivel textual entre *drag* y Camp, como puerta de entrada a la última sección analítica que tratará de la contextualización de la Teoría Queer en el continente, donde atraviesa las circunstancias particulares de un fuerte machismo, clasismo y racismo, y donde da lugar a la existencia de sujetos nómades cuya importancia en los textos literarios será resaltada.

El tercer capítulo proporciona la puerta de salida del Camp latinoamericano: su intersección con la Estética Neobarroca inaugurada en la Cuenca Caribe por la obra de José Lezama Lima y Severo Sarduy, trasladada al Río de la Plata por Néstor Perlongher en forma de Neobarroso y al Mapocho santiaguino por Pedro Lemebel en tanto

Neobarrocho. Tanto el reciclaje de artefactos obsoletos como la artificialización o la superación de ciertos dualismos (la supuesta prevalencia de la forma sobre el contenido, los conceptos de belleza y fealdad, la antifuncionalidad en el abigarramiento expresivo etc.) dibujan el lazo entre Camp y Neobarroco, cuya evolución crítica hemos analizado centrándonos, en primer lugar, en sus fundadores -Carpentier, Lezama y Sarduy- y, en segundo lugar, en la proliferación crítica acaecida a partir de los ochenta tanto en Europa como en América Latina alrededor de este concepto.

Para realizar la caracterización del Neobarroco, hemos partido de su inestable nomenclatura -ya que aparece como estética, arte, estilo, gusto o fenómeno cultural- para abordar a continuación ciertas problemáticas como la controvertida relación con la Posmodernidad, los esencialismos en torno a su universalidad (Carpentier, 1949), la discusión sobre la continuidad entre Clasicismo y Barroco (Deleuze, 1989) o la existencia de un "ethos barroco" (Bolívar Echeverría, 1994) basado en su relación con la identidad latinoamericana.

Tanto la relevancia de la imagen heredada del pensamiento de Lezama como ciertas figuras analizadas por Sarduy (alegoría, elipsis, anamorfosis...) configuran esa estética de la simulación y el artificio que recuerda, por otro lado, al carnavalesco bajtiniano. Otro de los aspectos más relevantes de dicha estética será el uso de elementos paródicos que configuran un nuevo bucle entre belleza y fealdad, en una acumulación semántica que apunta al abigarramiento y batiburrillo del Kitsch. Esta última dicotomía se suma a las de contenido vs. forma y culto vs. popular para configurar el último rasgo que une al Kitsch, el Camp y el Neobarroco: los tres dominios estéticos aportan una tercera vía de expresión alejada de las consideraciones artísticas clásicas.

El análisis del corpus desde los parámetros teóricos del Neobarroco se centrará en tres elementos fundamentales: la artificialización lograda mediante el uso de imágenes de fuerte carga sensorial y la musicalidad de una prosa que evoluciona a ritmo de bolero, salsa o chachachá; la carnavalización paródica manifestada en la animalización de ciertos personajes o la subversión de los parámetros genéricos y, finalmente, la actualización de la tópica barroca de las ruinas que enlaza con el reciclaje Camp del objeto Kitsch y la moda nostalgia.

Por tanto, con la puerta de entrada de la resemantización de artefactos estéticos de masas y la puerta de salida de la Estética Neobarroca se dibuja nuestra teorización del Camp latinoamericano: a lo largo de los tres capítulos hemos ido paulatinamente

desbrozando los elementos que configuran su especificidad, partiendo de la particularidad de los debates entre apocalípticos e integrados en el continente, la concreta evolución de los *mass media*, el eco del debate en torno al Camp, la especial situación de los movimientos LGTBQ y de la Teoría Queer, hasta llegar a la tópica y retórica neobarrocas. Así pues, el Camp latinoamericano se dibuja con las particularidades socioeconómicas del continente y resulta un término cuyo uso, más que legítimo, resulta fundamental.

Para finalizar, queremos resaltar que cada uno de los subapartados del trabajo va precedido por un breve fragmento, que se distingue por su formato, a modo de ambientación, antifuncionalmente funcional, con el que pretendemos aportar algunas pistas de interpretación; estos fragmentos atañen al mundo de las artes: la ficcionalización de la muerte de ciertos personajes del *star system*, su evolución vital, reflexiones en torno a la obra de artistas plásticos como Claes Oldenburg, David LaChapelle o Ana María Pacheco, cantantes como Amália Rodrigues, directores como Peter Greenaway... Del mismo modo, a lo largo del trabajo aludiremos inevitablemente a la filmografía de Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar, Luccino Visconti... a la producción de Marcel Duchamp, Bernard Faucon... creadores que, por sus producciones, enlazan de un modo u otro con la Estética Camp. Supone otra manera de abordar la discusión que se ofrece en cada capítulo, otra perspectiva (un permiso, quizá) que corrobora la creatividad exuberante de los términos que presentamos.

De modo que caíste en el veneno de la literatura y revolviste polillas y papeles sin encontrar nada. Y todo no fue más que una suma de interrogantes no contestados que agitaron más tus inquietudes ya habituales. Y quisiste saber. Y preguntaste. Y seguiste investigando sin que nadie te pudiera decir nada, sino que te dejaras esas lecturas que mucho tenían de sacrilegio y de locura.

Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*

Hemos preferido comentar en una sección aparte el corpus al que hemos aplicado los tres núcleos principales de nuestro trabajo para profundizar particularmente en los motivos que nos movieron a escogerlo y en sus características fundamentales. Nuestro corpus está configurado por tres novelas editadas entre 1998 y 2001 y una pieza teatral representada alrededor de 1997; corresponde, por tanto, al período temporal del

cambio de siglo. El interés despertado por *Azul petróleo* (1998) de Boris Izaguirre responde, en primer lugar, al uso de la telenovela como subtexto principal, en relación con el primer eje temático de la tesis doctoral; en segundo lugar, fue ese extrañamiento causado por la discordante mezcla genérica en clave paródica y tamizada por la óptica de un protagonista cuya sexualidad responde al estereotipo estadounidense del gay supermacho, que se dedica a realizar asesinatos en serie con impunidad total en una sociedad cargada de homofobia como es la venezolana. Otro de los motivos que nos movió a analizar esta novela fue el controvertido debate en torno a la figura del autor, cuya ambigüedad ideológica también se hace eco de la doble hermenéutica de la Estética Camp a la que aludíamos anteriormente: como creación de *marketing*, esa figura pública que ha aprovechado el tirón mediático despertado en un entorno diferente a su país de origen nos dio la posibilidad de actuar como abogados del diablo para defender una novela cuya validez estética estaba en entredicho, quizá por la ausencia de una clave de lectura adecuada: clave que nosotros encontramos en el Camp.

Otra de las obras que resultó objeto de análisis fue la pieza teatral *Fresa y Chocolate (Querido Diego)* representada en España por la compañía cubana "El público" en 1997, dirigida por Carlos Díaz y protagonizada por Vladimir Cruz, Fernando Hechevarría y Alfredo Alonso. Conocedores del texto de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) que ya había captado nuestra atención por actualizar la problemática entre sexualidad y revolución, pronto fuimos conscientes de que no encajaba de ningún modo en los parámetros del Camp por carecer de la carga paródica propia de dicha estética; no así la producción de Carlos Díaz, mago de las artes escénicas cubanas, que, cual Rey Midas, aporta una lectura en clave Queer a la mayoría de las piezas que dirige. La fascinación que despertó la obra teatral por su alta carga paródica que bebe del teatro bufó del siglo XIX, la mezcla de diversas escuelas interpretativas, el *horror vacui* que suple con la perenne inserción musical y el batiburrillo estético que configura, respondía al gusto por la sensibilidad Camp y, a riesgo de aportar la nota discordante en un corpus eminentemente narrativo, decidimos incluirla en nuestro trabajo para mostrar que esta categoría estética está presente en diversas manifestaciones artísticas, porque ya incluíamos análisis filmicos y de piezas procedentes de las artes plásticas y porque, al fin y al cabo, no representa un problema al hablar del Camp: ya en las "Notas sobre el Camp" (1964) de Susan Sontag se incluye un amplio elenco de creaciones y artistas de diversa procedencia que se pueden adscribir a este terreno estético donde prima la incongruencia y la heterogeneidad.

Otra de las obras que configuran el corpus, *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, fue la que despertó la curiosidad inicial que nos llevó a estudiar el Camp; su inclusión resultó inevitable, dada la evidente resemantización que realiza de elementos procedentes de la cultura de masas, en concreto, de la música ligera, desde el punto de vista de las sexualidades alternativas (aquí, del *gender bending*). La Loca del Frente resulta la quintaesencia del oxímoron Camp, aporta la nota paródica desde su propio nombre y actualiza la problemática de los vaivenes ideológicos desde su reciclaje discursivo de un fragmento de copla española en consigna política para la clandestinidad. Tragicómico personaje que convierte el insulto en arma de combate y recuerda, en ciertos momentos, a las locas de Stonewall que causaron el estallido de la Liberación Gay en 1969. En ciertos fragmentos de nuestra argumentación, hemos añadido reflexiones en torno a la producción cronística del autor, en particular, de *Loco afán, crónicas del sidario* (1996), porque resulta claramente ilustrador de lo frívolo que deviene serio y de la frivolidad con que se afronta un tema tan serio como el estallido del SIDA en el Chile dictatorial. El carácter combativo de las primeras obras de Lemebel que proporciona una lectura en clave política de la Estética Camp, resulta obviamente operativo en esa relectura Queer de la estética que se produjo a partir de los años noventa, en cuyos parámetros hemos insertado nuestra propia visión del Camp latinoamericano.

Por último, *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de Mayra Santos-Febres resulta interesante porque presenta la temática del turismo sexual y de la prostitución infantil en el Caribe desde la óptica de dos dragas puertorriqueñas que viajan a Santo Domingo para evitar la prohibición del *child labour* en su propia isla. En la novela, el cruce con el Neobarroco que caracteriza el Camp latinoamericano resulta muy evidente y permite rastrear esa línea de la dificultad estética que parte de Lezama, pasa por Sarduy, Luis Rafael Sánchez y llega hasta la prosa de Santos-Febres, cuyo homenaje al escritor boricua podemos observar desde el *incipit* de la novela. Además de ello, el bolero ocupa un lugar central en la obra porque su protagonista lo utiliza para convertirse en el cruce exacto de diva y *femme fatale* con el que siempre soñó; como arma para huir del amor, un género propiamente latinoamericano como el bolero se adscribe en la novela a las cantantes del *filin* y a la subversión de los parámetros clásicos de feminidad, reciclando una tipología musical eminentemente machista en clave transgenérica.

Como vemos, la novela no sólo accede al Camp por la puerta de entrada del reciclaje de elementos procedentes de los medios masivos en clave Queer, sino que toma la puerta de salida de la estética que trabajamos en clave Neobarroca. Presenta, además, un distanciamiento paródico y los fundamentos del oxímoron Camp como pista principal de lectura: los discursos de los personajes se dibujan en forma de mentiras que dicen la verdad de sus ocultas intenciones, proporcionando una lectura del Caribe travesti y actualizando ciertas problemáticas políticas cuya incidencia puede extrapolarse al plano panamericano.

Para la selección de este corpus excluimos una serie de obras que no podemos dejar de citar como contrapunto: *Continuadísimo* (2008) de Naty Menstrual, que aparece como una refactura bonaerense de la obra cronística de Pedro Lemebel cuya mayor originalidad nos hizo decantar la balanza hacia éste último; *Al diablo la maldita primavera* (2003) del peruano Alonso Sánchez Baute que profundiza en primera persona en la temática de la *drag queen*, pero resulta demasiado plagada de tópicos y poco crítica con el tema de la globalización de identidades importadas desde los EEUU; *El vampiro de la colonia Roma* (1979) del mexicano Luis Zapata que se alejaba temporalmente del intervalo del cambio de siglo en el que pretendíamos centrarnos; *Salón de belleza* (1994), *Flores* (2000) y otras novelas breves del mexicano Mario Bellatín que carecen del ingrediente paródico necesario para ser adscritas a la esfera del Camp; *La noche es virgen* (1997) del peruano Jaime Bayly que se nos presentaba como una figura mediática en la línea de Boris Izaguirre pero que, desde nuestra propia perspectiva, resultaba menos interesante; *Un trámite difícil* (2003) de Javier Ponce Gambirazio que se dibuja en la línea de la obra de Sánchez Baute pero cuyo tono confesional, a pesar de que aparece cargado de humor negro, no aporta novedades para la contextualización de la Estética Camp en el continente; el cuento de Miguel Barnet ganador del Premio Juan Rulfo en 2006 *Fátima o el parque de la fraternidad* que descartamos porque abría una línea diferente de debate relativa al género testimonial, alejándose de los elementos fundamentales del Camp latinoamericano; ciertas obras de Echavarren, Arrufat, *Máscaras* (1997) de Padura... que, a pesar de tocar la temática de las sexualidades alternativas no consideramos suficientemente representativas como para ser incluidas en nuestro elenco.

La elección de *Azul petróleo, Fresa y Chocolate (Querido Diego), Tengo miedo torero y Sirena Selena vestida de pena* terminó resultando ilustrativa para ejemplificar las particularidades del Camp latinoamericano: con el bolero y la telenovela como

elementos fundamentales en el imaginario melodramático del continente, tamizados a través de la situación autóctona de las identidades queer, los textos emplean ora el lenguaje ora la tónica o los mecanismos del Neobarroco que venimos detallando como rasgos de esta estética.

1.2. Metodología

Una metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas.

Judith Halberstam

Nuestra particular visión del Camp ha sido elaborada a través de un esquema que incluye elementos procedentes de los Estudios de Género, la Teoría Queer, los Estudios Gay-lésbicos, la Teoría Poscolonial, los Estudios Culturales, la Sociología, la Historia del Cine, los Estudios Literarios y la Teoría Estética. Resulta un concepto cuya definición interseca con elementos procedentes de campos muy diversos: la utilización de artefactos procedentes de la cultura de masas se relaciona con los Estudios Culturales, dedicados a recuperar elementos tradicionalmente relegados por la academia como pueda ser la filmografía clásica de Hollywood, la telenovela o la música ligera, a la vez que se cruza con los debates en el terreno de la Estética, donde se ha problematizado la mezcla de alta y baja cultura o la validez de la recuperación de objetos Kitsch en el mundo de las artes; la relación que establece con las sexualidades alternativas abre la línea de los estudios de Género, Gay-Lésbicos y la Teoría Queer, pues el inicio de recorrido teórico en torno al Camp está íntimamente relacionado con los movimientos de liberación Gay y evoluciona repolitizándose de la mano de ellos; la puerta de salida del camp latinoamericano adopta un inevitable enfoque postcolonial y entrecruza, por un lado, con ciertos movimientos estéticos de particular influencia en el continente y, por otro lado, con la Sociología en tanto manifestación cultural íntimamente relacionada con las sociedades en las que se desarrolla y con su evolución.

De entre la amplia y heterogénea bibliografía que hemos empleado para la confección de la tesis doctoral resaltan ciertos autores cuya visión ha marcado profundamente nuestro enfoque: Susan Sontag, cuya propuesta antihermenéutica por una erótica del arte plantea una interpretación de los artefactos estéticos que haga fluir libremente el goce de los sentidos; Fabio Cleto, que realiza un análisis teórico del Camp en el que los propios textos antologados hablan de la evolución de una estética "del fracaso crítico" y abre el campo académico europeo a un terreno prácticamente desconocido del lado de acá; José Amícola que, del mismo modo, actualiza el debate en torno al Camp en América Latina siendo pionero en su aplicación a la literatura del continente; Umberto Eco y su indagación en el debate sobre de apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, cuya propuesta de análisis cultural en forma de estilemas resultó bastante esperanzadora; Theodor Adorno con su visión apocalíptica que decantó nuestra propia visión del arte hacia el polo opuesto a sus teorías; Lidia Santos con su lectura sociológica del Kitsch en la literatura latinoamericana y su propuesta de una estética de la dificultad; Esther Newton en su análisis de la subcultura *drag* de los setenta; Judith Butler y su performatividad genérica; Néstor García-Canclini y su propuesta de hibridación cultural; Jesús Martín-Barbero y sus certeros comentarios en el terreno de la telenovela; Severo Sarduy, tanto en sus análisis teóricos como en sus obras literarias, revelador de un universo de la complejidad, la sensorialidad y la filigrana neobarroca; José Lezama Lima, siempre, gracias por *Paradiso*, Maestro...

Hemos incidido en un enfoque analítico que abarca el plano estructural, discursivo, argumental, la formación de identidades, la tópica y la retórica. La combinación de estos planos ha dado lugar a una visión panorámica de las obras que configuran el corpus que retoma la teoría desarrollada en la primera parte de cada capítulo, ilustrando cómo se traducen los argumentos de la crítica en el contexto literario latinoamericano.

Nos identificamos, por tanto, con la cita de Judith Halberstam que abre el presente apartado pues nos hallamos ante un objeto de estudio si bien no estrictamente actual, poco explorado en la literatura latinoamericana reciente, cuya entrada en el ámbito académico ha derivado del profundo esfuerzo de una serie de autores por convertir un terreno estético considerado frívolo y de poco contenido en materia de análisis que se han revelado ricos y de amplia productividad simbólica.

Algunos escollos con los que nos hemos encontrado a lo largo de la elaboración del trabajo se relacionan, precisamente, con la amplia y heterogénea bibliografía que

hemos abarcado para cubrir los tres núcleos temáticos principales. Debimos ordenar y acotar los textos teóricos para conseguir cierta claridad expositiva ya que, aunque no pretendíamos análisis exhaustivos, las problemáticas tratadas tendían a la acumulación y proliferación. Por este motivo, hallamos elementos que se repiten y retoman a lo largo del trabajo, de modo laberíntico, pero cuya reiteración resulta inevitable para dibujar convenientemente este universo que fluye bajo un arcoiris multicolor. Hemos luchado contra nuestra propia verborrea incansable de mercado persa, contra el batiburrillo de ideas que configuraban nuestra concepción del Camp, un estilo enrevesado que hemos intentado aligerar para no complicar demasiado el ya de por sí complejo abordaje de la efímera, metamórfica y edulcorada nube de algodón de la Estética Camp.

2. Capítulo I: ¿Arte o Kitsch?

Desde el Pop, el consumo de símbolos, marcas de estilo, iconos de los medios masivos no asusta a nadie. Se sabe que todo puede ser material estético (que, en un punto, todo comenzó a serlo con el arte moderno).

Beatriz Sarlo

Las primeras discusiones en torno a la Estética Camp tuvieron lugar en Nueva York hacia los años sesenta del siglo pasado, en el seno de una sociedad donde los medios de comunicación de masas, el Pop Art y la cultura Gay comenzaban a tener el respaldo crítico necesario para constituir un discurso específico que ponía en entredicho los parámetros tradicionales del gusto. Tanto la mezcla de alta y baja cultura como el bucle entre lo bello y lo feo fueron elementos que operaron en la renovación estética que tuvo lugar en el Camp, entre otros movimientos artísticos.

Partiremos, por lo tanto, de los debates surgidos en torno a la cultura de masas para terminar sugiriendo qué significa la resemantización camp de ciertos elementos culturales procedentes de los medios de comunicación. Vamos a emplear la terminología aportada por Umberto Eco (1965) según la cual "apocalípticos e integrados" se enfrentan en la condena y la defensa de la cultura de masas y los productos procedentes de la "industria cultural" (Adorno & Horkheimer, 1944); sucintamente, los argumentos de los primeros se basan en los presupuestos teóricos de la Escuela de Frankfurt según los cuales la cultura masiva disminuye la "calidad" artística general y termina alienando a un público que puede caer con mayor facilidad en las redes de los totalitarismos ideológicos. Los segundos, en cambio, apoyan la democratización cultural que operan los medios y la creación de identidades nacionales que favorecen. En América Latina el debate se contextualiza hacia la modernización que suponen los medios en el continente, una modernización desigual pero favorecida por la cultura de masas.

Realizaremos un análisis de la evolución de los medios de comunicación en Latinoamérica para comprobar, por un lado, en qué consiste tal modernización y, por otro lado, evidenciar cómo se ven atravesados por la imaginación melodramática que -desde el folletín hasta la telenovela- ha acompañado los artefactos estéticos dedicados al público mayoritario proporcionándole el adecuado efecto estético y aportando cierta facilidad interpretativa a través del maniqueísmo de los caracteres, la polarización moral y la exacerbación del elemento pasional.

Las características del melodrama enlazan con la esfera del Kitsch en tanto "arte

de la felicidad" (Moles, 1971) que apela al público cómodamente desde los parámetros de lo conocido, estimula sinestésicamente todos los sentidos y resalta por la antifuncionalidad. Considerado tendencioso y efectista, el Kitsch incide, como el melodrama, en la creación de ciertas respuestas preconcebidas en el consumidor: respuestas que tocan cómodamente la fibra sensible y proporcionan momentos catárticos para estimular el placer estético del público mayoritario.

El terreno del Kitsch también ha polarizado las opiniones de apocalípticos e integrados que se trasladan a la esfera estética del "bastardo del Romanticismo", relacionado con la "cursilería latinoamericana" (Monsiváis, 1992); serán sus defensores y, en concreto, Abraham Moles, quienes teoricen sobre el objeto kitsch y la reasignación aurática que disfruta al evolucionar desde el infierno del basurero hasta la tienda del anticuario y desde allí, alcance el "paraíso" de la entrada al museo. Precisamente en este punto encontramos la intersección entre el Kitsch y la moda nostalgia camp: a partir de la resemantización operada sobre lo obsoleto, el Camp retoma el objeto Kistch (desde un bolero de la abuela hasta un soldadito de plástico de la infancia) aportando un nuevo significado que tiene que ver con la óptica queer.

Serán el tradicional amor melodramático, el bolero y la copla, la telenovela y el *star system* hollywoodiense los elementos de la cultura de masas presentes en el corpus recuperados desde la óptica de la Estética Camp. Por tal motivo, dedicaremos el último apartado del capítulo a un análisis pormenorizado de la recuperación de tales artefactos: cómo incide la óptica queer que adopta el Camp a partir de los noventa en la ruptura del binarismo genérico tradicional según observamos en los textos del corpus y cómo apunta ambiguamente a la "doble hermenéutica" (Shattuc, 1994) que bascula de lo conservador a lo subversivo.

Así pues, con la pretensión de aclarar cuáles son las bases de la cultura masiva que operan en la Estética Camp...

"Señoras y señores: ¡que se alce el telón!"

Hollywood, como museo mastodónico del cine, sigue teniendo un interés particularmente necrómano, especialmente para los espíritus tocados por el duende de la nostalgia.

Román Gubern

El nacimiento del star system en Hollywood vino de la mano de la primera novia de América, la muchacha con ricitos de oro: Mary Pickford. La pequeña canadiense comenzó a actuar en los teatros de Toronto con sus hermanitos y a los quince años cogió una maleta y se plantó ante la puerta de David Belasco para solicitar un trabajo en Nueva York. Coraje y ambición nunca le faltaron: a grandes problemas, enormes soluciones.

Broadway fue el trampolín para Hollywood donde triunfó como gran estrella de cine mudo: D.W. Griffith la dirigió en sus primeros cortos junto a Owen Moore, con quien se casó en una escapada a Cuba sin el permiso de su madre. La liga de la decencia la hubiera condenado... pero Mary indemnizó generosamente a Owen para que su bocaza atestada de alcohol no hiciera público el posterior divorcio.



La virginal Mary encarnó uno de los primeros mitos del celuloide y lo explotó en todas y cada un de sus actuaciones hasta alcanzar la edad de treinta y seis años... ¿virgen a los treinta y cinco...? Sin comentarios. La Pobre Niña Rica conoció en 1917 al galán Douglas Fairbanks, en ese momento casado y con hijos, lo cual no impidió que poco después comenzase su idilio, seguido de un doble divorcio y un sonado matrimonio en 1920, al que precedió la fundación de la United Artists junto a Chaplin, Griffith¹ y el propio Fairbanks.

Como en esas jugadas del parchís en que se avanzan espacios meteóricamente, la carrera de Mary comenzó en Broadway donde contó veinte, siguió en el cine mudo de Hollywood sumando cuarenta por semana, los multiplicó por cien y sobrevivió hasta llegar al cine sonoro... pero ya fue devorada por la voz de las nuevas generaciones de rubitas

¹ "David Wark Griffith había desarrollado una gran actividad en el ámbito del melodrama teatral. Bien como actor o, en menor medida -fue éste un campo en el que nunca obtuvo éxito alguno- como escritor, Griffith llegó a conocer al detalle los entresijos y la "carpintería" del medio. Su trayectoria en la *Biograph* (1908- 1913) da cuenta, entre otras cosas, del germinativo trasvase y adaptación al terreno cinematográfico de procedimientos dramáticos y expresivos que habían demostrado su eficacia persuasora, de cara al público, en los escenarios teatrales" (Company, 2002).

encantadoras; nuevos mitos iban a hacerse sitio en el Panteón universal del celuloide. La figura virginal acompañada de su héroe azucarado, sin atisbo de malicia sexual alguna (en pantalla, por supuesto), sería más tarde sustituida por la clásica vamp, la Deborah-hombres.

¿Fue la voz del nuevo cine o fueron sus propios escándalos? Parece mentira que una actriz como Mary Pickford dijera de Mae West que sus obras eran un atentado contra la decencia cuando ella misma había protagonizado un matrimonio clandestino, un escandaloso adulterio seguido de matrimonio que terminaría fracasando y encubrimientos varios por asuntos de drogas e infidelidades: su cuñada se suicidó en el Hotel Crillon de París por no haber encontrado heroína para su hermano Jack, adicto irredento; Mary se vio obligada a declarar que el público debía hacer caso omiso a tales acusaciones difamantes hacia su familia. También se vio salpicada por el escándalo amoroso en torno a la muerte de William Desmond Taylor en 1922: Taylor poseía numerosas fotografías de actrices semidesnudas en ridículas posiciones a su alrededor... “la pequeña Mary” se limitó a declarar que “iba a rezar” para que se solucionase el asunto sin manchar su nombre en demasía.

*En 1928 se cortó la coleta e inició un giro en su carrera que le valdría el primer Oscar femenino del cine sonoro por *La coqueta*; con ese nombre es evidente que había abandonado su rol de nenita inocente, tras lo cual el público le dio la patada. Mary inició un retiro depresivo en Santa Mónica, donde moriría alcoholizada a los ochenta y siete años tras una larga vida escudada en su nuevo matrimonio con Charles Rogers, no sin antes haber recibido un Oscar Honorario en 1975 por su contribución a la industria cinematográfica... Quizá sus admiradores se enteraron de que sus adorables ricitos de oro habían sido adquiridos en un burdel de Los Ángeles.*

1. De Rocambole a Brian Keeney: la evolución de lo popular a lo masivo

La cultura popular normalmente se pone a nuestra disposición, o se produce, porque es rentable.

Dominic Strinati

La Modernidad se ha caracterizado por una precipitación de acontecimientos a ritmo frenético, creando individuos ávidos de contenidos y acostumbrados a una

sobrealimentación informativa. Las circunstancias económicas de las nuevas sociedades también han afectado a las perspectivas con que se ha enfocado la “cultura popular”. Esa zona no hegemónica a la que pertenecemos ha progresado de la mano de los avances tecnológicos que inevitablemente han hecho evolucionar al individuo y a su comunidad. Cada particular hecho histórico y cultural ha favorecido una evolución genuina de los sectores populares y de las producciones artísticas que de ellos (o para ellos) brotan, así como una concepción diversa de la categoría “pueblo”.

Siguiendo la reflexión de Oscar Blanco, la cultura popular (considerada en auge durante la época precapitalista) comenzó a vislumbrarse desde otra perspectiva intelectual durante el siglo XIX debido a los procesos de industrialización, modernidad y nacionalismo aparejados al advenimiento del capitalismo: el pueblo, bajo el punto de vista Romántico, es el germen de la cultura nacional. Posteriormente, durante el período del capitalismo avanzado, los medios de comunicación provocarán nuevos debates en torno a la cultura de masas que sufrirá procesos de hibridación y mestizaje y basculará del polo negativo al positivo en el pensamiento de "apocalípticos e integrados" (Eco, 1965). Son discusiones acerca de la evolución de lo popular hacia lo masivo como términos enfrentados a la cultura de élite las que van a ocupar la perspectiva teórica durante el siglo XX (Zubieta, 2000:19).

Partiremos, en primer lugar, de una aproximación al término "cultura" de la mano de Raymond Williams, que problematizará su posible uso en plural; a continuación, abordaremos la evolución de lo popular a lo masivo en consonancia con el desarrollo urbano e industrial de las sociedades a lo largo del siglo XX. En este contexto, el debate en torno a la "industria cultural" ha polarizado las opiniones de detractores y defensores de la cultura de masas que se han enfrentado en el plano teórico, como observaremos en el siguiente apartado. Para finalizar, apuntaremos algunos detalles del debate en América Latina como inicio de la contextualización de las problemáticas que trabajamos en el continente.

La definición de la "cultura", para Raymond Williams, precisa de una toma de conciencia histórica porque es un concepto de formación reciente junto con los de "sociedad" y "economía". Antaño, la cultura fue considerada un proceso relacionado con las facultades humanas (la cultura del campo, por ejemplo, era la de los hombres que trabajaban la tierra); más tarde se relacionó con la "civilización", llegando a ser términos intercambiables porque se referían a la ordenación humana dentro del cuerpo social. Pero a partir del pensamiento de Rousseau la civilización comenzará a vincularse

con la falta de sinceridad del hombre natural y a revestirse de un halo negativo.

Desde el Romanticismo, la cultura fue comprendida como un proceso de desarrollo interior, espiritual, relacionado con la familia, la religión, el arte y la vida personal. A raíz de ello se amplió su esfera de referencias hacia la "clasificación general de las artes, la religión, las instituciones y las prácticas de los significados y los valores" (Williams, 1980:25). Con el posterior debilitamiento de la religiosidad, la cultura se secularizó y liberó de los rasgos metafísicos primitivos. Posteriormente, será entendida como concepto social, antropológico y sociológico: la idea del hombre que se construye su propia historia será la base para hablar de "culturas" en plural y no de "cultura", por su complejidad y por la variabilidad de fuerzas que la constituyen: "La idea de un proceso social fundamental que configure 'estilos de vida' específicos y distintos constituye el origen efectivo del sentido social comparativo de la 'cultura' y, actualmente, de sus 'necesarias' culturas plurales" (Williams, 1980:28).

El problema fundamental en torno al concepto de cultura sería saber si parte de una teoría de las artes y la vida intelectual en relación con la sociedad o si, por el contrario, parte de una teoría social que produce estilos de vida diferentes. En la historiografía marxista ambas hipótesis son fallidas y la propuesta final será centrarse en la cultura común de la clase trabajadora, dentro de la tradición democrática.

Por otra parte, Williams retoma el concepto gramsciano de hegemonía para establecer su topología de las formaciones culturales en tres estratos: el dominante que se refiere a lo que sobrevive del pasado en cuanto objeto de estudio o rememoración; el residual, formado en el pasado pero todavía dentro del proceso cultural; y el emergente que concierne a lo nuevo como proceso de innovación en prácticas y significados. Estos tres estratos y su interrelación nos revelan la complejidad de las formaciones culturales y las tensiones existentes entre la dominación y la resistencia de formas nuevas y arcaicas. A fin de cuentas, Williams nos está proponiendo una política cultural como metodología de estudio (Williams, 1980:143 y ss.).

Partiendo de esta noción híbrida de cultura y de sus fuerzas en conflicto, llegamos a un concepto dinámico y heterogéneo de lo popular históricamente opuesto a lo letrado y ligado a la oralidad. Desde las primeras aproximaciones teóricas al fenómeno, se ha venido relacionando con la dominación que implica una subalternidad y un orden hegemónico impuesto. Es al pensamiento gramsciano (1929-1935) que debemos la idea de hegemonía como fuerza que ejerce su poder sobre las clases inferiores y ante la cual la cultura popular opera como elemento erosivo desde dentro

del sistema. Como afirmó Antonio Gramsci:

Es posible fijar dos grandes "planos" sobreestructurales; el que puede llamarse de la "sociedad civil", o sea, del conjunto de los organismos vulgarmente llamados "privados", y el de la "sociedad política o Estado", los cuales corresponden, respectivamente, a la función de "hegemonía" que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad y a la de "dominio directo" o de mando, que se expresa en el Estado y en el "gobierno jurídico" (...). Los intelectuales son los "gestores" del grupo dominante para las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político, o sea: 1) del consentimiento "espontáneo", dado por las grandes masas de la población a la orientación impresa a la vida social por el grupo dominante fundamental (...); 2) del aparato de coerción estatal, que asegura "legalmente" la disciplina de los grupos que no dan su "consentimiento" (Gramsci, 1977:394-395).

Según las reflexiones del pensador italiano, la hegemonía sería la capacidad de un sector social de hacer generales sus intereses consiguiendo un consenso con el resto de la sociedad; para conseguirla es necesario neutralizar y excluir otras prácticas que puedan cuestionar el pensamiento hegemónico. Lo popular, como sector heterogéneo, puede ser tanto tradicional como progresista, pero su *conditio sine qua non* es la relación contradictoria con los sectores hegemónicos y, ante el conformismo social, se alza la idea de resistencia que ofrece a lo hegemónico y la lucha del partido Revolucionario para desengañar al pueblo de las imposiciones ideológicas.

Siempre desde los intersticios que el poder deja escapar dentro del sistema, puede realizarse una inversión paródica de la cultura oficial en las fiestas populares; es la idea de carnavalización que desarrolla Mijail Bajtin (1965) al analizar el *Gargantúa* de Rabelais: en su oposición binaria entre cultura popular y oficial se contraponen lo milenarista, la plaza pública, lo humorístico y corporal en relación a la primera y lo serio, religioso y feudal en torno a la segunda. La cultura popular será en Bajtin transgresora y constituirá el posterior canon grotesco enfrentado al clásico. Una de las ideas fundamentales que aporta el teórico ruso es la de la circulación entre ambas culturas, de modo que Rabelais, como perteneciente a la alta cultura, inserta elementos de lo popular en su obra, del mismo modo que ciertos elementos de la alta cultura que aparecen en ella son ridiculizados mediante el mecanismo popular de la parodia grotesca. Se trata de una influencia recíproca.

En sintonía con la propuesta de Bajtin y su idea de diálogo entre las dos

tradiciones culturales, Carlo Ginzburg (1976) analiza el caso histórico de la condena que la inquisición impuso al molinero Menocchio y las ideas de resistencia cultural que articulaban su discurso. La "cultura popular" (o "cultura de las clases subalternas"; Ginzburg, 1981:10) del molinero se basa en la intersección de un imaginario tradicional de saberes antiguos con la lectura de textos intelectuales de su época que permitió la invención de la imprenta; es decir, la unión de la cultura oral con la página impresa: "dicotomía cultural, pero también circularidad, influencia recíproca (...) entre cultura subalterna y cultura hegemónica" (1981:13).

Desde la idea de circulación cultural de Bajtin, Ginzburg propone la tesis de la apropiación que los sectores populares realizan del discurso dominante, internalizándolo y haciéndolo suyo. El resultado será un discurso tenso y contradictorio caracterizado por la oralidad ya que la cultura popular no será un compartimento estanco sino que actuará en relación con la cultura letrada:

La gigantesca ruptura que supone el fin del monopolio de la cultura escrita por parte de los doctos y del monopolio de los clérigos sobre los temas religiosos había creado una situación nueva y potencialmente explosiva (...). Es imposible proceder por cortes precisos en el corpus cultural de Menocchio (...). Aquella cultura fue destruida. Respetar en ella el residuo de indescifrabilidad que resiste todo tipo de análisis (...) no significa otra cosa que dar fe de una mutilación histórica de la que, en cierto sentido, nosotros mismos somos víctimas (1981:23-24).

Un paso más en la vinculación entre lo culto y lo popular será aportado por Geneviève Bollème (1986) al investigar los géneros de producción cultural de lo popular que están relacionados entre sí por el rasgo de la performatividad: la cultura popular representa lo que la letrada presenta, es decir, proporciona la experiencia misma y prescinde del original teórico en que se basa la alta cultura. Por eso los géneros más característicos son cartas, testimonios, proclamas... géneros menores que enlazan con lo intimista. Quizá lo más relevante del texto de la escritora francesa sea su compromiso político como intelectual, enlazando lo popular con lo político y proponiendo una nueva crítica que intente reconciliar las contradicciones entre los estudiosos de la cultura popular pertenecientes a los sectores intelectuales y los mismos sectores populares investigados.

Es necesario, por tanto, un abordaje interdisciplinario para acceder a la

comprensión de todas las facetas que integran el concepto de culturas populares dada su heterogeneidad intrínseca: constituyen fenómenos comunicativos, económicos y sociales. En este sentido, García Canclini (1987:ed.dig.) propone la unión de comunicólogos y antropólogos en el estudio de esta realidad híbrida², dado que la melancolía de los estudiosos del folklore no ha lugar en el seno de lo masivo y los criterios homogeneizadores de las industrias culturales que, desde el punto de vista de los estudiosos de la comunicación, someten a lo popular, tampoco son certeros. La transdisciplinariedad se hace necesaria desde el momento en que ambos sectores se plantean la misma cuestión de base que nos acerca al estudio de lo masivo: cómo interaccionan las culturas tradicionales con la industria cultural y la cultura urbana. Si lo popular fue entendido en las sociedades pre-industriales como sinónimos de lo primitivo (tradicional, oral y manual), hoy día es necesario situarlo en las condiciones industriales de producción y consumo en que se organiza la cultura.

García Canclini (1990) aporta la reformulación de lo popular tradicional que permite entender de otro modo el lugar del folklore en la modernidad: las culturas tradicionales no han sido borradas por el desarrollo tecnológico, sino que se han desarrollado transformándose e incluso recibiendo el apoyo estatal para su producción artesanal; la realidad campesina ya no representa la mayoría de la cultura popular, puesto que la emigración a las urbes ha trasladado el centro de desarrollo de lo popular en la actualidad; más que en objetos, lo popular se concentra en condiciones económicas de producción y consumo y ya no es monopolio de grupos fijos, sino que se constituye en “procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones” (García Canclini, 2008:207); no es vivido como complacencia melancólica con las tradiciones sino como unión de tradición y modernidad. De hecho, para actualizar su situación no se preserva la tradición intacta sino que se reelabora.

La particularidad urbana, central en la reformulación de García Canclini, es el punto en el que se inserta la cuestión de la cultura masiva. La reproducción por medios técnicos de la cultura dirigida a un público de dimensiones considerables, que se produce en el seno de la sociedad capitalista y se fundamenta en la polémica división

² Para García Canclini la separación entre culto, popular y masivo debería leerse desde la hibridación de las disciplinas que los estudian por separado: la Historia del Arte y la Literatura estudian lo culto; el Folklore y la Antropología, lo popular y la Teoría de la Comunicación se dedica a lo masivo. “Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles” (García Canclini, 2008:36).

entre alta y baja cultura, es el centro del debate en torno a la cultura masiva considerada como una evolución híbrida en el ámbito urbano e industrial de lo popular.

En este sentido, Noël Carroll realiza una definición neutra del arte de masas del que resalta su naturaleza industrial y urbana como especificidad histórica³: es un arte inteligible para el público, formulario y sencillo, lo cual se funda en la accesibilidad para ese público mayoritario sin implicar su pasividad. El estatuto artístico del arte de masas deriva, para Carroll, de su procedencia de formas artísticas tradicionales; sus creadores representan, expresan y descubren cómo transmitir un contenido que es, además, susceptible de clasificación; y existe una implicación mutua entre Vanguardia y arte masivo, aunque se interrelacionan con propósito diverso (Carroll, 2002:184).

Observamos, por lo tanto, que la idea de "culturas" como fuerzas en conflicto entre lo hegemónico y lo subalterno derivada del pensamiento gramsciano ha permanecido en las reflexiones sobre lo popular de los estudiosos a lo largo del siglo XX; ha terminado dando lugar a la idea de la hibridación que caracteriza nuestras sociedades urbanas, industriales y altamente tecnificadas, donde se pasa de lo popular a lo masivo para cubrir las necesidades de un público cada vez más numeroso que necesita la reproducción técnica de los artefactos culturales para llegar a colmar sus ansias de consumo. Es precisamente tal especificidad socio-histórica la que determina las características principales del arte de masas, que no debe ser considerado de modo demonizador.

1.1 El debate entre apocalípticos e integrados

No hay dios ni fuera ni dentro del espacio artístico que nos entregue el libro donde estén escritos los valores del arte.

Beatriz Sarlo

³ *Una filosofía del arte de masas* (1998) resulta una obra sumamente interesante a nivel teórico por la capacidad analítica de su autor. Noël Carroll no sólo demuestra ser un profundo conocedor de los debates en torno a la cultura de masas sino que es capaz de desmontar uno por uno los argumentos de apocalípticos (Adorno, MacDonald, Greenberg y Collingwood) e integrados (Benjamin y MacLuhan). Propone, finalmente, su propia filosofía del arte de masas en tono neutro resaltando su condición de producto realizado a escala industrial para un público numeroso cuya aceptabilidad depende de que se toque a nivel ideológico elementos comunes a amplios sectores de la población.

La neutra definición de Carroll a la que hemos aludido más arriba podría insertarse como coda al debate en torno al arte masivo que cobró fuerza de la mano de los pensadores de la Escuela de Frankfurt en la década de 1940. Adorno y Horkheimer, en su obra *Dialéctica del Iluminismo* (1944) -de la que comentaremos algunas ideas en torno al Kitsch en ulteriores apartados-, establecieron las bases de la crítica a la "industria cultural"⁴. Partiendo de la premisa de que toda sociedad masiva está centrada en un sistema de dominio, concluyeron que la cultura masiva, lejos de todo atisbo democratizador, resultaba una manipulación del pueblo que actuaba anulando su juicio crítico. La cultura masiva se denominará entonces industria cultural por perpetuar el sistema de reproducción en serie de productos que estandarizan la visión de la realidad siguiendo los criterios del poder capitalista.

Ya no habrá espectadores sino consumidores, ni divertimento sino manipulación, no habrá resistencia sino alienación. Ambos teóricos realizaron esta reflexión desde su exilio en EEUU tras la hecatombe del nazismo y, huyendo de una manipulación masiva se dieron de bruces con otra que operaba, esta vez sí, desde los medios de comunicación. Pero la reflexión en torno a los medios debería ser planteada de otro modo: desde la teoría de la comunicación y la producción de mensajes y no tanto desde la dicotomía clásica entre alta y baja cultura.

Sin perder el hilo pesimista de los anteriores, Dwight MacDonald reflexiona en su ensayo "*Masscult and Midcult*"⁵ (1960) en torno a la cultura de masas en los

⁴ El descubrimiento político de la multitud desbarata las bases de la democracia, pues lo que posee verdadera importancia no es lo más razonable, sino lo preferido por la mayoría: la imposición de la cantidad... el poder legítimo resulta ser la tiranía de la cantidad. Martín Barbero considera que la revalorización de la "masa" no tendrá lugar hasta que los estudiosos estadounidenses de los cuarenta-cincuenta, vencedores del nazismo, la rediman de las connotaciones negativas que poseía para los teóricos europeos: Stuart Mill presenta una idea de la masa como mediocridad colectiva que domina políticamente porque los gobiernos son el órgano de las tendencias de las masas; *La psychologie des foules* (1895) de Le Bon es el primer intento científico para pensar la irracionalidad de las masas, concebidas como fenómeno psicológico por el cual los individuos están dotados de un alma colectiva que les hace comportarse de manera diferente a cómo lo harían individualmente, lo que las convierte en entidades sugestibles sobre las que mitos y líderes ejercen un hechizo absoluto; Wilhelm Reich vincula el alma colectiva con el inconsciente de la raza, lo cual da lugar a la fidelidad nazi a la sangre y la tierra; Ortega y Gasset entra en el ámbito de la metafísica del hombre-masa en el que sólo cabe la vulgaridad y el conformismo. Todas estas aproximaciones se vinculan con los restos de la idea romántica de pueblo que formula la derecha, ya que la izquierda marxista lo pensará en términos de clase social (Martín-Barbero, 1993:31 y ss.).

⁵ Daniel Bell comenta que las abreviaturas que utiliza MacDonald en el título son una ironía dirigida hacia la jerga bolchevique que solía acortar y unir varias palabras de un mismo sintagma, por ejemplo, *proletcult*. Esto supone un posicionamiento político por parte del autor que se distancia de la época más dura de radicalización del lado de la izquierda, cuyo paulatino alejamiento puede irse observando en las distintas reescrituras del artículo cuya primera versión data de 1944 (MacDonald et al., 1969:60). Ana María Zubieta añade que: "La crítica radical estaba conformada por intelectuales estadounidenses progresistas que en los años treinta actuaron políticamente, criticando las injusticias económicas y sociales, y que, por una serie de acontecimientos internos (crecimiento del bienestar en

EEUU, como consecuencia de la Revolución Industrial que acabó con la división entre arte superior y arte popular, éste último como verdadero producto cultural autónomo del pueblo. Pero el advenimiento de la cultura de masas ha terminado con el arte popular instituyendo un nuevo arte de la medianía, íncubo cultural, que "finge respetar los modelos de la alta cultura mientras que, en la práctica, los diluye y vulgariza" (MacDonald, 1969:107). El apocalíptico realiza una condena insalvable de la cultura de masas ya que sólo los productos culturales del *highbrow*⁶ son valorados, perpetuando así la división clásica entre alta y baja cultura.

Las críticas más feroces a la cultura de masas se han basado, para Daniel Bell⁷ (defensor de la cultura masiva) en cuatro puntos fundamentales: en primer lugar, no se estimula bastante la actividad creativa dando lugar a productos mediocres; en segundo lugar, se ha producido la desnaturalización de la obra seria del pasado situándola al mismo nivel que productos de baja calidad cultural; las obras mediocres, como el estilo *pompier*, son aclamadas como arte serio porque parecen complejas aunque no lo sean;

los Estados Unidos) y externos (traición de los sueños utópicos por la crudeza de la política de Stalin y el pacto nazi-soviético) pasaron de la crítica política a la crítica cultural" (Zubieta, 2000:131).

⁶ Los apelativos "*Highbrow and Lowbrow*" provienen del ensayo homónimo de Van Wyck Brooks (1915). El crítico estadounidense analiza los dos estratos culturales irreconciliables, antitéticos y los define del siguiente modo: "El propio acento de las palabras '*Highbrow*' y '*Lowbrow*' implica la percepción instintiva de que existe un insatisfactorio estado de la cuestión, puesto que ambas están usadas en un sentido despectivo. '*Highbrow*' es la persona superior cuya virtud es admitida pero la siente como ineptamente incomprendida; mientras que el '*Lowbrow*' es el buen chico al que uno se aficiona fácilmente, pero con cierto desdén por él y sus trabajos. Y lo que es cierto para ellos es cierto para lo que defienden. Ambos son indeseables e incompatibles; pero se dividen la vida americana entre sí" (Brooks, 1975:7-8).

⁷ Entre Daniel Bell y Dwight MacDonald tuvo lugar un debate en las décadas de 1950-1960 cuyos pormenores sirven para ilustrar la polarización entre apocalípticos e integrados frente a la cultura de masas (parafraseando a Eco) que tuvo lugar en suelo estadounidense: los pesimistas se alinearon, siguiendo a MacDonald, del lado de la manipulación de las masas y los optimistas (que confiaban en la democratización cultural) del lado de Bell. El primero oponía una cultura superior creadora de formas artísticas a una cultura de masas creadora de anti-arte o simulacros de arte (como el Kitsch...). La masa, para MacDonald, era un disolvente de individualidades y un creador de no-hombres incapaces de gozar de la obra de arte, un producto de la sociedad industrial diferente de la categoría "pueblo". La *masscult* aparece como un producto de consumo que hace sentir bien al público porque no le supone esfuerzo interpretativo alguno (como veremos que sucede con el Kitsch) y se diferencia de la cultura media en que ésta última pretende hacerse pasar por verdadera cultura. MacDonald suponía que la cultura de masas y la cultura media correspondían al binomio establecido entre la exigencia cultural de las masas y su satisfacción; al final la única solución que encuentra es la antidemocrática división perpetua que entregue al pueblo su *masscult* y a los intelectuales su alta cultura (MacDonald et al. 1969:67 y ss.). Daniel Bell, por el contrario, consideraba que el término 'masas' había sido manipulado políticamente y que en los EEUU la cultura popular siempre fue la verdadera creadora de una unidad nacional puesto que el hecho de encontrar las mismas publicaciones en los diversos lugares del territorio favoreció la existencia de un imaginario nacional-popular. Desde el optimista punto de vista de Bell, la democratización cultural se hace evidente en la posibilidad de elección del americano medio: la producción en masa niveló los estilos de vida de las diferentes clases sociales (quizá esta perspectiva resulte demasiado *naïf*). La ambigüedad de este debate tendrá un correlato en la doble hermenéutica (¿conservador o subversivo?) que analizaremos más adelante en lo referente al Kitsch y al melodrama.

finalmente, se dice que la mayor parte del material de los medios de comunicación es degradante, amoral y vulgar (Bell, 1969:29 y ss.).

Al otro lado del Atlántico la cuestión de lo masivo viene planteada por los pensadores de los Estudios Culturales ingleses como Hoggart, Hall y Williams. El primero posee una visión nostálgica de la cultura de la clase trabajadora de preguerra contrapuesta a la masiva de posguerra; Stuart Hall, al contrario que Hoggart, abandona todo atisbo de nostalgia en su concepción de lo masivo que considera una corrupción del folklore. Como estudioso de los medios, Hall entiende la producción de mensajes de los *mass media* inserta en los procesos ideológicos que estructuran los sistemas de organización cultural, cuyo ideal debe estar cimentado en la independencia del poder dominante. Ambos presentan una consideración poco positiva de la cultura masiva, no así Raymond Williams que, si bien considera que el sistema de los medios de comunicación es meramente comercial, intenta reivindicar que el pensamiento en términos de masa no es positivo para un análisis del hecho cultural, como veremos un poco más adelante.

Esta visión pesimista que estamos hilando cobra plenamente cuerpo en las teorías de la manipulación y robotización del consumidor que Guy Debord traza en *La sociedad del espectáculo* (1967), canto contra la alienación a la que la sociedad de consumo está abocando a los trabajadores convertidos en masas que caminan hacia el “*american way of life*” que no proporciona nada más que vacío y miseria cotidiana. La sociedad del espectáculo como vida de falsas apariencias en que se baila al son de los sectores dominantes con un triple ritmo del ser como tener y parecer, selecciona el contenido de los medios de comunicación de modo superficial y adormecedor de conciencias. El distanciamiento de los seres humanos entre sí es la principal consecuencia de esta vida vacua de apariencias donde lo único que cuenta es la cantidad, no la cualidad:

La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente gracias a su hegemonía económica: las domina como sociedad del espectáculo. Incluso allí donde falta aún sustento material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de todos los continentes, definiendo el programa de sus clases dirigentes y supervisando su constitución. Igual que presenta los seudobienes que han de codiciarse, ofrece a los revolucionarios locales los falsos modelos de revolución (Debord, 1999:63).

El capitalismo ha fomentado la transformación del tiempo y la cultura en mercancías acumulables. El arte debería recuperar la vida para huir de la sociedad espectacular y alejarse de la ideología de la producción económica.

Del mismo modo que Debord propone al Consejo Obrero como único órgano capaz de llevar a cabo una propagación desalienante de la verdad en el mundo de forma democrática, Raymond Williams considera que "la única clase correcta de organización, en lo que a toda institución cultural se refiere, es la que se basa en el control de la misma por sus colaboradores" (Williams, 1978:10).

La crítica a la manipulación política y económica de los *mass media* está en la base de las teorías de Debord y Williams, aunque la desarrollen desde enfoques diversos. Williams en *Los medios de comunicación social* (1971) aporta una perspectiva "integrada" en el análisis de los medios, cuyo contenido deberíamos aprender a analizar críticamente para formarnos un juicio independiente. El autor considera que el uso del término "masas" resulta despectivo y no contempla la capacidad de respuesta intelectual de las personas, fundamental para la responsabilidad social⁸. Tampoco pensar en clases, ganancias o publicidad es positivo para la educación del pueblo, pero al encontrarnos en un sistema de control comercial de los medios de comunicación en el cual prima el beneficio que se pueda extraer de los productos - sean o no sean de calidad - la democracia cultural no es posible:

La única alternativa al control por unos cuantos individuos irresponsables, que tratan nuestros medios culturales como simples mercancías, la constituye un sistema público. En un sistema de este tipo siempre habrá tensiones, pero el precedente de las universidades, que no podrían sobrevivir sin capital público y que, sin embargo, y aún aceptándolo, han conservado su libertad académica, es importantísimo (Williams, 1978:171).

Sea o no sea la solución a los problemas de la manipulación que se supone existen en los medios de comunicación, la confianza de Williams en esa libertad

⁸ La primera muestra de revalorización de la categoría "masa" viene dada por "el otro" de la Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin. Si bien la reproductibilidad técnica ha terminado con el aura de la obra de arte, ha permitido producir numerosas copias que favorecen la llegada de la cultura a las masas. Empezando por la imprenta y el grabado y terminando por el cine y la fotografía, los métodos de reproducción democratizan el arte haciéndolo llegar a amplios sectores de la población. La antigua función ritual se sustituye por la política y la relación de la masa con el arte pasa de ser retrógrada a ser progresista en tanto democratizadora (Benjamin, 1987).

académica parece un tanto ingenua. Umberto Eco propondrá una solución similar al problema de la manipulación en *Apocalípticos e integrados* (1965); su obra comienza con una diatriba contra los conceptos fetiche de los apocalípticos: tanto el término "industria cultural" como la expresión "masa" son puestos en entredicho. La invención del primer término por parte de los apocalípticos implica su incapacidad para aceptar las condiciones históricas en que se ha desarrollado la "civilización del periódico y civilización democrática, nacimiento de igualdad política y civil, época de las revoluciones burguesas" (Eco, 2007:36); ese rechazo conlleva el repudio de las igualdades culturales y de la soberanía popular. Similar es la concepción de la "masa" y del "hombre masa", caracterizado este último por su torpeza intelectual, a la que se contraponen la soledad y la lucidez del intelectual.

Eco reconoce que tanto la condena del apocalíptico como la idealización del integrado son poco objetivas y fetichizan, cada una a su modo, la categoría "masa"; pero mientras que los primeros reducen a consumidores a los hombres-masa y rechazan en bloque sus productos culturales, los integrados producen y proyectan una educación para las masas:

Que más tarde dichas masas entren o no en juego, que en realidad posean un estómago más resistente de los que sus manipuladores creen, que sean capaces de ejercitar la facultad de discriminación sobre los productos que les son ofrecidos para consumo, que sepan resolver en estímulos positivos, dirigiéndolos a usos imprevistos, mensajes emitidos con intención muy diversa, es problema de distinta índole. La existencia de una categoría de operadores culturales que producen para las masas, utilizando en realidad a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica, es un hecho evidente (Eco, 2007:41).

El teórico italiano basa su defensa de la cultura de masas en los siguientes puntos: es propia de una democracia popular que emplea los medios masivos para hacer llegar su mensaje a todo el mundo, ajustándose a la educación de la media y anterior a la sociedad capitalista. Se difunde por sectores enormes que antes no tenían educación alguna y que, gracias a esa cantidad ingente de información, reciben algún tipo de formación. Las condiciones actuales de la cultura de masas no son mejores ni peores que las que hubo hace varios miles de años, sólo que se han adaptado a las nuevas circunstancias ya que circo siempre ha habido.

La homogeneización del gusto evitaría diferencias de clase tanto a nivel

nacional como internacional (a modo de "descongestión anticolonialista"); tan democrática sería en este sentido como en el de su asequibilidad, en la posibilidad de que todo producto cultural llegue a las mayorías (incluso las propias críticas se convierten en productos masivos) e incluso en la sensibilización del personal hacia los problemas globales. Los *mass media* no pueden ser juzgados en bloque como conservadores, pues introducen en el imaginario del espectador una renovación estilística que jamás estaría a su alcance si no fuera gracias a ellos.

La reforma que plantea Eco es sencilla: los medios no deberían estar controlados por grupos económicos, sino por "hombres de cultura"⁹, sólo de este modo habría una relación dialéctica entre productores y consumidores y aumentaría el nivel intelectual de los contenidos de los medios y, por tanto, de las masas: "Cada tecnología nueva crea un ambiente al que se considera corrupto y degradante en sí mismo. Pero el nuevo ambiente convierte al que le precedió en una forma de arte" (MacLuhan, 1973:14).

Frente al posicionamiento "integrado" con reservas de Umberto Eco, contrasta la posición optimista hasta el punto de la ingenuidad de Daniel Bell, quien reivindica una lectura de las masas alejada de cualquier deformación política: en EEUU los medios

⁹ Notemos la ambigüedad del sintagma "hombres de cultura"... ¿a quiénes se refiere Eco?: "El problema de la cultura de masas actual es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por 'grupos económicos', que persiguen finalidades de lucro, y realizada por 'ejecutores especializados' en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva. Y no cabe decir que la intervención de un hombre de cultura en la producción de la cultura de masas se resolvería en un noble e infortunado gesto sofocado muy pronto por las leyes inexorables del mercado" (Eco, 2007:76). En la línea de tal reflexión, Pierre Bourdieu ("Campo intelectual y proyecto creativo", 1966:ed.dig.) considera que cada autor debe llevar a cabo una redefinición constante de su proyecto creativo teniendo en cuenta la realidad social generada alrededor de su obra dentro del campo de fuerzas intelectual. Tanto la reacción del público como la crítica, que es al fin y al cabo otro tipo de público lector y cultivado, crean líneas de tensión que conducen al reposicionamiento intelectual. Los poderes políticos, económicos e institucionales son impositores de normas culturales entre cuyas redes debe aprender a operar el artista; a su vez, son los críticos profesionales, académicos y los profesores universitarios quienes otorgan legitimidad a la obra y ellos no están exentos de tales poderes: la utopía de la independencia y el diálogo entre creadores y profesores está muy lejos de realizarse. No obstante, partiendo de la confianza en la escuela como creadora de un inconsciente cultural en los miembros de nuestras sociedades, Bourdieu traza el ideal de una sociología del arte y la cultura basada en un proyecto creativo formado por una estética interna de la propia obra de arte que la concibe como un sistema autocontenido, sin olvidar una estética externa que inevitablemente debe tener en cuenta las circunstancias sociales, económicas y culturales en las que se está desarrollando cada proyecto artístico particular. En tanto en cuanto el artista es un intelectual que actúa dentro de los parámetros del campo, su obra será una lectura de los condicionantes del mismo campo que invite al público a la imaginación o la reflexión. Bourdieu considera que el gusto es la interiorización de la cultura objetiva de una sociedad, época o clase determinada; la institución escolar es la encargada de llevar a cabo la educación del gusto de los miembros del cuerpo social creando un *habitus* cultivado que fomente unas líneas de diálogo común para aumentar la densidad del campo intelectual y formarse un juicio crítico de los nuevos productos culturales.

de masas han creado la verdadera identidad nacional y por ese motivo no se deberían demonizar. Su opinión favorable acerca del poder democratizador de los medios que elevan el nivel cultural de personas que antes no tenían conocimientos acompaña esta visión positiva del concepto de masa. En una sociedad que ha nivelado los estilos de vida de las antiguas clases sociales, en la que la antigua aristocracia ha sido sustituida por el "olimpio de las celebridades", podemos detectar el grado de importancia que poseen los medios de comunicación como nuevos niveladores y artífices del gusto, lo cual termina influyendo en los valores morales de la sociedad en su conjunto.

La variedad de las experiencias culturales que se produce en la modernidad hace necesaria la revisión del concepto clásico de cultura que Bell considera obsoleto. Si antiguamente la cultura era una "serie concatenada de creencias, tradiciones, rituales y normas que han alcanzado un estado homogéneo en el curso de la historia" (Bell, 1969:37), hoy en día prima lo que Harold Rosenberg denomina "la tradición de lo nuevo" (*La tradición de lo nuevo*, 1959) que reformulará Octavio Paz en su "tradición de la ruptura" (*Los hijos del limo*, 1974): la novedad vanguardista se convierte al día siguiente en tradición, la modernidad acepta un incesante flujo de influencias culturales que se basa en la variedad y el sincretismo, no como el viejo concepto de cultura que se basaba en la continuidad y la tradición.

En consonancia con la proliferación de líneas culturales que hallamos en la modernidad, aparecen nuevos medios que permiten abarcar más y más conocimientos y apuntan a una imagen del ser humano similar al ciborg. "Con la electricidad", afirma Marshall MacLuhan, "prolongamos globalmente nuestro sistema nervioso central estableciendo instantáneamente una interrelación de todas las experiencias humanas" (MacLuhan, 1973:437).

La imagen del ciborg se hace realidad en estas extensiones del ser humano que son los medios de comunicación: un ojo del que parte un rayo que atraviesa la pantalla del ordenador, un pie del que parte el pedal de un coche que avanza por una autopista a doscientos kilómetros por hora, una mano que controla el mando a distancia de la televisión y que con una pulsación tiene el poder de emitir imágenes de un lugar completamente diferente del globo...

La nueva configuración del ser humano con esas posibilidades de relación con el medio que favorece la tecnología, ha creado formas de sociabilidad inimaginables hace un tiempo y ha reconfigurado la imagen mental que poseemos de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. MacLuhan (1969) plantea que la tecnología va creando un

nuevo ambiente humano y modificando la imagen del globo que, desde el advenimiento de la era electrónica, no es más grande que una aldea. "El medio es el mensaje" porque cada nuevo medio introduce cambios en los asuntos humanos y se hace necesario un equilibrio entre el poder de las técnicas de comunicación y la capacidad de reacción del hombre para sobrellevarlo.

Desde hace más de un siglo la tecnología aplicada a los medios introduce la velocidad como factor básico del nuevo conocimiento: el ser humano se convierte en un ciborg con múltiples canales por los que penetra la nueva información, los cinco sentidos se afinan y proliferan en forma de teléfono, televisión, cine, radio, Internet... el cuerpo se alarga en extensiones virtuales que prolongan los miembros hasta el infinito. Pero si la información entra a tal velocidad y en tal cantidad, ¿dónde queda la capacidad de distinguir unos *bytes* de otros?, ¿dónde el poder de decidir si me apetece asimilar una información u otra?

El ciborg resulta entonces ambiguo en esa in-capacidad de asimilar información que puede ser peligrosa dependiendo del modo en que se use: puede absorber a ciegas o puede establecerse como lugar de resistencia a las manipulaciones subliminales que se cuelan en esa ingente cantidad de información¹⁰.

Para Martín-Barbero, esta resistencia es la postura ideal del consumidor ávido de información; a lo largo de su teorización sobre los medios, el crítico no abandona el optimismo: los medios no son el máximo exponente del declive de nuestra cultura, sino que crean espacios en los que las culturas minoritarias pueden expresarse, verse representadas y reforzar sus identidades; pueden llegar a conformar lugares de resistencia. Los medios son armas ideológicas para bien y para mal, pero deben estar guiados por personas responsables:

¹⁰ En palabras de Virginia Villaplana: "La globalización es un proceso total que ha dado lugar a una red mundial de conexiones y de interdependencias funcionales que se combinan, simultáneamente en situaciones de re-territorialización y des-territorialización de la producción de los saberes y los conocimientos; integración con fragmentación y exclusión" (Villaplana, 2010:187-188). Villaplana propone una "práctica dialógica transcultural y contrainterpretativa" (ibíd.:189) y nuevos modelos pedagógicos que huyan de la direccionalidad de las instituciones educativas que tradicionalmente han guiado el conocimiento de los ciudadanos; modelos basados en la colaboración en el campo artístico entre los propios creadores, el público, las instituciones, etc. para dar un enfoque diverso al espacio museístico e intentar deshacerse de las estrategias de *márqueting* que han convertido en moneda de cambio el capital simbólico. La crítica considera que a partir de los años noventa, numerosas propuestas políticamente conscientes por parte de los EECC, la Teoría Feminista, Queer y Postcolonial han dado lugar a nuevos enfoques del hecho artístico más conscientes de las complejas relaciones entre poder y cultura, centro y periferia o de la construcción identitaria; enfoques capaces, por otro lado, de proporcionar una lectura artística entendida "como una cuestión prioritaria para los aprendizajes sociales" (ibíd.:204).

La imbricación entre televisión e informática produce una alianza entre velocidades audiovisuales e informacionales, entre innovaciones tecnológicas y hábitos de consumo (...) que atraviesa y configura los trayectos callejeros y hasta las relaciones con nuestro cuerpo, un cuerpo sostenido cada vez menos en su anatomía y más en sus extensiones o prótesis tecnomediáticas: la ciudad informatizada no necesita cuerpos reunidos sino interconectados. (Martín-Barbero & Rey, 1999:38)

Las nuevas prótesis tecnológicas del ser humano propician la reconciliación de lo culto y lo popular en una urbe nueva conectada por redes invisibles en la que se produce un re-ordenamiento cultural. El nuevo ser aparece sentado delante de su computadora subrayando su individualidad y desarrollando una sociabilidad virtual que, junto con la que fomenta el medio televisivo, son las únicas relaciones de este ente medio hombre medio máquina.

Como afirma Barbero, en Colombia la violencia expulsa a los jóvenes de la calle y los medios los atrapan en la casa, donde la televisión domina el espacio privilegiado: es el "lugar estratégico" que "ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías" (Martín-Barbero & Rey, 1999:18). Nuestra cultura visual es, hoy por hoy, una cultura televisiva; cultura que favorece la creación de prótesis oculares de visión nocturna, de acceso a espacios restringidos hasta la fecha, donde no sólo se adquieren nuevos valores basados en la lógica mercantil y publicitaria, sino que se ensalzan nuevos mitos que apuntan hacia el deseado modelo americano del estado del bienestar¹¹. El ciborg es quien domina este mundo que ha pasado a dividirse en informados y desinformados, pero ¡cuidado!, demasiada información puede provocarnos un cortocircuito.

El debate en torno a la defensa o condena de la cultura de masas desarrollado a lo largo del siglo XX deja una puerta abierta hacia la responsabilidad, por un lado, de los sectores que controlan los medios para fomentar el juicio crítico del consumidor o alienarlo definitivamente y, por otro lado, de cada individuo particular que, gozando de sus prótesis tecnológicas, sea capaz de discernir entre informaciones más o menos pertinentes. Los juicios apocalípticos de Theodor Adorno, Dwight MacDonalld o Guy Debord parecen obsoletos desde una perspectiva actual; del mismo modo, la

¹¹ "Los jóvenes pasan de la novela familiar de una infancia cada vez más breve al folletín hiperrealista que pone en escena la danza de las mercancías frente a los que pueden pagárselas y también frente a esos otros consumidores imaginarios" (Sarlo, 1994:42).

interpretación integradamente naif de Daniel Bell no parece resolver el debate cultural. Será más bien esa posición intermedia de Umberto Eco y esa lanza rota por Raymond Williams o Jesús Martín-Barbero a favor de la responsabilidad del intelectual la que llegue a esclarecer en cierta medida cómo puede actuar el ultraestimulado sujeto contemporáneo en medio de ese océano cibernético de información que han creado los medios de comunicación de masas.

1.2 Contextualización de la polémica en América Latina

El arte ya no puede presentarse como inútil ni gratuito. Se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos referentes "primitivos" y populares que son también la fuente nutricia de lo artesanal.

Néstor García Canclini.

Como antesala a la contextualización del debate en América Latina, plantaremos brevemente las etapas de su implantación: desde principios del siglo XX la industria cultural latinoamericana va a suministrar al pueblo identidades nacionales a la carta basadas en los criterios de las entidades político-económicas dominantes. Si de los años treinta a los cincuenta los medios de comunicación van a ser voceros de la interpelación que desde los gobiernos populistas convierte a las masas en pueblo y al pueblo en Nación, a partir de los sesenta la economía se apodera de los medios y de su función política (Martín-Barbero & Rey, 1999:50 y ss.).

En México, esta división del siglo XX en tres periodos corresponde al auge de diferentes artes: el teatro y el muralismo son las mediaciones del primer tercio de siglo; hasta los sesenta serán el cine y la radio y en el último tercio de siglo, la industria cultural en la ciudad impone la hegemonía de la televisión.

El establecimiento de los medios está vinculado a ciertos motivos socio-económicos: desde los años treinta el mercado cultural será un ente autónomo en Latinoamérica que se irá independizando de la importación; la ampliación urbana, la alfabetización creciente y la formación de circuitos culturales favorecerá la producción nacional y la ideologización política de las masas. A partir de los cincuenta la élite intelectual observa una explosión socioeconómica real causada por el desarrollo

económico e industrial que propician los avances tecnológicos; el crecimiento urbano se consolida y asienta y el mercado cultural se acrecienta debido a la escolarización de la población urbana y al aumento de la población universitaria; los nuevos medios y, en particular, la televisión, favorecen el conocimiento de problemáticas internacionales a sectores hasta entonces ignorantes y la publicidad les proporciona el imaginario de los circuitos comerciales internacionales (automóviles, electrodomésticos...); por último, los movimientos políticos radicales confían en la información y modernización para crear conciencias de justa distribución de los bienes e igualdades sociales.

Junto a estos motivos, la profesionalización de las funciones culturales, cierta sincronía con las vanguardias internacionales y la creación de museos de arte moderno, causan una división brusca entre los gustos de las élites, más próximos a la vanguardia, y los de las masas populares, controlados por la industria cultural. Ante esta ruptura, la izquierda intelectual comenzará a proponer la democratización del arte y a comunicar masivamente las innovaciones culturales. Pero esto produce una contradicción en el seno de la izquierda en los sesenta, puesto que sus integrantes son a la vez participantes en la renovación artística (es decir, pertenecientes a la élite) y propagadores de la misma (mediadores entre cultura elevada y masa). Estado y empresas son dos centros culturales cuyos caminos van divergiendo y entre los cuales el intelectual se va a dividir.

A partir de este momento, el Estado cuidará del patrimonio y la empresa privada lo renovará, bien en forma de experimentación para las élites o de difusión masiva para el pueblo:

La modernización de la cultura visual, que los historiadores del arte latinoamericano suelen concebir sólo como efecto de la experimentación de los artistas, tiene desde hace treinta años una alta dependencia de las grandes empresas. Sobre todo por el papel de éstas como mecenas de los productores en el campo artístico o transmisores de esas innovaciones a circuitos masivos a través del diseño industrial y gráfico (García Canclini, 2008:99).

El mecenazgo de élite como práctica premoderna viene de la mano de empresas estadounidenses como Shell, General Motors o Esso que crean museos, revistas y una crítica artística para difundir una vanguardia experimental despolitizada que aleje a los circuitos creadores del realismo socialista¹². En lugares como México, el patrocinio

¹² En este sentido, García Canclini remite al trabajo de Shifra Goldman, *Contemporary Mexican painting in a time of change* (Universidad de Texas, Austin y Londres, 1977). Aduce que las perspectivas maniqueas de control artístico que se refieren al monopolio absoluto de los circuitos

estatal y privado estuvo equilibrado hasta la crisis de 1982; no así en Venezuela, Colombia, Argentina o Brasil. Un claro exponente de ello es el grupo Televisa en México y Rede Globo en Brasil que se han apropiado de la distribución cultural para élites y masas en forma de programas televisivos, telenovelas, museos, radios, salas de exposición... controlando todo el circuito cultural y la crítica que se construye alrededor del mismo. Una pescadilla artístico-empresarial que se muerde la cola alimentando al más fuerte. La subordinación a la lógica capitalista de mercado ha alcanzado, lenta pero segura, a la industria cultural latinoamericana.

En los noventa la situación se hace evidente: el éxito artístico depende tanto de los logros técnicos como de una publicidad adecuada y la propagación de artefactos culturales se ha logrado gracias a la iniciativa privada. No existe la buena voluntad democratizadora de los productores, sino la ampliación del mercado para endosar cualquier tipo de producto cultural a las masas de voraces consumidores que ha creado el inmenso pulpo de la industria cultural.

Modernización conflictiva, realidad urbana y cultura masiva: esta tríada no habría sido posible sin la acción divulgadora de los medios de comunicación en América Latina. Es un hecho contradictorio por la distancia existente entre el tiempo del desarrollo que se ve atravesado por el destiempo de la discontinuidad cultural¹³. Un ejemplo de ello es la etapa que va de 1930 a 1960, en la cual, como comenta Jesús Martín-Barbero, el populismo es la estrategia política que marca la lucha social en América Latina. Se origina en el pacto político entre masas y Estado (árbitro de los intereses antagónicos de las clases y representante de las aspiraciones de los sectores populares); un Estado que termina ejerciendo la manipulación directa sobre las masas y sobre los asuntos económicos¹⁴. La primera versión de la modernidad tuvo como eje la

artístico-culturales por parte de multinacionales norteamericanas para evitar la politización de los países de América Latina empobrecen una perspectiva global sobre los procesos de modernización en estos países (García Canclini, 2008:99).

¹³ A decir de Martín-Barbero, partimos de la diferencia como doble dimensión intrínseca a la naturaleza latinoamericana: diferencia por la dominación histórica y por el mestizaje racial, temporal y cultural. Una América Latina que podemos pensar unificada por su incorporación general al mercado internacional y su modernización industrializada. “La posibilidad de ‘hacerse naciones’ en el sentido moderno pasará por el establecimiento de mercados nacionales y ellos a su vez serán posibles en función de su ajuste a las necesidades y exigencias del mercado internacional. Pero ese modo dependiente de acceso a la modernidad va a hacer visible no sólo el ‘desarrollo desigual’, la desigualdad en que se apoya el desarrollo del capitalismo, sino la ‘discontinuidad simultánea’ desde la que América Latina vive y lleva a cabo su modernización. Discontinuidad sobre tres planos: en el destiempo entre estado y nación (...), en el modo desviado como las clases populares se incorporan al sistema político y al proceso de formación de los estados nacionales (...), y en el papel político y no sólo ideológico que los medios de comunicación desempeñan en la nacionalización de las masas populares” (Martín-Barbero, 1993:164).

¹⁴ El ejemplo de Juan Domingo Perón es siempre inevitable, sobre todo al hablar de masas, medios de

idea de la creación de un sentimiento nacional que obsesionó a los gobiernos populistas desde los años treinta; la segunda, a partir de los sesenta, se basó en la idea de desarrollo. Tras la época de los populismos, lo "masivo" se referirá a los medios de comunicación: la televisión será el arma definitiva para esa democratización desarrollista tendente a la unificación de las diferencias. Los medios, tal y como afirmó Bell en el caso norteamericano, también serán empleados en América Latina para cimentar las bases de las diferentes identidades nacionales.

Observamos dos planteamientos principales sobre la evolución de los medios en América Latina que resultan complementarios porque se matizan mutuamente: los asertos quizá demasiado demonizadores de Carlos Monsiváis con respecto a la sociedad de consumo tienen como contrapunto el optimismo con que García Canclini aborda los procesos de hibridación cultural entre lo culto y lo popular que dan lugar a las culturas urbanas.

Desde la óptica de Monsiváis, la extensión de los medios ha sido favorecida por oleadas migratorias que no sólo se refieren al desplazamiento de poblaciones enteras del campo a la ciudad, sino que abarcan movimientos culturales propiciados por nuevas ideologías y nuevas tecnologías. Si la literatura de principios de siglo nos dio una visión de las urbes como "hechos de limitaciones"¹⁵ a causa de la acumulación ingente de personas sin trabajo hacinadas en suburbios y villas miseria, las novedades culturales nos ofrecen otra perspectiva de esa población que asume tendencias renovadoras de diverso signo: desde el muralismo, por ejemplo, se muestran las tendencias ideológicas de la Revolución Mexicana a principio de siglo; desde los movimientos feministas se denuncia la opresión machista y desde la liberación homosexual, la homofobia; la

comunicación y estrategias de poder. Para Monsiváis, Perón es en su primera etapa la personificación del sentimentalismo político (¿suena a kitsch...? Si) que hace al argentino trabajador sentir que existe por primera vez en la historia; la sacralización del autoritarismo se consigue por una triple vía contradictoria: un discurso fantasioso basado en afirmaciones rotundas, acciones radicales de izquierda y una base de mentalidad derechista que llega a dar cobijo a cientos de nazis tras la II Guerra Mundial (Monsiváis, 2000:96). "¡Volveré y seré millones!": discurso melodramático en una Evita ex-actriz fracasada, rubia elegantísima, autoproclamada vocera de los descamisados, demagogia contradictoria entre un discurso y una imagen pública que luce joyas de Cartier y se dice amiga de los pobres... Personaje controvertido que representa la vinculación entre política y medios de comunicación que sigue vigente en América Latina donde, para Beatriz Sarlo, la videopolítica es la base del supuesto sistema democrático. La primera imagen que emite la TV argentina en 1951 es de Evita, "la política bajo su forma sexualizada" (Sarlo, 1994:90). El primer icono argentino que reúne juventud, belleza y fotogenia marca las huellas de lo que será la futura política televisiva o cómo hacer llegar el discurso político a las mayorías.

¹⁵ "En las ciudades, la moral comunitaria es, fuera de las exaltaciones del cine y de la canción, fe individualista o memoria maltrecha, y debido a esta contradicción categórica entre lo que se considera lo popular y lo que se vive, el conjunto urbano es un ente hecho de limitaciones, alcances inesperados, permisividad discreta, prohibiciones a voz en cuello" (Monsiváis 2000:26).

opresión ejercida por la censura se elude dando lugar a corrientes literarias innovadoras; la tecnología realiza un cambio de paradigma en los iconos culturales que van a ser extraídos de los productos de consumo.

Pero si estas migraciones son abordadas desde una perspectiva bastante optimista, Monsiváis comienza a demonizar los medios cuando se centra en el estudio de la televisión, creadora de nuevas identidades regidas por los parámetros impuestos por la sociedad de consumo:

El fundamento de esta dictadura del gusto es evidente: desde los años sesenta, se reclama - con anuncios y actitudes - una nueva identidad social sustentada en los valores del consumo, que busca imponer el sentido del humor, las respuestas automáticas a las ofertas de "esparcimiento", el sitio de las emociones entre un comercial y otro. La censura, el menosprecio del auditorio y la degradación artística hacen su propuesta: que el pueblo se convierta en el mercado, tal y como acontece en los demás países (Monsiváis, 2000:218).

Esta perspectiva subraya la alienación a la que un medio banal como supone Monsiváis que es la televisión somete a su público, al que no hace pensar para que no se aburra, cuyos valores familiares no cuestiona, cuyo nivel educativo no intenta elevar y cuya moral tradicional perpetúa con la única finalidad de que siga consumiendo. La tendencia fatalista llega al pesimismo total cuando el crítico afirma que "el capitalismo institucionaliza la miseria en América Latina y devasta los recursos naturales" (Monsiváis, 2000:251).

De diverso signo son las consideraciones de García Canelini acerca de los medios masivos cuya característica fundamental es la hibridación cultural, fenómeno que no será posible sino en megalópolis multilingües y multiculturales como las latinoamericanas en las que la tradición se da la mano con la modernidad, cuyas fuerzas dispersas son contenidas en esa cultura urbana que ya no es ni culta ni popular, sino que ha sufrido un proceso complejo en el que lo foráneo no se asume con los ojos cerrados, sino que se reconfigura y se recrea desde una lectura nacional.

La hibridación supone una perspectiva que huye de las divisiones tradicionales entre productos de élite, populares y masivos y propone estrategias de reconversión según las cuales en las nuevas culturas urbanas se asimilan los procesos modernizadores importados del extranjero desde las perspectivas tradicionales de cada nación, dando

lugar a complejas articulaciones innovadoras que se manifiestan en una evolución de las artes caracterizada por la emancipación, expansión, renovación y democratización¹⁶.

Si hacia mitad de siglo la dependencia de la literatura y el mercado informativo de masas era innegable porque los escritores no podían vivir de su pluma (dado el elevado índice de analfabetismo) y se veían obligados a trabajar como guionistas o periodistas, hoy en día dependen de la publicidad: la novedad literaria no llega a comercializarse, por buena que sea, si no se ve respaldada por una campaña publicitaria en condiciones. Así pues, la industria cultural se configura como mediadora entre la masa y el arte y los medios permiten la distribución masiva de bienes simbólicos entrando a establecer un juego de ecos con la vida urbana:

La redistribución masiva de los bienes simbólicos tradicionales por los canales electrónicos de comunicación genera interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno. Millones de personas que nunca van a los museos, o solo se enteraron lejanamente de lo que exhiben a través de la escuela, hoy ven programas de televisión gracias a los cuales esos bienes entran en sus casas (García Canclini, 2008:188).

La modernidad es una condición envolvente cuya puerta de entrada y de salida pasa por la democratización de los medios. La única opción viable tiene que aparecer coronada por el optimismo de soluciones estratégicas que apunten a un acercamiento cultural igualitario y renovador. Ante propuestas teóricas demonizadoras que se limitan a criticar la parte negativa de los medios, se erigen otras como las de Martín-Barbero o García Canclini que analizan lo negativo, subrayan lo positivo y terminan proponiendo reformas que apuntan a la creación de conciencias plurales que, ante todo, sean capaces de pensar por sí mismas.

Tras haber analizado la evolución de lo popular a lo masivo y las opiniones de apocalípticos e integrados ante la cultura de masas tanto en Europa y EEUU como en América Latina, pasaremos a reflexionar acerca de la imaginación melodramática como elemento fundamental de los artefactos culturales dirigidos al gran público en tanto en

¹⁶ Estas cuatro estrategias configuran lo que García Canclini entiende como Modernidad en el ámbito artístico que comienza a principios del siglo XX: el proyecto emancipador (la razón se divorcia de la religión, el arte se separa de la esfera mítica y se emancipa de las élites culturales), el proyecto expansivo (creación y experimentación abren nuevas vías de producción artística), el proyecto renovador (las vías de renovación de la Vanguardia van a dar el acorde artístico a las producciones del siglo XX) y el proyecto democratizador (las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo van a reorganizar el ámbito artístico) (García Canclini, 2008:51 y ss.).

cuanto apunta a la universal esfera pasional y está abocada al *happy end* para satisfacer las expectativas de felicidad de la mayoría.

Partiremos del análisis de las características fundamentales del melodrama de la mano de la filmografía de Pedro Almodóvar con la finalidad de ilustrar esas obsesiones de la modernidad que, según Peter Brooks, tienen un espacio idóneo de manifestación en el melodrama, mostrando lo moral oculto. A través de la exacerbación del elemento pasional y el maniqueísmo, Jesús Martín-Barbero ha resaltado ciertos rasgos del género que apuntan al drama de reconocimiento mostrando la anacronía entre el tiempo de la vida y el tiempo del relato en el que los espectadores ven reflejados su sufrimiento y sus deseos de mejora, colmados en el final feliz típico del género.

Tras la teorización y ejemplificación de los rasgos principales de la imaginación melodramática, daremos paso a un segundo eje temático centrado en la progresión de los medios de masas en América Latina, teniendo en cuenta que han evolucionado de la mano del género que estamos tratando. Así pues, desde los espectáculos de feria hasta el *reality show*, pasando por el folletín, el cine clásico y la telenovela, observaremos los pormenores de la modernización que los medios han favorecido en el continente y veremos hasta qué punto se reflejan los productos culturales que vamos a tratar en el posterior análisis del corpus.

Al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza.

Jesús Martín-Barbero

Blanche Dubois, anclada en los veinticinco pero con cuarenta años, con su inmenso guardarropa y su cutis casi perfecto... si no fuera por las arrugas. Pero eso da igual, Blanche se viste siempre como si fuera a una cena de gala, aunque esté en un barrio pobre de Nueva Orleans, aunque su hermana, embarazadísima, no tenga dinero para cambiarse la bata astrosa con la que se pasea por las dos habitaciones del tugurio en el que viven.



La hermosa Blanche, que vino huyendo de un fantasma y sus delirios de grandeza le hacen rechazar al único hombre que hubiera podido amarla, porque está el otro que llega, que está llegando, que va a llamar dentro de nada pero que nunca llama. Y vendrán los batas blancas y adiós crucero, adiós vacaciones, adiós Blanche cubierta de joyas comiendo caviar con su hermoso galán que la saca a bailar un vals mientras le susurra al oído lo bella que está esa noche con su traje rosa palo y su boa de plumas suavísimas volando en torno de su dulce figura.

La otra mitad es Stanley Kowalsky, el guapísimo pero brutísimo polaco casado con Stella, la hermana de Blanche... hombre rudo, fuerte, guapo, profundamente anclado en la vida real. Son dos visiones opuestas de la realidad que reflejan el estado de las sociedades mundiales en los cuarenta-cincuenta, cuando una oleada de inmigración remueve los cimientos del tradicionalismo e invita a repensar la organización social de todas las urbes de América: de Nueva Orleans a Buenos Aires.

Un tranvía llamado deseo es la obra original de Tennessee Williams que triunfó en Broadway en 1947 y fue adaptada al cine bajo la dirección de Elia Kazan en 1951. Se ha dicho que Blanche no es mujer sino travesti¹⁷, es la típica figura ambigua que refleja los

¹⁷ Jack Babuscio comenta que Molly Haskell “percibe a las mujeres de Williams como productos del sus fantasías homosexuales barrocamente travestidas (...), el homosexual cultivado que sería Williams se ve compelido a amar, a menudo de forma masoquista y contra su agrado, a brutos y chulos de playa,

deseos por la brutalidad sexual del macho cogedor, del macho que le siembra una vida a la hembra en la tripa y la hincha de gozo y la arrastra a una vida de pobreza pero da igual, porque la coge noche tras noche y la hace gritar de placer. Travesti es el deseo de Blanche por seguir siendo aquella señorita de buena familia, olvidando su pasado turbio; por tener joyas, vestidos, hombres y estar rodeada por la buena sociedad; porque ve la tripa hinchada de su hermana y la desea pero no puede tenerla y llama tonta a su hermana, “te dejaste engañar”, pero es mentira porque se muere de celos por tener un hijo del bruto de Kowalsky... y es que Marlon Brando siempre con papeles de hombretón, con su mirada turbadora que le dice a la loca “te voy a hacer daño y te voy a abandonar, pero te va a gustar”. La loca que sólo pide un poco de amabilidad, un poco de cariño; que hace la comida y cuida de su hombre, pero cuando él encuentra otro chance, deja a la loca que sufre, ella también, en toda urbe: de Nueva Orleans a Buenos Aires¹⁸.

2. Me voy de tu vera, ¡olvidame ya!: el melodrama en el imaginario latinoamericano

Como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos -machistas, fatalistas, supersticiosos - y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario.

Jesús Martín-Barbero

nativos y gigolós, primitivos y campesinos – tanto como a otros prototipos no disponibles de sensualidad desinhibida (...). Williams ha utilizado a las mujeres en su propio beneficio. Su inicial estrategia de pasar por hetero deja una huella ansiosamente conservadora en sus trabajos iniciales: un deseo de protegerse a ojos de los demás; una impotencia para mostrar sus deseos como hombre gay en público (...). La cripto-homosexualidad de Williams toma relieve en los personajes femeninos: Banche, Alma, Karen. Estos caracteres expresan las propias emociones inaceptables del autor como hombre gay. Declaran la naturaleza de las fantasías de Williams en el momento de su creación. En ellos el artista encontró el modo de negociar con las tensiones que lo invadían y definían – tensiones que residen en las dualidades entre carne/espíritu, promiscuidad/santidad, vejez/juventud” (Babuscio, 1977:52).

¹⁸ Como nos dice Roberto Echavarrén, existe “una estructura más antigua, incrustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer, la ‘loca’ clásica y trágica, destinada a enamorarse de un hombre ‘verdadero’, un heterosexual quien, dado que prefiere ‘de verdad’ a las mujeres, no podrá amar a la loca, sino que la utilizará” (Echavarrén, 2003:51).

Marisa Paredes y Candela Peña, como Huma y Nina, son Blanche y Stella en la representación teatral del *Tranvía*... que aparece en *Todo sobre mi madre* (1999); dos actrices que son pareja y mantienen una tormentosa relación de amor-odio. La noche del estreno de la obra es el cumpleaños de Esteban que corre tras el taxi de las actrices para conseguir un autógrafo pero es arrollado por un coche que lo mata. Su madre, Manuela, de joven también interpretó a Stella en el *Tranvía*... que representó en Argentina con Lola, el padre de Esteban, padre también de la criatura que Rosa, la monja solidaria representada por Penélope Cruz, está esperando y que, casualmente, le ha pegado el SIDA.

Mujeres en un universo femenino, los hombre son borrados (Esteban muere, el padre de Rosa tiene Alzheimer) o se borran a sí mismos, se rehacen, se recosen, se meten y se sacan. La Agrado nos lo cuenta:

AGRADO: ¡Miren qué cuerpo! Reparen. ¡Todo hecho a medida!

(Se palpa las zonas de su anatomía más afectadas por la cirugía, en especial las superiores, las tiene más a mano. Adopta una postura ejemplar y específica.)

AGRADO: Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientas tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco... Continúo: Tetas, dos (que una no es un monstruo). Setenta cada una, pero éstas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labio, frente, pómulo, cadera y culo. El litro cuesta cien mil, así que echad la cuenta porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta y cinco mil. Depilación definitiva con láser, porque la mujer “también” viene del mono, tanto o más que el hombre, sesenta mil por sesión. Depende de lo barbuda que seas, lo normal es de dos a cuatro sesiones, pero si eres folclórica necesitas más, claro.

(El público se divierte de lo lindo.)

AGRADO: Lo que estaba diciendo, ¡cuesta mucho ser auténtica! Pero no hay que ser tacaña con nuestra apariencia.

Todo sobre mi madre (1999), monólogo de Antonia San Juan.

Así la loca, amiga de Manuela y de Lola, nos cuenta cuánto cuesta tener un cuerpazo, convertirse en lo que ha soñado para ser auténtica. No más hombre, sólo un pequeño recuerdo entre las piernas... detalle sin importancia. Padres que son madres y desaparecen, que son fantasmas detrás de los que todo el mundo anda y que no vuelven sino al final de la cinta. Personajes que no se dejan vencer por la brutalidad del destino y bajan a la calle para lidiar con todo lo que se les venga encima, porque no estamos para

tonterías en este mundo, que bastante sufrimiento hay ya como para dejarnos superar por la adversidad.

Drama familiar (la muerte del hijo, la desaparición del padre, la separación irresoluble), situaciones y acciones extremas (hombres que son mujeres y pegan el sida a inocentes monjitas), polarización moral (el universo femenino se defiende de los restos del masculino que no trae más que enfermedad y sufrimiento), suspense en la peripecia (Lola no aparece hasta el final de la cinta)... cada personaje es un melodrama andante: todos sufren los golpes del destino, en una escena en la que dios no existe, sólo la Virgen de la Caridad del Cobre.

Para Peter Brooks, el modo melodramático es una dimensión inevitable de nuestra conciencia porque refleja las obsesiones y elecciones estéticas de la modernidad: como forma de la era post-sacral, con su polarización e hiperdramatización de fuerzas en conflicto, muestra las huellas de lo moral oculto (restos fragmentarios y desacralizados de los mitos sagrados).

En *Todo sobre mi madre* la obsesión es ese universo femenino que se intenta violentar hasta las últimas consecuencias: es la fortaleza de la mujer que puede echar adelante aunque pierda una y otra vez lo que más quería. “*All about Eve*” es el título remedado en el de Almodóvar: todo sobre la primera mujer, Eva al desnudo. Todos sus modelos de mujer terminan confluyendo en la valentía; las lágrimas no impiden actuar. Lo que importa es el deseo¹⁹, pero un deseo que, obsesivamente, como el melodrama mismo, ha superado las barreras genéricas tradicionales, ya no existe la matemática del “yo, hombre; tú, mujer”: mujeres que desean lo que no tienen, sea un hijo, sea un cuerpo diferente, la salud perdida, la novia fugada...

¹⁹ El Deseo es la productora que Pedro Almodóvar formó con su hermano Agustín en 1986. En *La ley del deseo* (1987) plantea la relación entre dos hermanos, uno de los cuales es transexual y el otro homosexual. Carmen Maura interpreta el rol de la trans que se cambió de sexo para mantener una relación con su padre y Eusebio Poncela es el director de cine gay que sigue enamorado de su exnovio pero comienza una nueva relación con Antonio (Banderas), macho ibérico celoso hasta la médula que, cuando descubre los sentimientos de su pareja por el otro hombre se marcha a la costa a mataralo: la ley del deseo implica secuestros, asesinatos, maltratos y lo aboca al suicidio. En cualquiera de sus películas nos encontramos con personajes que son encarnaciones de deseos y se mueven por ellos. Ésta es la gran obsesión del cineasta, por ejemplo: *Hable con ella* (2001) retrata el deseo del enfermero Benigno por la mujer a la que cuida y que está en coma; será gracias a ese deseo, o más bien a sus consecuencias, que la mujer despierte del coma y engendre un niño del enfermero. En el melodrama se reflejan las pasiones irracionales, pero al final es la ley la que vence: Benigno (el bueno) termina en la cárcel donde se suicida porque no puede soportar estar sin la mujer a la que ama, sin el objeto de su deseo. Pero en el *film* es la ley del deseo, de nuevo, la que triunfa porque a ojos del espectador Benigno siempre seguirá siendo inocente (maravillosa interpretación de Javier Cámara). El delito en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) es el asesinato de un hombre por parte de su esposa, esposa esposada que desea liberarse de un macho que la tiene sometida, de una familia que no le da más que problemas y de su adicción a las anfet. El asesinato está justificado porque todos sabemos que la buena es Gloria, interpretada por Carmen Maura.

La filmografía de Pedro Almodóvar es perfecta para observar las características del melodrama y su adaptación al cine. Una dramaturgia del exceso, hipérbole, excitación y exageración que se refleja en argumentos, personajes, diálogos, decorados, hasta en los detalles más nimios. Siempre la peripecia nos termina llevando al personaje desaparecido y deseado, como en *Volver* (2006), donde al final la que vuelve a aparecer viva es la madre (Carmen Maura) a la que todos habían dado por muerta en un incendio y cuyo fantasma recibían con toda naturalidad; en *Todo sobre mi madre* es Lola la que aparece en el último momento, estupenda, encumbrada en sus tacones y con la enfermedad que la empieza a debilitar; en *La mala educación* (2004) el deseo subyacente es ver a Ignacio-Zahara muerto, para que su hermano pequeño y su ex amante puedan seguir con su relación.

Género flexible y adaptable que proporciona el adecuado afecto psíquico para la contemporaneidad, el melodrama exagera las pasiones en una sociedad que ha desaprendido a amar, que desconoce las palabras adecuadas para expresar los sentimientos, que se ha quedado sin caudal sanguíneo dentro del corazón. ¡*Átame!* (1990) nos muestra el ejemplo de Ricky, interpretado por un jovencísimo Antonio Banderas, obsesionado por ser amado y formar una familia con Marina Osorio, la actriz porno interpretada por Victoria Abril. Su deseo de ser querido y su impotencia para expresarlo, lo llevan a secuestrar, golpear y atar a Marina que al principio lo rechaza pero que no puede evitar enamorarse perdidamente de él al final, al ritmo de *Resistiré* del Dúo Dinámico (1988).

En EEUU esta película fue calificada de cine X y despertó una inmensa polémica²⁰ por ser considerada políticamente incorrecta al retratar un maltrato que termina siendo un Estocolmo pasional: subversión del buen gusto, problemática socio-política, lenguaje anacrónico y determinismo; ingredientes que no faltan en ningún melodrama:

Lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha

²⁰ Como afirma Alejandro Yarza: «¡*Átame!* Ha sido víctima de durísimos ataques por parte de amplios sectores de la crítica feminista. Por ejemplo, Cristina Peri Rossi la descalfica radicalmente en los siguientes términos: "Lo reaccionario, machista y atávico de la película de Almodóvar no es el tema, sino su tratamiento: la complacencia, el deleite frente a esa actitud del varón hacia la mujer, y la ocomplacencia, la 'gracia' que a Almodóvar le produce el masoquismo femenino, su asunción del dolor como vía amorosa (Peri Rossi, "No me ates, por favor", *El país*, 1/3/1990:23) (...)". Este film ha sido descalificado por reaccionario y misógino y, al mismo tiempo, elogiado porque trata, paradójicamente, del triunfo de la feminidad (...). Sólo situándolo dentro del contexto de la manipulación a la que Almodóvar somete la iconografía religiosa y leyéndolo desde la intersección de la sensibilidad *camp* con la estética posmoderna, es posible entender su supuesta ambigüedad ideológica» (Yarza, 1999:122-123).

contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia de este subcontinente? (Martín-Barbero, 1993:244).

El drama de reconocimiento que suele atormentar a los personajes de Almodóvar, ha sido relacionado con la historia latinoamericana por la problemática del colonialismo y la violencia, el mestizaje y la explotación económica que sigue vigente hoy en día. Racismo y explotación suenan a siglo XVI y a siglo XXI en América Latina: en esa involución, identidades fragmentarias que luchan por reconocer sus orígenes.

La obra de Pedro Almodóvar presenta una polarización hacia la temática LGTBQ²¹ en esa problemática de la aceptación familiar, el melodrama en la telenovela de América Latina suele centrarse en aspectos de diferencia social y económica, en las típicas Cienicientas de barrio pobre que terminan casándose (por la iglesia, por supuesto) con el galán bellísimo (Carlos Mata, a ser posible).

Siendo el melodrama, como indica Martín-Barbero, el relato más alejado de la vida cotidiana, termina resultando el más cercano a ella porque “vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales” (2002:68). El drama de reconocimiento afecta al posicionamiento del sujeto en el pacto social, al hacerse un lugar en esas identidades constituidas por el pensamiento hegemónico en las cuales el sujeto debe encajar porque si no, queda desclasado; del mismo modo, la anacronía afecta al reconocimiento porque en las relaciones sociales que refleja el melodrama, el tiempo del sentimiento ha desaparecido:

Ante la anacronía de relaciones sociales barriales y familiares, el melodrama cobra sentido en América Latina porque es mediador entre el tiempo de la vida (socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva) y el tiempo del relato que la afirma y hace posible que las clases populares se reconozcan en ella (Martín-Barbero, 1993:245).

El sujeto se reconoce en el tejido relacional que lo rodea y que configura una parte importante de su existencia; en *Todo sobre mi madre*, aparece una sub-sociedad casi secreta de mujeres que se apoyan las unas a las otras para crear lazos que el destino les ha impedido formar en otro lugar; al carecer de reconocimiento se hace necesario crearse nuevos lazos de unión lo más similares a las antiguas relaciones familiares o

²¹ Lésbica, Gay, Transexual, Bisexual y Queer.

barriales: familia que no es otra cosa sino el vínculo afectivo entre personas que comparten fragmentos de sus vidas, sean como fueren esas personas y esas vidas.

El tipo de relación social que propone el melodrama triunfa en América Latina porque las instituciones socio-políticas se han desarrollado ignorando las relaciones básicas de sociabilidad (barrial, de amistad o familiar). A partir de aquí, Michaela Ott habla de un doble reconocimiento: del sujeto, como individuo en el conjunto social y del discurso melodramático, a nivel teórico (2002:248). Si viramos hacia el aspecto teórico, el melodrama se vincula con el reconocimiento e inserción de las categorías antes consideradas de mal gusto, la baja cultura y lo popular, en el discurso teórico en torno a las artes que se plantea en los últimos tiempos, dado que “tiene la multiplicidad y polivalencia necesarias para dramatizar y explicar la vida de forma tan imaginativa que transgrede las constricciones genéricas tradicionales y el rechazo clásico de la alta cultura hacia los modos de entretenimiento popular” (Brooks, 1995:xii)²².

En cuanto a ruptura con respecto a los parámetros tradicionales, la transgresión genérica y quiebra de la separación entre cultura elevada y popular del melodrama tiene cierta relación con la muerte de la tragedia que corre pareja con el fin del mundo sacro representado por la Iglesia y la Monarquía tras la Revolución Francesa.

Brooks considera que la desaparición de la visión trágica se vincula con la pérdida de los imperativos éticos y que el cuestionamiento de la visión tradicional de lo verdadero²³ enlaza con la disolución de las jerarquías que cohesionaban la antigua estructuración social y los géneros que se correspondían con tal división: tragedia y comedia de costumbres. El autor llega más lejos al considerar que la misma retórica de la Revolución posee el maniqueísmo que después desarrollará el melodrama: una ética básica y unas verdades psíquicas que dividen al mundo en buenos y malos.

Este maniqueísmo puede ser reinterpretado en términos de tensión entre la amenaza y la promesa de salvación, como concluye Michaela Ott (2002:256); al hallarnos en una cultura de la *performance* del sufrimiento (Cristo en la cruz), los géneros que lo elevan a categoría estética y que lo embellecen como forma artística son enormemente apreciados. Es por eso que el melodrama, con la exaltación de las

²² Tanto esta cita como todas las que aparecen en el presente trabajo cuya fuente original hemos encontrado en un idioma diferente al español han sido traducidas para facilitar la lectura.

²³ En palabras de Brooks: “El melodrama no representa simplemente la ‘caída’ de la tragedia, sino que responde a la pérdida de la visión trágica. Es posible en un mundo en el que los imperativos tradicionales de la verdad y la ética han sido violentamente puestos en cuestión, incluso allí donde la promulgación de la verdad y la ética, su instauración como modo de vida, concierne directamente a lo inmediato, lo diario y lo político” (Brooks, 1995:15).

pasiones, es tan importante en culturas judeocristianas como la nuestra y da un espacio discursivo a problemáticas subalternas problematizadas en nuestras sociedades:

Lo melodramático designa prácticas de otro lenguaje. Es un lenguaje desordenado que existe entre “expresionismo” corporal, afectos exaltados y encantamiento “comunitario”. Lo que en los criterios de un discurso suele ser drama suspendido, complejidad, conocimiento reflexivo, y – en ciertos ámbitos académicos – subalternidad canonizada, en el melodrama es repetición, reconocimiento y exceso de una subalternidad contaminada por ser masivamente vivida (Herlinghaus, 2002:58).

La subalternidad puede ser pobreza, travestismo, feminidad, orfandad... puede ser expresada en la búsqueda de pareja, de familia, de riqueza... el lenguaje melodramático está basado en una ausencia que se formula en forma de deseo y que en América Latina aparece rodeado de dificultad por la epidemia de la pobreza.

El melodrama se ha vinculado tradicionalmente con el estatuto subalterno por la relación mantenida con la cultura popular; desde su nacimiento en los años posteriores a la Revolución y su presencia en el teatro francés del siglo XIX, hasta las formas más modernas representadas por el *talk show* o *reality show*. Es una forma moderna que evoluciona con nuestras sociedades y con todo cambio que afecta de algún modo a la esfera del sentimiento: modos de expresión como las nuevas artes, lugares de expresión como los nuevos medios, relaciones sociales, sexualidades alternativas... la varita mágica del melodrama exagera todo lo que toca convirtiéndolo en un teatro de risa y llanto con cicatrices multicolores.

Como expresión genuinamente popular, ha participado en la evolución de los medios vinculados a la masa, desde teatro y prensa, hasta radio, cine y televisión. Vista la importancia que los medios han supuesto para la modernización cultural del continente, falta analizar cómo unos formatos han dado paso a otros pero siempre con el hilo conductor de la imaginación melodramática que, como dijo Herlinghaus, se vincula con un encumbramiento afectivo de los que vivieron violentamente el acceso a la modernidad (Herlinghaus, 2002:56).

Si seguimos la reflexión sobre la intermedialidad y la relación con el melodrama que realiza Jesús Martín-Barbero, debemos partir de géneros “menores” como los espectáculos de feria, las narrativas de miedo y de misterio en la Francia de inicios del XIX, caracterizados por la exaltación de cuatro sentimientos básicos del pueblo que se corresponderán con cuatro géneros que se ven entremezclados en el

melodrama: el miedo y la novela negra, el entusiasmo y la epopeya, la lástima y la tragedia y, finalmente, la risa y la comedia. De esta mezcla derivan tres de sus rasgos más importantes: el esquematismo moral de los personajes, la polarización maniquea de los mismos (que favorece la identificación del espectador) y una retórica del exceso que hace saltar al público al son del efectismo.

La aparición del folletín se ve favorecida por el aumento de la alfabetización y la expansión masiva de la prensa que posibilitan la aparición de la novela por entregas, a caballo entre el periodismo y la literatura. Beatriz Sarlo ha estudiado este tipo de narrativa en Argentina, conocida también como “literatura de barrio, de pizzería y de milonguitas” (Sarlo, 2000:20): eran narraciones destinadas a mujeres o jóvenes adolescentes de sectores populares urbanos, leídas por responder a un proceso fácil y rápido de escritura; como textos de la felicidad y el conformismo manejados por el imperio de los sentimientos, respondían al mandato de los deseos, la sociedad y la moral, con una economía discursiva ajustada a la trama sentimental y sin imprevistos en la evolución de la historia.

Estas novelas por entregas presentaban personajes femeninos marcados por la pasión, cuya única opción era resistirse o sucumbir ante el amante con temor a las fatales consecuencias sociales que podía acarrearles; mujeres con tiempo para el amor, a diferencia seguramente de la realidad de las propias lectoras que se veían idealizadas en la figura de la "bella pobre". No eran obras con descripciones realistas, sino que se dedicaban al cultivo del erotismo "del lenguaje de las miradas, de los roces, de las caricias furtivas, de los besos robados que anticipan y potencian el placer de la entrega" (Sarlo, 2000:25).

En *De los medios a las mediaciones* (1987), Martín-Barbero añade que tras los folletines muchas veces hallamos una voz reaccionaria, efectista y moralista por la que se deja ver el submundo oscuro del terror urbano con obreros apaleados brutalmente por la policía, miseria física y moral, cierta visión de la mujer alejada de todo bovarismo que se ve obligada a prostituirse o a someterse a matrimonios de conveniencia, a divorciarse a causa de las palizas a las que le somete su pareja, incluso obligada a vender a alguno de sus hijos para alimentar a los demás... la clave del triunfo de este tipo de relato entre los sectores populares es su auto-reconocimiento en las injusticias narradas, los convencionalismos morales triunfantes al final de la trama con los que se identifican los lectores y, finalmente, la posibilidad de tomar partido en los hechos del relato enviando sus opiniones al diario. La dinámica se basa en ese bascular de la

provocación a la pacificación (Martín-Barbero, 1993:149-153).

En América Latina esta forma narrativa se verá inaugurada por el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez hacia 1870, publicado por entregas en *La Patria Argentina*: el primer folletín gauchesco que amalgama lo rural y lo urbano en esa mezcla de canciones de payadores con crónicas policíacas. Sin embargo, será sobre todo el circo argentino y la lectura oral en las fábricas de tabaco cubanas los que den el verdadero pistoletazo de salida al género: ambas formas se unirán en el radioteatro a principio del siglo XX. Tenemos una visión de lo que fue el circo criollo en *La cabalgata del circo* (1945), protagonizada por Libertad Lamarque y Hugo del Carril; en la película aparece retratada la compañía de los hermanos Podestá, de los primeros en llevar a escena el *Juan Moreira* de Gutiérrez²⁴.

El circo tomó entonces una doble vía en su evolución hacia el *music hall* por un lado y hacia el radioteatro por otro. En el primer caso, la diferencia principal entre el circo y el *music hall* es la sustitución de la familia por la empresa privada, es decir, el paso de un universo cerrado a otro abierto en el que la lógica comercial es la única imperante; diferentes serán también el espacio y el repertorio; en último lugar, la especialización de los oficios alcanzará el mundo del *music hall* que contará con la presencia de las dos *vedettes* principales, las coristas, los extras, los tramoyas, por un lado y los montadores, técnicos de luces y sonido y el director, por otro lado. Para Martín-Barbero estas diferencias “marcan un relevo importante en la historia de la transmutación de lo popular a lo masivo” (Martín-Barbero, 1993:159).

El radioteatro en Argentina se inauguró hacia los años treinta con las novelas radiales *La caricia del lobo* de Francisco Mastandrea (1929) y *Chispazos de Traición* de Andrés González Pulido (1931), inspiradas en los folletines y dramas gauchescos por entregas. Una primera etapa estuvo caracterizada por la reducción de la parte argumental y la amplificación de la musical con payadas, bailes y fiestas camperas; posteriormente se relacionó el género con las compañías de teatro y se vincularon los argumentos a la veta gauchesca e histórica; desde mediados de los cuarenta la producción se diversificará añadiendo las corrientes policíaca e infantil, por un lado, y la sentimental, por otro (esta sí, realizada por mujeres).

En la década posterior, las amas de casa comenzarán a sentir la atracción del

²⁴ La familia Podestá, de origen italiano, llevaba a cabo una puesta en escena naturalista que favorecía en el público la ilusión de realidad y su implicación absoluta con la historia del gaucho. Tras su éxito arrollador en el mundo del circo, los hermanos siguieron su carrera en solitario en el teatro, llegando a ser el germen del futuro teatro nacional argentino.

cine y de las grandes novelas universales favoreciendo que sus ídolos radiales se mimeticen con las estrellas de cine (López Lagar como Lawrence Olivier en la versión criolla de *Cumbres Borrascosas* de 1940, por ejemplo). La radio incorporará efectos de sonido hasta entonces desconocidos y mejorará la calidad literaria de sus textos para combatir tal competencia, pero en cuanto nos adentremos en los cincuenta, la llegada de la televisión y del teleteatro asestará el golpe de gracia al radioteatro que quedará como tradición nostálgica de los años treinta.

La televisión también ejercerá un fuerte impacto en el mundo del cine, pero será a partir de 1955 aproximadamente²⁵; hasta entonces, tanto en México como en Argentina la industria cinematográfica tendrá una gran importancia, a pesar de su mimetismo hacia el celuloide hollywoodiense. ¿Por qué Hollywood? La gran industria del norte surgirá a principios de siglo aunando los tres procesos económicos en que se basa toda industria comercial: producción, distribución y exhibición. De 1920 a 1950, Hollywood se convertirá en el gran negocio mundial del ocio masivo erigiéndose como el centro neurálgico de la difusión del sueño americano.

El cine va a triunfar entre las clases populares porque a principio de siglo, como hemos visto, tanto el melodrama como la pantomima y el vodevil eran los productos culturales que consumía este público cada vez más numeroso; las primeras proyecciones se realizaron en salas de vodevil y *music hall*, en los entreactos de las actuaciones teatrales. Esta salida comercial del primer cine será aprovechada por la industria para abaratar costes y producir películas dirigidas a una audiencia menos culta. En palabras de Juan Miguel Company:

El cine se caracterizó durante los primeros años de su existencia por ser una atracción espectacular para el público, cuya finalidad era sorprender, excitar y entretener a los espectadores (...). Se presenta ante el público como una apoteosis de efectos que, de este modo, persigue captar y atrapar la atención de un público sociológica y culturalmente heterogéneo (...). El melodrama representaba el modelo espectacular predominante en todas las artes y que habría terminado prestando su armazón narrativo

²⁵ Si en un primer momento la televisión y el cine aparecieron como dos espacios de lenguaje bien diverso y el cine se vio superado por la influencia de la televisión, actualmente, como afirma Juan Miguel Company: "ambos medios han llegado hasta tal punto de interrelación e, incluso, hibridación, que es difícil fijar una nítida frontera entre la escritura cinematográfica -concretamente, en sus textos más populares, es decir, comerciales- y la escritura televisiva -una escritura donde se abren paso una infinidad de voces a través de sus múltiples géneros (desde los géneros informativos, documentales, magazines, publicidad, seriales, etc...) que permanecen enmascarados por el propio ruido ensordecedor y cegador que provocan" (Company & Marzal, 1999:15).

al nuevo espectáculo(Company & Marzal, 1999:32-34).

El sol y la playa de California y su proximidad con la frontera de México en caso de problemas con la ley, fueron decisivos para la creación de un paraíso en el que todos pensaban triunfar algún día. Rubias coristas, músicos geniales, actores exiliados, cineastas que huían de la policía... todos encontraban un sitio bajo ese sol abrasador: ante los focos de las cámaras, bajo las luces de las barras de los bares o al lado de las lamparillas de noche de los hoteles, tras el sueño de convertirse en una figura del *star system*. En mitad de los años veinte, la Fox y la Warner introducirán el sonido en sus producciones; como consecuencia, a principios de los años treinta el cine mudo ya habrá sido decapitado.

Como creador de ideologías, el cine de Hollywood estuvo guiado por la estrella de Belén del *american dream*: la ilusión de que la salud material y el éxito pueden ser conseguidos por todos los que tengan suficiente iniciativa, ambición, ingenuidad, perseverancia... el sueño consiste en dinero, poder, fama, felicidad y buena vida, en una sociedad democrática y abierta (Strinati, 2000:26). Pero falla en un detalle: no considera que la incapacidad para alcanzar esos triunfos sea una problemática social, no personal.

Ciudadanos americanos acostumbrados a ver unos *films* en los que todo está abocado al *happy end*, en los que toda la trama tiende a la restauración del orden social (y sexual) con una ideología recalcitrantemente conservadora que no se disimula lo más mínimo: el cine de Hollywood funciona en base al sistema genérico que no es tanto un conductor de la ideología capitalista, sino un producto de la sociedad capitalista para encontrar correspondencias con el gusto popular.

La cinematografía latinoamericana de 1930 a 1950 retoma los moldes hollywoodienses y la imaginación melodramática perpetuando, como arguyen Colina y Díaz, “un proceso de colonización cultural multiforme, que terminaría por encontrar su resonancia ‘nacional’ en las propias cinematografías del Hemisferio” (Colina & Díaz, 1971:ed.dig.). Los sectores más reaccionarios de la burguesía aprovecharán el filón abierto por el cine estadounidense para lanzar productos nacionales: en México será un cine anti-revolucionario que intentará conservar los valores tradicionales del mundo charro y la hacienda porfiriana; en Argentina, tras la caída de Irigoyen y el Crack de 1929, el pesimismo generalizado dará lugar a un cine en el que la explosión sentimental será la huella del populismo reaccionario. La procedencia clasista será común a ambas cinematografías:

Un género del cine latinoamericano que combina la sujeción y la libertad de Hollywood es el melodrama, por razones evidentes: el cine argentino o el mexicano o el brasileño no creen alcanzar el mercado mundial, y confían por tanto en los poderes del exceso; en América Latina el melodrama ha formado a los públicos unciéndolos en su lógica de ir hasta el fondo para allí, en el “cementerio de las pasiones”, recobrar la serenidad; el desafuero alcanza simultáneamente a dos estímulos poderosos del público: el sentido del humor y el sentido del dolor. Las carcajadas del dolor (Monsiváis, 2000:66).

Al igual que en el cine norteamericano, la problemática social se ve diluida en ese mar de sentimentalidad exacerbada que da mayor importancia a la individualidad que al grupo y adopta cierto filisteísmo en una actitud pasiva de aceptación de los designios del corazón: el equilibrio social se basa en la tríada dios, patria y hogar; el imaginario nacional que ello conlleva termina confundiendo el subdesarrollo con los valores populares y el sometimiento con la resignación, implantando en el público una domesticación alienante (Colina & Díaz, 1971:ed.dig.).

La condena en bloque que realizan los dos críticos cubanos por ser un cine que abusa de la estereotipia de los personajes y las situaciones, por la redundancia que da paso al lugar común pequeño burgués, el *vedettismo* nacional que conlleva, la estructura narrativa lineal, simple y la condena del personajes inconformista con su presentación pseudo-expresionista, no puede ser tenida en cuenta sin más porque resulta una crítica demasiado maniquea (que tampoco puede leerse alejada del momento y lugar históricos en los que se produjo).

Esta opinión se verá matizada en las reflexiones de Monsiváis y Martín-Barbero. El primero, pese a considerar que el cine clásico latinoamericano de 1930 a 1955 es contrapeso de Hollywood y crea un imaginario del exotismo en la mente latinoamericana, opina que “contribuye férreamente a la integración de comunidades aisladas o discriminadas por el tradicionalismo” (Monsiváis, 2000:56); Monsiváis disculpa esa imitación de los moldes estadounidenses por ser los únicos espejos en los que se miraba por aquella época la cultura del continente, además de que creaban un equilibrio a la vez precario y sólido con respecto a las cinematografías nacionales:

En materia de captar las exasperaciones anímicas y de negarse a reconocer límites, son insuperables la cinematografía argentina y la mexicana, que hallan sus límites y su desbordamiento en el melodrama, universidad de las rupturas y las reconciliaciones (...)

Lo propio del género es hacer de las emociones amorosas y las catástrofes familiares la gesta al alcance del público. Sufrir a trasmano y aceptar esa divulgación laica del cristianismo que cada melodrama contiene, es ingresar en el deleite de la expiación sin consecuencias. Los melodramas facilitan a sus espectadores ese viaje de las tradiciones rurales a las urbanas, y de regreso (...) la experiencia catártica: la desdicha, la que se encarniza con igual furia pero no de igual modo con pobres y ricos (Monsiváis, 2000:78).

Los poderes del exceso melodramático que triunfan en América Latina, el *epic-weeepy* o género lacrimógeno, siempre muestra personajes o grupos sociales que no dudan en enfrentarse al destino adverso con tal de protagonizar la historia. En ese sentido, el cine será un tránsito hacia la modernidad y permitirá al público dar salida a su necesidad de sentirse novelable, de sentir que su vida tiene el mismo interés que la de los personajes que aparecen en los grandes *films* de Hollywood:

Las cinematografías de Argentina, Brasil y México (preponderantemente) acometen con ferocidad el melodrama porque en la incontinencia argumental y el tumulto de los diálogos concentran su singularidad y, lo más importante, sus posibilidades artísticas. Los *films* clásicos de Latinoamérica del período 1935-1955 (aproximadamente) son por lo general melodramas delirantes, genuinos atisbos de la tragedia, que se sustentan en actuaciones desmedidas y perfectas, en destrezas técnicas, en aciertos de directores y guionistas, en el uso eficaz o magistral de la música (Monsiváis, 2002b:111).

El melodrama filmico será el espejo familiar de las pasiones en América Latina, un espectáculo comercial que reflejará argumentos comunitarios hasta los sesenta (es decir, historias de conventillos y vecindades) y se tornará hacia el reflejo del inconsciente individual a partir de entonces, como entrada del sujeto latinoamericano en la modernidad.

Jesús Martín Barbero considera que el medio cinematográfico fue ajustando el gusto del público al nuevo espectáculo para triunfar económicamente; resultaron básicos el sistema genérico y el *star system* porque implicaron un dispositivo comercial necesario para el reconocimiento popular. La identificación de los actores con los nuevos mitos de la era post-sacral fue mediación que empleó los primeros planos para fascinar al público e introducirlo en los circuitos comerciales de la industria cultural. El sistema genérico partió del *western* y el melodrama como lenguajes conocidos por todos

los públicos en estos nuevos campos donde su competencia lectora aumentaba cada día:

A través del folletín el cine recibe en herencia el melodrama. Y lo reinventa, es decir, lo transforma de nuevo en el gran espectáculo popular que moviliza las grandes masas alentando la más fuerte participación del espectador. Hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica (Martín Barbero, 1993:161).

El cine va a suponer en América Latina, a pesar de la problemática que presentan sus contenidos reaccionarios, la visibilidad social de las masas populares: permite al pueblo verse a la vez que lo nacionaliza, le otorga modos de sentirse “nacionalidad”. Opera en tres ámbitos simultáneos como son la teatralización, poniendo en escena los gestos propios de una cultura nacional; la degradación, poniendo la nacionalidad bien abajo, al alcance de todos y la modernización, actualizando mitos y costumbres novedosos. Igual que en Norteamérica a principios de siglo, la inmigración convierte al público argentino en un receptáculo dispuesto a asumir nuevas identidades nacionales que se radicalizarán bajo el mandato de gobiernos populistas.

Tanto el cine como la radio en los cincuenta van a sufrir un retroceso causado por la implantación masiva del medio televisivo, que desordena los “límites en el campo de la cultura: sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre Vanguardia y Kitsch, entre espacio de ocio y de trabajo” (Martín-Barbero & Rey, 1999:24). El palimpsesto televisivo forma un *continuum* que se nos aparece como remedo de la vida cotidiana, con su flujo incesante de sucesos simultáneos y su rutina constante; fin de los grandes relatos que se hace evidente en esa simultaneidad al dar equivalencia a todo tipo de discursos y proponerlos como artefactos para el goce estético.

Como puerta abierta a la modernidad, el medio no ha dejado de lado los parámetros de los vecinos nortños:

Con escasas excepciones (la telenovela, la más destacada) la sujeción técnica y psicológica a la televisión norteamericana lo ha sido todo. Se copian los formatos, se masifica la imitación, se ajustan los programas al ideal de un público texano que hubiese olvidado súbitamente el inglés. Y esto sucede (causa o consecuencia) al magnificarse la fe en la tecnología y al diluirse la confianza en la originalidad nacionalista. Y si las telenovelas no imitan tan descaradamente (...) es por la sólida

tradición del melodrama, que alía el repertorio francés y español de fines del siglo XIX, los vericuetos de la novela de folletín, y el impulso de la cultura oral que todavía adivina los chismes de pueblos tras las fachadas de la élite en la megalópolis (Monsiváis, 2000:223).

Como vemos, se salva el melodrama más genuinamente latinoamericano del planeta: la telenovela. Si bien la internacionalización del género ha provocado la disolución de los rasgos diferenciadores correspondientes a cada país, por otro lado ha favorecido la visibilización a nivel mundial de numerosas problemáticas que tienen lugar en el continente. La telenovela de los primeros sesenta todavía funcionaba con un formato similar al de la radionovela y será un género en ascenso porque:

Representa la naciente masificación de las narrativas, el protagonismo cultural de la clase media, las exigencias de representación que hacen los nuevos habitantes urbanos y las presiones modernizadoras que llegan también de la mano de medios como la televisión (...). Asume de lleno su condición de producto para el consumo masivo construido con los mismos fundamentos que la sociedad de la época: migración, vida urbana, modernización, pobreza (Martín-Barbero & Rey, 1999:117).

Hasta 1975 casi la mitad de las que se emitían en horario de máxima audiencia en América Latina provenían de EEUU²⁶, pero a partir de los ochenta la producción nacional alcanzará cotas insuperables desplazando la teleserie norteamericana de los horarios de máxima audiencia: Brasil, México, Venezuela, Perú, Argentina, Chile y Colombia serán grandes productores de telenovelas que integrarán de diferente modo los cruces entre el formato televisivo y otros campos culturales como la literatura, el teatro y el cine. La formación específica de oficios en torno a la producción también se multiplicará, apareciendo los libretistas, escenógrafos, editores, camarógrafos, etc. La estructura de la desdicha será sustituida por la “hazaña mnemotécnica de retener los atisbos de la trama” (Monsiváis, 2002b:118); el espectáculo de la pobreza será suplantado por la representación de una clase media indefinida y comenzarán a mostrarse identidades hasta ese momento ocultas: parejas que conviven sin matrimonio de por medio, nuevas estructuras familiares, homosexualidad...

²⁶ Jesús Martín-Barbero comenta que “el promedio de programas importados de Estados Unidos –en su mayoría comedias y series melodramáticas y policíacas- ocupaba cerca del 40% de la programación; y de otra parte, esos programas ocupaban los horarios más rentables, tanto los nocturnos entre semana como a lo largo de todo el día los fines de semana” (Martín-Barbero & Rey, 1999:95).

Tal especialización y nacionalización favorecerá la paulatina independencia del género con respecto al formato radial y hará que la telenovela se convierta en un “conflictivo pero fecundo terreno de redefiniciones político-culturales” (Martín-Barbero, 1999:96), reflejando la pluralidad de las identidades culturales. Pero la globalización ha ido neutralizando las diferencias nacionales dentro del género; si la telenovela tradicional derivó de la radionovela cubana y se caracterizaba por el desgarramiento trágico, la moderna nacerá en el Brasil y, sin dejar de lado la imaginación melodramática, presentará mayor realismo narrativo en cuanto a la inserción de problemas sociales de la vida cotidiana. En los noventa el mercado internacional del *soap* va a realizar borraduras diferenciales pero también va a favorecer la experimentación y modernización del género, en ese tira y afloja del consumo²⁷.

Aunque los conflictos de parentesco y el maniqueísmo y esquematismo de los personajes sean comunes a todo el género, los huecos que estos rasgos dejan son rellenados de modo diferente en cada país: en México, con el barroquismo escenográfico y el lujo en vestuarios y decorados; en Venezuela, por el contrario, el esquematismo de los roles se refleja en la austeridad decorativa que se suple con la oralidad (lo que se cuenta de las circunstancias de cada personaje).

Siguiendo a Dominic Strinati (2000:217), el *soap opera*²⁸ es un género caracterizado por su final abierto: presenta un flujo continuo de hilos argumentales, algunos de los cuales se resuelven, otros se dejan abiertos para ser retomados más tarde y los menos se dejan inconclusos; lo importante es el suspense de la acción, cuya conclusión se retarda lo máximo posible; en cuanto a las relaciones familiares incorporadas, el *soap* suele presentar la unión final de una pareja pero sólo como pretexto para tocar otros argumentos tangenciales como el dinero, la enfermedad o el adulterio; así pues, la historia está sujeta a infinitas interpretaciones.

En su particular filtración de la imaginación melodramática, la telenovela presenta siempre conflictos que amenazan al ego, deseos reprimidos, una retórica expresionista cercana al lenguaje de los sueños y la lucha de Eros contra Tánatos... lo cual relaciona el melodrama con el psicoanálisis:

²⁷ Tira y afloja que Canetti identificó con la evolución de la capacidad de coger una rama y soltar otra que tienen los primates y que en los humanos ha permitido desarrollar el sentido del mercadeo. Para profundizar en este argumento, véase *Masa y poder* (2006:328-329).

²⁸ *Soap opera*, así denominado porque los primeros patrocinadores de teleseries en EEUU fueron marcas de detergente, ya que era un formato dirigido principalmente al ama de casa. El melodrama se filtra en el *soap* a través del paso intermedio de la ópera, el género más sinestésicamente kitsch (Brooks, 1995:204).

Como equivalente moderno de la religión, el psicoanálisis es otra forma de sanar el alma y el melodrama una estación de paso en ese camino, una primera indicación de cómo el conflicto, la puesta en escena y la cura deben ser concebidas en un mundo secularizado (Brooks, 1995:202).

Nuestra vida psíquica está llena de melodrama en ese aspecto identitario que conlleva el drama de reconocimiento, en la búsqueda del deseo oculto que revela la parte más oscura de uno mismo (también denominado lo “moral oculto”) mostrando la duplicidad del carácter del ser humano: esa doble fachada que nos convierte en individuos a la vez que seres sociales.

En relación con el análisis de la telenovela colombiana que realiza Martín-Barbero, observamos un rasgo importante del melodrama: esa posibilidad que confiere al público de identificarse con los conflictos que muestra. Ese “moral oculto” de la identidad nacional colombiana parece más evidente en la teleserie que en los noticieros. Los géneros se intercambian los papeles de su relativo realismo a la hora de mostrar los conflictos de cada país: si el melodrama se supone el género más imaginativo y los noticieros han firmado el pacto de realidad, en Colombia algo se perdió por el camino, pues el espectador se encuentra ante dos formatos que no se corresponden con las convenciones de sus propios géneros. Hallamos mayor verosimilitud en la expresión de cuestiones como el narcotráfico y los problemas que conlleva en un culebrón (en su planteamiento melodramático de los conflictos en el ámbito familiar y social que el mercadeo produce) que en los exagerados noticieros donde todo se amplifica para generar unos miedos que prolonguen el *status quo*:

Debe ser por la dramaticidad de que se carga el vivir cotidiano en Colombia, por lo que es la telenovela, y los seriados semanales, donde se hace posible representar la historia (con minúsculas) de lo que sucede, sus mezclas de pesadilla con milagros, las hibridaciones de su transformación y sus anacronías, las ortodoxias de su modernización y las desviaciones de su modernidad (Martín-Barbero, 2002b:172).

Gracias a la telenovela se establece una nueva sociabilidad en el acto de compartir las diversas lecturas que forman un intertexto más importante que el propio libreto del que derivan. No sólo comparte con el género novelesco esa narratividad que violenta los bucles de la trama, sino que es un texto dialógico (en el sentido de lo

carnavalesco bajtiniano) en el cual autor, personajes y espectadores intercambian sus roles en esa incorporación de bocados de realidad que crea un universo paralelo de vivencias compartidas.

El análisis del melodrama telenovelesco en el caso de Carlos Monsiváis parte de una reflexión acerca de la catarsis (que nos recuerda aquella “parodia de la catarsis” que para Adorno era el Kitsch, 1971:313) relacionada con el chantaje sentimental que supone opera en el *soap*: ese intercambio de roles entre personajes y espectadores es considerado una trampa en que caen los últimos cuando se apela a sus sentimientos más nobles; esa prolongación argumental tanto en la inserción de anuncios comerciales como en la dilatación de la trama. También se relacionaría con un elemento del teatro griego el intertexto o cadena de chismes que rodean a todo culebrón: el coro de voces que repiten a su manera lo que sucede en el argumento y que señalan la “imposibilidad de un Destino que si algo tiene es la información de primera y última mano” (Monsiváis, 2002b:117).

La telenovela en los noventa se diferenciará por su eclecticismo como respuesta a las exigencias del consumo: ampliación del público, multiplicación de los gustos e inserción de nuevas temáticas. La nueva censura va a ser el *rating*, la búsqueda de la máxima audiencia posible con estrategias como la incorporación de personajes complejos, los conflictos psicológicos, sociales, sexuales y la introducción del habla cotidiana... muestra de que los medios confían en la madurez del consumidor, es decir, en su capacidad para asimilar los nuevos problemas planteados.

Los guionistas y directores de los setenta y ochenta provenían en su mayoría del ámbito teatral y de los grupos universitarios de izquierda, pero en los noventa lo que veremos serán creadores que provienen del mismo ámbito televisivo y que han crecido viendo televisión. Las influencias del cine y la literatura de los ochenta han dado paso al pastiche y la parodia, a la inserción de problemáticas que combinan lo personal con lo social (como el SIDA y la homosexualidad que se enfrentan a la exclusión y al abuso de poder) y a fuentes diversas como el mundo del rock, del video o de la propia televisión.

Como dijo Delia Fiallo, ante el melodrama ya sólo cabe la copia, la innovación de sus estructuras, o la mera traición. En resumidas cuentas:

Cualquiera sea su camino, la telenovela tiene la propiedad de revelar la cartografía urbana de los sentimientos tanto como las tensiones de lo social, las propiedades de la imaginación cultural como las aspiraciones secretas y explícitas de la gente que la sigue

con fervor. Contribuye a crear –como escribe de ella Cabrera Infante- los “cielos imaginarios” de nuestros días (Martín-Barbero & Rey, 1999:144).

La imaginación melodramática, como podemos comprobar cada día al encender el televisor, no se crea ni se destruye, simplemente se transforma: *Gran Hermano*, *Fama*, *a bailar*, *La isla de los famosos*, *Pekín Express*, *El diario de Patricia*, *Mujeres y hombres y viceversa...* el *talk show* o *reality show* es el heredero del nuevo milenio del sentimiento desgarrador que toca la fibra sensible a la vez que alcanza la máxima audiencia.

Si seguimos siendo consumidores de las secuelas que tuvo la telenovela venezolana *Betty la fea*, en el maravilloso instante simultáneo que nos regala como maná sagrado el mando a distancia, la religión del *zapping*, aparecen *talk shows* que actualizan los quince minutos de gloria warholianos.

El *talk show* es la “confesión al aire libre” que devuelve al melodrama su “impulso de epopeya peleonera, divertida y lacrimógena” (Monsiváis, 2002b:122): el espectador usa y abusa de su derecho a ser escuchado y aparece en pantalla, delante del teleobjetivo con la superación evidente del miedo al qué dirán y la desaparición absoluta del sentimiento de ridículo.

Si con el folletín era posible que el público modificara las tramas mediante el envío de cartas al diario, ahora en el *talk show* ese público le ha arrebatado la pluma al escritor, lo ha amordazado y se ha puesto a escribir con su voz el devenir del género: todos somos Rocambole, todos somos D'Artagnan, la Dama de las Camelias o el Conde de Montecristo.

En palabras de Eliseo Colón, “el melodrama articula la propuesta sentimental de la modernidad” (Colón, 2002:142) en esas narrativas centradas en el yo hablante que nos proporciona la neo-televisión, que reflejan los conflictos identitarios de nuestro tiempo y nos proporcionan reconocimiento comunitario²⁹. El melodrama en el *talk show*

²⁹ "La televisión, de esta forma, se convierte en fuente de información de tal manera que puede mostrar un documento de lo real posproducido, cuya construcción y difusión multiplicará el efecto de “realidad” (...) En la medida en que ha sido representada socialmente por los medios, persiste en la memoria mediática mucho más que cualquier otro tipo de violencias estructurales y cotidianas. (Villaplana, 2009:474). Esta afirmación resulta especialmente relevante para problemáticas como la violencia de género que adquiere una enorme relevancia en los medios y, en particular, en los *reality shows*, donde la epidemia que resulta el maltrato violento tanto física, como verbal y simbólicamente alcanza un espacio público de debate que resulta un espejo en el que otras mujeres maltratadas pueden mirarse, adquirir consciencia de los propios abusos que sufren y actuar para terminar con ellos. Pero la proliferación mediática de este tipo de relatos tiene un peligro: pueden llegar a banalizarse: "el auge de los *reality shows* o *talk shows* y la tendencia de ciertos informativos televisivos y radiofónicos desplaza el lugar de la representación de la violencia de género, y la introduce en la vida de quienes la

se articula a modo de *exemplum* y retoma la retórica de la picaresca: la televisión es un agente social que nos dice qué está bien y qué está mal en todos y cada uno de los testimonios del yo hablante que nos presenta y que restablecerá un supuesto orden ético perdido; ese yo construye su discurso en la urgencia de la justificación ante el resto de la sociedad, como Lázaro de Tormes sintió la necesidad de explicar que, en el fondo, ser cornudo le importaba cero mientras tuviera la panza repleta.

El maniqueísmo del melodrama se corporeiza en esos héroes y villanos que nos hablan desde los espacios del *reality show*: ladrones, asesinos, violadores que se enfrentan a vírgenes, viejecitas indefensas y honrados tenderos. Todas sus voces tienen sitio en los formatos del todo vale, porque la televisión lo sabe: siempre habrá espectadores que se identifiquen con todos y cada uno de estos testimonios de lo cotidiano. En esa ilusión de realidad que genera la falacia testimonial no podemos olvidar que se esconde una estrategia de *marketing*: “la televisión escenifica la vida cotidiana como representación melodramática que simula lo auténtico” (Colón, 2002:156).

Pero en ese espacio del *talk show* que en su polarización termina elevando los valores morales tradicionales, se cuelan ambiguamente espacios de resistencia como son las identidades contraculturales. No solamente jóvenes “díscolos” que no quieren dedicarse a continuar en la empresa familiar, sino triunfar como estrellas del rock, o jovencitas de buena familia que han huido a la gran ciudad para ser modelos publicitarias sin el permiso de papá; también aparecen identidades sexuales alternativas que, como en la telenovela, problematizan aspectos de nuestra vida cotidiana y nuestro entorno social. El *talk show* pone al espectador en contacto con identidades que quizá no le fueran familiares, quizá no aceptase en un principio pero con las que se va familiarizando y a las que, poco a poco, dejará de sentir “otras”.

En ese espacio abierto de diálogo observamos la misma ambigüedad que en el melodrama, en el Kitsch y Camp, porque reúne ideologías diversas y socava moldes tradicionales: el melodrama en el *reality* también simula lo auténtico, normaliza problemas ajenos como si fueran propios, crea un imaginario que se consume como real cuando está filtrado por guiones, cámaras, cortes y pegados que escapan al ojo del espectador pero existen en ese nuevo formato.

Como drama de reconocimiento, el melodrama en el *talk show* muestra que los problemas individuales son extrapolables a toda la sociedad y crea nuevas mitologías

miran o la escuchan como un hecho más" (Villaplana, 2009:475).

sintéticas propias de una era post-sacral: mitologías híbridas que aúnan moldes tradicionales (la belleza perfecta del cine clásico, por ejemplo) con elementos renovadores (nuevas identidades, culturas, sexualidades...).

Energía renovable que no se crea ni se destruye, la imaginación melodramática atraviesa los artefactos estéticos de la cultura de masas en América Latina mostrando hasta qué punto la evolución y modernización de las sociedades del continente van de la mano de dicho género. Con esa doble hermenéutica que establece cierto tradicionalismo en el que se cuelan nuevas estructuras familiares, genéricas, relaciones interpersonales, sociales y políticas, el melodrama se relaciona con el estatuto subalterno del sujeto y del mismo género en tanto refleja el drama de reconocimiento de los propios orígenes.

Desde radioteatro hasta el *talk show*, pasando por el cine clásico y la telenovela, aparece como un género en el que se ve reflejada la evolución de lo popular (el familiar circo clásico) a lo masivo (la ampliación empresarial del teatro y el *music hall*) donde ha intervenido tanto el Estado como la empresa privada para guiar los parámetros del gusto del público mayoritario.

A través de la anacronía que establece entre el tiempo de la vida -negado por las frustradas relaciones sociales y económicas- y el tiempo del relato -donde se ven colmadas ambas esferas- el melodrama exagera el elemento pasional, la polarización moral, el maniqueísmo de los personajes y refleja situaciones extremas marcadas por el *pathos* y el *fatum* que propician cierta catarsis³⁰ final. Estos elementos resultan bien visibles en la filmografía de Almodóvar, donde la esfera femenina tradicionalmente ligada al sentimiento aparece como arma de combate de las nuevas relaciones sociales y familiares.

A continuación, trazaremos el itinerario del objeto kitsch, relacionado con el melodrama porque ambos pretenden colmar el horizonte de expectativas del público mayoritario al que van dirigidos, con una tendencia a edulcorar la imaginación del espectador y no implicarlo en una reflexión intelectual elevada, facilitándole la tarea interpretativa con un maniqueísmo básico centrado en el elemento pasional. El melodrama es kitsch en esa transgresión del buen y mal gusto, de lo bello y lo feo, en esa exageración y abigarramiento, en la sinestésica apelación a los sentidos del público, en la antifuncionalidad de tramas que se enredan sobre sí mismas, en la incidencia, en

³⁰ "El melodrama cinematográfico sabe mucho, (...) de catarsis liberadoras aunque éstas se generen desde el encadenamiento del dolor" (Company, 2002).

definitiva, en ese "arte de la felicidad" que es el Kitsch.

En primer lugar, observaremos la base etimológica del término, sus orígenes históricos y las etapas de apogeo para proceder, a continuación, a focalizar en él las posiciones de apocalípticos e integrados, su contextualización en América Latina, las características principales que presenta y, por último, la vida del objeto kitsch y su relación con la nostalgia como base de la resemantización operada sobre el mismo por parte de la Estética Camp.

El azar suscita creaciones insólitas. Como molestan la calma evolución de las artes y enturbian la imaginación, se las llama en broma Barroco y Kitsch.

Jean Duvignaud

“Eros, c’est la vie!”, quizá fue el azar el que hizo a Rose mujer y no hombre... ¡así es la vida! En 1921 Man Ray retrató a Marcel Duchamp vestido de Rose Sélavy,



pseudónimo con el que presentaría algunos de sus ready made como *¿Por qué no estornudar, Rose Sélavy?*, la enigmática jaula que en lugar de un periquito tiene fragmentos de mármol en forma de terrones de azúcar que rodean una raspa de pescado; el azar seguramente juntó al pescado con los azucarillos y los terminó encerrando en esta jaula de la que pendía una etiqueta en la que ponía “ya está hecho”, “objeto artístico terminado” (por si a alguien no le había quedado claro).

Rose aparece retratada en la botella de *Belle Haleine, Eau de Violette* y también es pseudónimo de la película *Cine Anémico* (1926):

Yo quería cambiar mi identidad, y la primera idea que me vino fue la de tomar un nombre judío. Yo era católico y ya el hecho de cambiar de religión era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o que, de alguna manera, me tentara y de repente me vino una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? Es mucho más simple. Y de ahí me vino la idea de Rose Sélavy (Marcel Duchamp, citado por Mink, 1996:70).

No será la primera vez que Duchamp juegue con la androginia, pues ya había dibujado mujeres masculinas en 1909 y parejas sin atributos diferenciadores en *Primavera*. Pero lo más raro que hace es pintarle unos bigotes y una perilla a la Gioconda (desmitificar el mito) y regalarle un bello título: *LHOOQ, Elle a chaud au cul*, es decir, tiene el culo caliente o está cachonda... no es que la obra de da Vinci nunca hubiera suscitado esta reflexión, pero parece que nadie antes se había atrevido a decirlo.

A parte de un claro afán de épater le bourgeois, Duchamp juega con la seriabilidad de sus obras de arte, que produce y reproduce para poner a la venta tantas veces como pueda. Solía pasear pequeñas reproducciones de sus ready made en maletines que vendía a precios razonables a sus coleccionistas más enfebrecidos. Maletines que recuerdan a aquellos con que se paseaba Ramón Gómez de la Serna cuando iba a hacer conferencias y que solían contener objetos de una cursilería obscena que terminaba destrozando a golpe de martillo. Marcel Duchamp no destrozaba sus creaciones, sino que inteligentemente les sacaba provecho.

La postal de cartón a la que pintó bigotes o el urinario (Fuente, 1917) que colocó en un museo son objetos encontrados que etiqueta con su firma de artista consagrado y hace ingresar en los circuitos del Gran Arte, demostrando así que los senderos del arte con mayúsculas dan, como sus obras, mucha risa.

¿Atacó Duchamp la consagración burguesa del arte?, ¿atacó la reproductibilidad a la que la sociedad industrial abocaba al Arte? Con la extracción del objeto de su contexto original y la reasignación paródica de una función diferente, el artista dio lugar a las más conocidas obras kitsch de la Historia del Arte.

3. Voy por la vereda tropical: el Kitsch bajo sospecha

El Kitsch aparece como un movimiento permanente en el interior del arte, en la relación entre lo original y lo vulgar.

Abraham Moles

Los ready made de Duchamp son creaciones insólitas que juegan en los circuitos de una emergente industria cultural tambaleando los cimientos de la sagrada Institución-Arte. El autor toma un objeto cualquiera y lo re-significa atribuyéndole unas características que no tenía antes; tomemos por ejemplo *LHOOQ*: es una réplica producida en serie de *La Gioconda*, que ha tomado y modificado para darle un nuevo significado de tintes marcadamente ideológicos. Es una reproducción que surge de la industria cultural y que se supone carece de aura, tildada de objeto espurio de calidad ínfima, copia de la copia, elemento de difusión masiva, "polimorfo monstruo del pseudoarte"(Calinescu, 2003:227) porque no es original. Pero el autor tiene en la cabeza

la genial idea de evidenciar que el arte no está tan alejado de la vida como se creía, que los objetos cotidianos pueden poseer una magia que los eleve al rango de “Grandes Obras de Arte” y que esa magia radica en la posibilidad de desbaratar esta convención y proponer algo diferente.

En otro aspecto Duchamp aproxima el Arte a su público, con la reproducción a escala de sus propias obras, admiradas por la Academia, y su posterior venta: el mensaje es que todo el mundo puede tener una obra de arte en el salón de su casa, porque sólo hace falta estampar la firma. Pero lo que en principio es un gesto anti-burgués, se tornará en contra de sus productores porque la sociedad industrial comenzará a comerciar con el arte a escala masiva:

El legítimo lugar de una Vanguardia cultural que sostuvo alguna vez la esperanza utópica en una cultura de masas liberadora bajo el signo del socialismo ha sido apropiado por una cultura de masas mediada y sostenida por industrias e instituciones (Huysen, 2002:39).

La utopía vanguardista consistente en aproximar el Arte al público invierte su signo con el advenimiento del mercado y la industria cultural. Pero no fracasa su intento de reconciliar arte y vida, que surge como oposición al mero esteticismo del arte del cambio de siglo³¹. Un arte paradigmático de la Modernidad que rechaza tanto la funcionalidad como la relevancia de géneros populares por considerarlos de baja calidad, por relegarlos a la domesticidad y al ámbito femenino. La Vanguardia realiza entonces una mezcla de valores que también se relacionan con la esfera del Kitsch: la adhesión de estilemas³² funcionales a un objeto decorativo y al contrario, la unión de elementos decorativos a objetos que empleamos en la vida cotidiana.

Esta inadecuación estética podemos hallarla tanto en el teléfono-langosta de Dalí como en la vajilla-peluda de Oppenheim, artefactos que resultan de una creatividad asombrosa dada la operación desautomatizadora que realizan sus autores (*ostranenie*). La re-significación del objeto tiene algo que ver con los orígenes etimológicos del

³¹ Carlos Monsiváis comenta al respecto que “antes de la sociedad de masas, la vida no sólo imitó al arte; en rigor, la imposibilidad de distinguir entre “Arte” y “Vida” le dio su fuerza a melodramas, canciones y relatos, y la clave de la “estética popular” se halló en la confusión perenne entre lo que daba gusto ver y lo que daba gusto sufrir” (Monsiváis, 2002a:187). El melodrama como escenario del Kitsch por antonomasia, según Peter Brooks (Brooks, 1995), se relaciona con la imbricación de arte y vida con lo popular; la Modernidad rechaza tanto uno como otro en su afán por mantener el arte en los circuitos que la Academia considera oportunos y las Vanguardias van a recuperar en parte la ironía e inadecuación del Kitsch y la reconciliación del arte con la vida (Huysen, 2002:89 y ss.).

³² Según la nomenclatura propuesta para el análisis del Kitsch por Umberto Eco (1965).

Kitsch³³; Abraham Moles comenta que:

La palabra 'kitsch' aparece en Munich, en su acepción moderna, hacia 1860, y es una palabra bien conocida del alemán meridional: *Kitschen* es frangolla, y en particular hacer muebles nuevos con viejos, se trata de una expresión familiar; *verkitschen* es “hacer pasar gato por liebre”, vender algo en lugar de lo que específicamente se había pedido: se trata de un pensamiento ético subalterno, de una negación de lo auténtico (Moles, 1990:9).

Hacer algo nuevo con algo viejo, mezclar elementos de fuentes diversas con una finalidad creativa al mismo tiempo que utilitaria... esos serían los orígenes del objeto kitsch que, en algunas ocasiones, ciertos autores de las Vanguardias históricas también emplearon en la creación de determinadas obras³⁴.

También se han buscado los orígenes de la palabra en las voces alemanas *kistchen* (amontonar el lodo de las calles) y *kitschen* (adaptar muebles nuevos a un aspecto antiguo) y en la voz inglesa *sketch* (bagatela aplicada sobre todo a cuadros procedentes de Munich), (Giesz, 1973a:23).

El fenómeno se vincula con el surgimiento de la burguesía en la Alemania de mediados del siglo XIX, período de imitación del estilo *Biedermeier* (época victoriana para los ingleses) en que esta pequeña burguesía se dedica a dar muestras ostentosas de su prosperidad mediante el abigarramiento de cada centímetro cuadrado de sus salones,

³³ Del mismo modo que sucede con los términos 'camp' y 'queer', como comentaremos más adelante, la procedencia alemana del término 'kitsch' implica ciertas problemáticas como la legitimidad de su utilización en contextos culturales diversos o la propia traducibilidad. Quizá por tener una vinculación con el mundo de la estética anterior a los dos primeros términos, 'kitsch' ha sido vinculado a la voz española cursi, a la *trivalliteratur* de la Alemania de fines del XIX, al *style pompier* francés, al *schlock* o *schwartz* en Estados Unidos y en Rusia al *poshlust*, según propone Matei Calinescu al hablar de la “ley de inadecuación estética” y los contextos de uso del Kitsch; tanto *Schundliteratur* como *Trivalliteratur* se utilizan en lengua alemana para referirse al Kitsch literario; el francés *style pompier*: “Hace referencia a una variedad pomposa y academicista del mal gusto en pintura, pero carece tanto de la complejidad semántica como de la flexibilidad del Kitsch. En yidis y después en palabras angloamericanas como *schlock* (cosas de baja calidad o valor) o *schmaltz* (arte sentimental y exageradamente florido) se acercan a ciertos matices del significado implicado por Kitsch” (Calinescu, 2003:230-231). En un ensayo de Nabokov sobre Gogol, el autor comenta el concepto de *poshlust* en Alemania, donde el espíritu nacional y el ambiente en general siempre han favorecido su semejanza con el Kitsch. Quizá sea por la omnipresencia del Kitsch en el carácter alemán que triunfó este término en lugar de *poshlust*, ya que los rusos no son tan “*coents*” como los alemanes (Calinescu, 2002:230 y ss.). La propuesta de los términos catalanes ‘*coent*, *coentor*’ podría ser una nueva aportación al ámbito lingüístico del Kitsch; el *Diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans* define lo *coent* como aquello “*ridicul per presumpció, cursi*”, lo que recalca la idea de falsedad y presunción, intento de ser lo que no es.

³⁴ No estamos realizando una ecuación entre Kitsch y Vanguardia; es la mera idea, compartida con Matei Calinescu, de que son dos extremos que se tocan entre sí: elementos kitsch aparecen en el arte de Vanguardia y procedimientos vanguardistas en obras kitsch. Ironía y técnica que basculan entre uno y otra para crear mercados más amplios (Calinescu, 2003:226 y ss.).

con copias y reproducciones de objetos considerados artísticos y de elevado estatus social³⁵. Los críticos del momento son conscientes de que se trata de reproducciones, mientras la burguesía se contenta con su apariencia de bonanza económica y cultural.

Esta faceta del Romanticismo se entiende como el primer movimiento popular surgido de la democracia moderna (artísticamente hablando, puesto que fue una época de exacerbación del folklore), pues como argumentó Tocqueville, fomenta el comercio en la literatura y las artes, lo cual conlleva una comprensión del arte:

Como recreo y entretenimiento, facilidad de acceso, efectos rápidos y predecibles, espíritu comerciante por parte de los escritores (que están más interesados en las recompensas financieras inmediatas que en hacerse famosos), la necesidad psicológica del público lector de escapar de la monotonía de la vida cotidiana... (Calinescu, 2003:235).

En este Romanticismo surge la literatura popular como el folletín, germen del melodrama que sigue vigente en la actualidad en el interesante mundo de la telenovela... tan kitsch con la exacerbación del sentimentalismo. La ecuación Kitsch-Romanticismo la aporta Hermann Broch en sus “Notas sobre el problema del Kitsch” (1950-51), al observar que “el Romanticismo, aun sin ser propiamente kitsch, es su padre y que hay momentos en los que el hijo se parece tanto al padre que no se puede distinguir de éste” (Broch, 1979b:27).

Otro movimiento artístico del que es tributaria esta noción es el *Jugendstil*, la estética floral, o *Art Nouveau* pero en su versión alemana, arte vinculado con la naturaleza, con las curvas y las florituras que imitan la vegetación de los bosques, recreada con cierta languidez y afectación, como pueden ejemplificar Horta o Gaudí, los grabados de Aubrey Beardsley o las lámparas Tiffanys.

Son períodos artísticos vinculados entre sí por el rasgo estilístico de la acumulación de culturemas (más que la fusión entre sí) y coincidentes también con el Kitsch en presentar cierto anti-funcionalismo. Un ejemplo de esta acumulación también sería el de los grandes rascacielos estadounidenses de los años veinte y treinta, donde la superposición de estilos arquitectónicos de origen diverso aproxima al observador a la historia del arte europeo y oriental: un piso con reproducciones de columnas jónicas, el

³⁵ Para Moles y Wahl, el sistema kitsch se construye en el campo de tensión entre la vida romántica, libre, y el deseo burgués de instalarse y acumular bienes. Nace en el Munich de Luis II de Baviera con su neo-fantástico versallesco y desciende dos escalones en la escala social del estilo *Biedermeier* y los artesanos del barrio de San Antonio (Moles & Wahl, 1969: ed.dig.).

siguiente con sarcófagos egipcios, después sinuosos bajorrelieves al estilo hindú... y así sucesivamente. Como las esculturas medievales de los templos que contaban la historia bíblica, esta superposición arquitectónica es un alarde kitsch del conocimiento del diseñador que se pavonea ante la gente de la calle de haber viajado a Europa (o simplemente, de haber abierto un manual de Historia del Arte).

De hecho, para Moles (1990:160 y ss.), el neo-Kitsch surge como reacción al Funcionalismo de la Bauhaus de Gropius en Weimar y Dessau, movimiento en que la función es la relación necesaria entre los elementos de un sistema como base del diseño industrial. El Funcionalismo presenta rasgos característicos que se oponen diametralmente a los del objeto kitsch: la eliminación del ornamento contrasta con la acumulación kitsch del pequeño detalle; la economía de movimientos y de medios con la proliferación kitsch de lo inservible pero meramente gracioso; la función está necesariamente en contra del principio de ornamentación pura (recordemos que cuando el *gadget* –que posee una función- se estropea, sigue sirviendo como elemento decorativo). La belleza que es fuente de placer en el objeto kitsch, es un epifenómeno para el Funcionalismo. Pero estos rasgos entran directamente en contradicción con las ideas de una sociedad opulenta y con su ética del consumo a ultranza: opulencia es consumo cada vez mayor y el Funcionalismo es minimalista en ese sentido, pretende disminuir el número de objetos, adecuar cada objeto a una función y rescatar lo útil huyendo del diseño superfluo. Por otra parte, el Kitsch es más adecuado al consumo porque es un canto a lo inútil, a la hiperfuncionalidad, al objeto de baja calidad, a la moda pasajera. El neo-Kitsch se opone y surge a la vez del Funcionalismo.

Sería relevante comentar los periodos de apogeo del Kitsch que traza Abraham Moles: el primero corresponde a la emergencia de la sociedad burguesa, al nacimiento del término en Alemania y el surgimiento de los grandes almacenes (de 1880 a 1914); el segundo periodo es el del neo-Kitsch de la sociedad de consumo, la época del objeto como producto y del nacimiento del supermercado. Bisagra entre ambas épocas es el periodo del Funcionalismo. Moles considera al Kitsch derivado del Romanticismo y padre del Expresionismo, Impresionismo y Surrealismo por ese aspecto fantástico que rodea todas estas manifestaciones (Moles, 1990:70 y ss.).

El máximo apogeo sería la época 1900 o edad de oro del Kitsch, con la eclosión en Europa de las exposiciones universales, de la curiosidad por los objetos exóticos, del amor por las rarezas y los *freaks*, del paseo por las vitrinas repletas de artefactos

atrayeres³⁶. La existencia de imperios coloniales en auge favorece la aparición de un centro cultural constituido por la tríada París-Londres-Munich, desde donde aquellos mundos de ensueño llegan al imaginario de todo el continente. Pero es en forma de reproducciones realizadas en Dresde o Bruselas que aquel exotismo penetra en el salón burgués.

A partir de esta breve evolución, podemos observar que la inadecuación estética derivada de un mal ensamblaje entre las partes, de un abigarramiento que responde al *horror vacui* y apela a la percepción sinestésica y de la descontextualización del artefacto estético apunta a la consideración del Kitsch como arte tendencioso y efectista que, como el melodrama, busca colmar las pretensiones estéticas de la mayoría aportándole "valores seguros" de forma maniquea que lo establecen como arte de la felicidad.

Una de las características que se ha destacado en el feo rostro del "bastardo del Romanticismo", definido como "una forma específicamente estética del mentir" (Calinescu, 2003:227) o como "la pretensión de ser arte [que] es interesante porque en ella, como en las pseudotranscendencias ya mencionadas, descubrimos una insuficiencia característica del Kitsch en sí mismo" (Giesz, 1973a:74), ha sido su consideración de pseudo-arte o emulación barata del gran arte. Estas afirmaciones están formuladas desde los criterios tradicionales del gusto en los cuales el binomio entre belleza y fealdad se suponía operativo.

Pero es necesario tener en cuenta el cambio de hábitos sociales que ha supuesto la inmersión en un sistema capitalista para observar las repercusiones del fenómeno kitsch en las artes del siglo XX. Un cambio en la función del arte que se separa de lo mítico-religioso para centrarse (según Benjamin) en lo político. Será en lo político en dos aspectos: en su aspecto gubernamental y en su acepción etimológica (*polis* como ciudad). Arte como reivindicación de valores políticos y arte como evidencia de los

³⁶ Celeste Olalquiaga analiza este periodo de apogeo del Kitsch partiendo de la teoría de Walter Benjamin. Lo que Olalquiaga llama los "escombros del aura" son esos pequeños fragmentos de nuestra vida que sí conservan cierta aura, aunque la reproducción industrial haya acabado prácticamente con ella: es el aura de un fenómeno que los precedió y que los sigue habitando. El viaje parte de los pasajes parisinos analizados por Benjamín (*Libro de los pasajes*) y todos los objetos que los poblaban, pasa por el Gran Palacio de Cristal del cambio de siglo que fue utilizado en la Gran Exposición de 1851, los acuarios repletos de objetos marinos ultra-kitsch de finales del XIX, las "esferas de ensueño", los *souvenirs*, la nostalgia de los objetos de la infancia, la Atlántida perdida... todo ello guiado por el espíritu de Rodney, un ermitaño encerrado en una esfera de cristal que sirve de pisapapeles. Todo este viaje por el Kitsch es un ejemplo de objetos que para Celeste Olalquiaga conservan los polvos mágicos del aura perdida en el pasado: "El Kitsch está constituido por esos fragmentos del aura, restos de imágenes de ensueño liberados de su matriz, multiplicadas por el palpitante incesante de la industrialización, llenando el vacío que dejaron tanto la decadencia del aura, como el fracaso de la modernidad en su promesa de un futuro radiante" (Olalquiaga, 2007:67).

procesos económicos que tienen lugar en la *polis* moderna donde los medios de comunicación, mediante la publicidad, son los nuevos guías del gusto. La velocidad a la que están sometidas las sucesivas modas nos marca con el ideal de lo efímero y el arte se somete a la ideología de la oferta y la demanda según la cual lo estético se reconvierte en mercancía.

Ante tal estado de la cuestión, cabe la propuesta de Susan Sontag³⁷ en favor de una “erótica del arte” que podría sustituir la opción interpretativa que continúa con las cadenas de lo bello y lo feo y se aleja del utilitarismo en relación con el arte:

La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna – su abundancia material, su exagerado abigarramiento – se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más (...) La función de la crítica debería consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no mostrar qué significa (Sontag, 2007a:26).

El proyecto de Umberto Eco (1965) por una visión interdisciplinaria en el análisis de los antiguos valores en torno al arte, la belleza y la alta cultura resulta una buena opción para superar las dicotomías del gusto. El autor parte de la consideración de que el buen y mal gusto son cualidades inestables:

Abandonada a los humores individuales, al paladar particular, a la valoración de las costumbres, la crítica del gusto se convierte en un juego estéril, capaz de procurarnos emociones agradables, pero de decirnos muy poco sobre los fenómenos culturales de una sociedad en su conjunto. Buen y mal gusto se hacen categorías extraordinariamente frágiles, que pueden no ser útiles para definir el funcionalismo de un mensaje que probablemente asume muchas otras funciones dentro del contexto de un grupo o de la sociedad entera (Eco, 2007:115).

Eco propone el alejamiento de la sensualidad reprimida de la crítica apocalíptica

³⁷ La aparente revalorización de la teoría de Susan Sontag que realizamos en este apartado no puede entenderse si la descontextualizamos del debate en que se inserta. Las críticas a Sontag en cuanto a la Estética Camp son obvias por su alejamiento de una reivindicación política del término. En cambio, aquí Sontag se está situando “contra la interpretación” de críticos como Greenberg, perteneciente a la escuela del *New Criticism*, contra los binarismos y la condena elitista del arte popular.

y en su lugar plantea que el Kitsch desvanece la diferencia entre buen y mal gusto porque obliga a reflexionar acerca de los estilemas utilizados que provienen del antiguo Arte con mayúsculas. Psicología, estética, sociología, economía, política, pedagogía y antropología cultural son disciplinas que deberían unir sus esfuerzos para analizar los artefactos estéticos que se producen en el seno de la sociedad de masas y dar una visión de conjunto que pudiera educar el gusto en nuestras comunidades democráticas³⁸.

Porque la problemática de la educación del gusto de las mayorías se relaciona con la polémica en torno a la capacidad democratizadora del Kitsch, que analizaremos en el siguiente apartado, con la que algunos críticos no están de acuerdo. Educar el gusto de la mayoría puede ser tomado como un intento de alienación y dirigismo cultural, la tentativa de una élite por mantenerse en los circuitos cerrados del arte elevado mientras da a las masas un señuelo en el que crean ver elementos eruditos que son en realidad la máscara de la incultura.

La facilidad interpretativa del Kitsch, que da al público una comodidad intelectual pasmosa porque no ha de plantearse qué sentir, puesto que incita a los sentimientos más básicos, puede ser un rasgo de conformismo que emplee la tradición para situar al consumidor donde ella quiera. Este es el aspecto que, según Eco, han aprovechado gobiernos populistas para granjearse las simpatías de las mayorías populares, como vimos anteriormente. Tal “facilidad” convertiría al Kitsch en el “arte de la felicidad”:

El hombre de la época kitsch recibe y consume los elementos artísticos o culturales del mundo exterior, en su tiempo libre, y sólo actúa sobre ese mundo mediante un trabajo parcelario, desprovisto de significación – es decir, de Gestalt de conjunto, de coherencia mental – trabajo del que efectivamente se separa y hasta se aliena (...). Las microdecisiones sin consecuencias ni sanciones delimitarán la imagen de una vida kitsch, valorizada en el snobismo, y que en cierta medida afecta a la totalidad de la vida contemporánea, encontrándose, de paso, con la frivolidad de la época 1900 (...). El ideal del Ciudadano de la felicidad (...) se caracteriza fundamentalmente por una cotidianidad, una mesura, una mediocridad colectivas. El ideal de ausencia de

³⁸ Beatriz Sarlo propone trabajar en la diferencia entre la labor del intelectual y la del experto, puesto que el último se escuda en cierta neutralidad política y en un aura de objetividad mientras que el primero se caracteriza por la toma de partido en terrenos donde se ha establecido un conflicto de valores. Son los intelectuales, que últimamente han sido sustituidos en la Academia por los expertos, quienes deberían retomar la distribución de los bienes simbólicos para formar sociedades con proyectos que aúnen lo global y lo local, la cultura nacional y la universal y no perder la perspectiva necesaria para no caer en manos de los sectores más reaccionarios (Sarlo, 1994:171 y ss.).

alienación, de relación directa, no mediatizada, con las cosas y los hombres es, por el contrario, un sistema exigente y voluntario, un deseo de absoluto que se vincularía más con las formas extremas de arte (...) que con las formas inmediatas y confortables del Kitsch (Moles, 1990:44).

Fácilmente aprovechable por la élite cultural, el Kitsch resulta la panacea para darle pan y circo al pueblo y seguir controlando las formas de “verdadero arte”. Pero Eco plantea que esta manera de enfocar el problema es uno de los fetiches culturales que la crítica apocalíptica de la industria cultural ha establecido porque siempre ha empleado la contraposición maniquea entre la torpeza del hombre masa y la lucidez del intelectual; según ésta, el modo de pensar, de divertirse etc. de las clases populares, les vienen propuestos por el código de conducta de la clase hegemónica a través de los medios de comunicación. Se da entonces una especie de contradicción en los consumidores que creen encontrarse con productos surgidos de sus propias filas cuando en realidad son aquellos que las élites burguesas desean que consuman.

Pero en su mezcla de elementos de la cultura elitista y popular, el Kitsch nos plantea una función pedagógica y educativa:

El camino más simple para llegar al buen gusto es pasar por el mal gusto, por un proceso de depuración sucesiva, es decir, por el ascenso a una pirámide de cualidad, paralela a la pirámide meritocrática (Young). El neo-Enrique II es el camino más fácil para la comprensión de muebles antiguos (...) El Kitsch proporciona placer a la sociedad de masas y mediante el placer, les permite acceder a exigencias suplementarias y pasar de la sentimentalidad a la sensación (Moles, 1990:78).

Es el modo estético de la cotidianidad, el triunfo de la clase media en su formato artístico. Esto es el fruto de la democratización cultural que sitúa al Kitsch como “puente entre lo bello y la masa” (Giesz, 1973a:101) y que terminaría con las grandes diferencias socio-culturales: “Imitar supone abolir, mágicamente por así decirlo, una distancia social, copiar quizás, pero para existir por uno mismo” (Duvignaud, 1997:74).

El Kitsch resulta una apropiación simbólica de los elementos que históricamente se han asociado a la distinción cultural, pero de forma bastarda, divertida y risueña. También en este punto se relaciona con la ironía, la parodia y, en último término, con el Camp: la utilización de elementos (estilemas, si seguimos la terminología de Eco) de la alta cultura se puede realizar de modo paródico, produciendo una distancia estética que

es en sí misma una forma artística.

En el fenómeno que estamos analizando se produce una disolución de cultuemas originales en un ambiente artístico al alcance de todos y la posibilidad de las clases medias de aproximarse a ciertos rasgos estilísticos que antes estuvieron limitados a las clases altas: “El Kitsch ‘está hecho a la medida del hombre’” (Moles, 1990:33).

La teoría de la mezcla de estilemas en el fenómeno kitsch se la debemos, como hemos apuntado, a Umberto Eco cuya propuesta de análisis de los medios masivos incluye un apartado para la investigación crítica sobre el trasvase de estilemas del nivel superior al medio³⁹. Como apunta Lidia Santos, existen casos en los que el trasvase estilístico se realiza armoniosamente y da lugar a un artefacto estético que abre nuevas líneas de creación literaria como sucedió en América Latina con la obra de Manuel Puig o Luis Rafael Sánchez⁴⁰.

Pero también hay ejemplos en los que el nuevo artefacto se caracterizará por la inadecuación estética. En el caso anterior podemos vislumbrar la presencia del Camp, mientras que la inadecuación será piedra de toque en toda la crítica del Kitsch:

Lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera *Midcult*, y la caracteriza como kitsch, es su incapacidad de fundir la cita en el nuevo contexto; y el manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto, demasiado débil para soportarla (Eco, 2007:142).

La inadecuación puede adquirir diversos aspectos: sea en forma de estilemas mal ensamblados, sea como abigarramiento o eclecticismo estilístico, a modo de percepción sinestésica acumulativa, o bien de forma descontextualizada. Pero existen casos en los que parte de la crítica ha percibido una inadecuación y que en realidad resultan atractivos por el extrañamiento y curiosidad que despiertan. Podemos encontrar inadecuación acompañada de motivos identitarios que convierten el inadecuado

³⁹ El Kitsch es para Eco un “estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la indebida inserción- como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas” (Eco, 2007:142).

⁴⁰ “Lo Kitsch y lo cursi latinoamericanos aparecen en los distintos narradores de América Latina como un lenguaje, o un conjunto de lenguajes, que expresa los desniveles sociales del continente (...) La cultura de masas es utilizada como una nueva retórica. Percibiendo que tal cultura se constituye como un archivo (en el sentido informático del término) de modelos genéricos en permanente disponibilidad -melodrama, *far-west*, novela histórica, testimonio-, la ficción latinoamericana añade a este archivo, a través de lo Kitsch y de lo cursi, un repertorio de gusto que permite incluir en la literatura temas rechazados por el buen gusto de la distinción burguesa” (Santos, 2004:134).

artefacto kitsch en ejemplo camp.

Así pues, mal ensamblaje estilístico podemos encontrar en *Azul petróleo* de Boris Izaguirre, con una trama que mezcla elementos del melodrama tele-novelesco y del género policíaco, una estructura que retoma los mecanismos de la telenovela y unas pinceladas de la actual problemática sobre las identidades sexuales alternativas. Son elementos que vistos de lejos no encajan de ningún modo y causan extrañeza en el momento de lectura, pero no resultan reprobables porque la obra al final es un claro ejemplo camp de novela gay.

Abigarramiento y *horror vacui* son rasgos evidentes en la fotografía de Pierre et Gilles que no dejan un milímetro de espacio en blanco que te permita escapar del exagerado colorido, floreado, retocado y perfeccionamiento de la figura humana. La obra arroja al fruidor, no le deja espacio de duda sobre lo que tiene delante, se tiene que sentir al tiempo ultrajado y enamorado de lo que ve.

Percepción sinestésica en Wagner y la ópera en general: música, voz, orquesta, iluminación, decoración, coreografía... todo a la vez para aproximarse al espectador y hacerle llegar al clímax de todos y cada uno de sus sentidos. No en vano Broch dijo que Wagner era kitsch (aunque no podemos olvidar que lo hace cuando el nazismo se había apropiado de las obras del músico para ensalzar su nacionalismo y su utopía de una nueva Germania y Broch era antifascista).

Descontextualización podemos encontrar en la instalación del MACBA de Carlos Pazos (2007) en que aparece un sofá orejero y una lámpara de lectura sobre un papel de pared pintado y al lado un oso de tamaño real con las garras extendidas y las fauces abiertas: ¿Qué hace ahí ese oso? Extrañamiento absoluto sobre fondo Pop.

Tan descontextualizado sería encontrar una reproducción del David de Miguel Ángel en un salón pequeñoburgués, como encontrar un Botero en el W.C. del palacete de un famoso de Hollywood; hay Kitsch barato y caro, a veces sólo depende del contexto en que situemos una obra para que se convierta en Kitsch:

El “Kitsch de la élite cultural”: el mal gusto de la alta cultura. Es decir, la presencia de productos que de altamente culturales solo tienen el aspecto externo, el truco, la jerga, pero que participan del mismo carácter kitsch, de subproducto cultural, que aparece en la novela amarilla o rosa, la musiquilla juke-box, los films de la serie B (Dorfles, 1973:35).

De lo que se trata es de crear un efecto determinado en el consumidor: el Kitsch es un arte "efectista" y "tendencioso"⁴¹ porque emplea los medios que sean oportunos para crear estados de ánimo inducidos, para tocar la fibra interior y emocionar fácilmente, de modo que no tengamos que plantearnos los motivos que nos inducen a ello puesto que nos viene todo masticado. En este sentido es un arte previsible que elimina la distancia con el yo y no resulta amenazante porque se reviste de familiaridad.

Todas estas características del Kitsch lo aproximan, según Ludwig Giesz, a la disfrutabilidad, a medio camino entre el placer puro y el placer estético, placer que no conlleva ningún tipo de mezcla reflexiva, que surge de la restricción de la libertad de la distancia al objeto de disfrute (Giesz, 1973a:47). En esa distancia radicará, por tanto, la diferencia entre el objeto kitsch y el artefacto camp.

Tras esta panorámica sobre la evolución histórica del Kitsch y sus características principales, tocantes a su relación con los criterios tradicionales del gusto, la mezcla de alta y baja cultura que apunta a la democratización y su inadecuación estética que camina hacia la consideración de arte de tendencia y de la felicidad, analizaremos los pormenores del debate de apocalípticos e integrados frente al fenómeno del Kitsch, como un eco al debate en torno a la "industria cultural" adorniana que hemos planteado al inicio de este capítulo.

⁴¹ Toda la crítica sobre el tema trata de algún modo el aspecto efectista y tendencioso del Kitsch. Hermann Broch argumenta que "la esencia del Kitsch consiste en la sustitución 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 importa es el efecto" (Broch, 1979a:9). Broch muestra como paradigma de arte efectista el ejemplo de la ópera, género burgués que tiende a la historicidad en sus relaciones con la realidad. Uno de sus ensayos acerca del Kitsch se titula "Kitsch y arte de tendencia" porque considera que el fenómeno de la imitación tiende a subordinarse a otras tendencias extra-artísticas y el Kitsch es un sistema imitativo. Vittorio Gregotti, con respecto a la relación del Kitsch con la arquitectura, comenta que la estrategia kitsch consiste en un desplazamiento caricaturesco con respecto a lo real, un desplazamiento que hace "pasar la operación desde el plano de los principios al del efecto (...) el desplazamiento se obtiene a través del cambio del material, a través del uso del material impropio, con el camuflaje de la función o el contraste indebido entre su forma que se presenta siempre como forma de alguna otra cosa muy reconocible, y la forma misma" (Gregotti, 1973:257). En resumidas cuentas, se trata de emplear la técnica que sea con tal de crear un efecto externo en el artefacto, un efecto que no afecte a los principios constructivos sino a la impresión que causa en el sujeto. En palabras de Eco, el "estímulo del efecto se convierte en kitsch en un contexto cultural donde el arte sea considerado no como técnica inherente a una serie de operaciones diversas (que es la noción griega y medieval), sino como forma de conocimiento, que permita una contemplación desinteresada". "El Kitsch, es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas" (Eco, 2007:101 y 144). Para Ludwig Giesz el Kitsch es tendencioso porque posee una "intencionalidad adicional que sobrecompensa la sentimentalidad primaria que tiende a la inmanencia (...). El fin (la tendencia) ha de santificar los medios del placer, falto de valor en el más amplio sentido de la palabra" (Giesz, 1973a:92). Resulta un arte que subraya de nuevo la falta de veracidad estética; todos los fragmentos aquí expuestos apuntan hacia la idea de que el Kitsch es artificial y disfraza la esencia del arte con ropajes de supuesta calidad para atraer al consumidor. Es una fea sirena en el mar del arte.

3.1. Apocalípticos e integrados frente al Kitsch:

El Kitsch es la última máscara de la banalidad con que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas.

Walter Benjamin, *Onirotitsch*.

En consonancia con el debate establecido por la crítica frente a la cultura de masas, como hemos analizado anteriormente, existe todo un posicionamiento frente al Kitsch que divide en detractores y defensores a los teóricos que han trabajado en dicho terreno estético. Desde la apocalíptica visión de Adorno sobre el tema, perpetrada por críticos como Hermann Broch, Clement Greenberg o Gillo Dorfles, podemos observar que existe toda una revalorización del fenómeno que finalmente desemboca en su reapropiación por parte del Camp, en tanto moda nostalgia. Veremos a continuación cómo evoluciona el pensamiento crítico frente al fenómeno del Kitsch.

Las primeras consideraciones de "mentira estética" y "arte insuficiente" fueron formuladas desde la lógica del mal gusto: el fenómeno del Kitsch siempre fue tratado por la crítica desde su radical oposición a los atributos de belleza-bondad-verdad. Estas condenas derivan de una mala interpretación de la estética kantiana (Carroll, 2002:91 y ss.) y de una visión moral del placer estético. En tanto condena del gusto que se basa en una satisfacción de las emociones, la visión de Kant en la *Crítica del juicio* (1790) dará las bases para la crítica de un arte que estimula la sentimentalidad y el aspecto más afectivo en relación con el fruidor. La posterior propuesta idealista hegeliana va a influir en la teoría de Adorno que en la *Dialéctica del Iluminismo* (1944, co-autoría de Horkheimer) opone la conmoción artística a la emoción espuria: su condena de los productos de la industria cultural radica en la suposición de que éstos no elevan al espectador más allá de lo sensible, no le proporcionan una puerta de entrada en el olvido de sí mismo y la emoción estética. Del mismo modo en su *Teoría Estética* (1969) desarrollará la crítica a la industria de la cultura en los siguientes términos:

Los engañados por la industria de la cultura (...) empujan en la dirección de privar al arte de su esencia artística. Síntoma inequívoco de esta tendencia es la pasión de palpar, de no dejar de ser a ninguna obra de arte lo que realmente es, de producir cualquier

cosa, de disminuir la distancia entre obra de arte y observador. (...) En nuestra época de superproducción, el mismo valor de uso de los bienes es cuestionable y cede ante el goce secundario del prestigio, del goce de estar al día, en definitiva del goce de la mercancía: mera parodia del resplandor estético. Los clientes de la cultura se rebelan contra la autonomía de la obra de arte porque la convierte en algo mejor de lo que ellos creen que es. De esta autonomía no queda otra cosa que la mercancía como nuevo fetiche en un proceso de regresión al fetichismo arcaico de los orígenes del arte. (...) Los polos entre los que se da la pérdida de esencia artística son el que se convierte en una cosa más entre las cosas y el que sirva como vehículo de la psicología de quien la contempla. (...) El arte se ha convertido en medida amplísima en un negocio orientado al lucro económico porque responde a una real necesidad social. Este negocio seguirá adelante mientras sea rentable y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto (Adorno, 1971:30-32).

Adorno opondrá un arte auténtico a otro efectista; ésta es una de las cualidades que se han achacado al Kitsch: la inducción a estados de ánimos extremos y adulterados que provocan un determinado efecto en el espectador (Giesz, 1973a:62). Sus teorías se hacen eco de la desaprobación al exorbitante desarrollo de la sociedad capitalista que tiene lugar en los años treinta, pero a diferencia de Walter Benjamin, Adorno no mira a las masas con atisbo alguno de optimismo. Kitsch y sociedad de consumo se dan la mano en el siglo XX. Más adelante, Adorno será explícito en su desaprobación del Kitsch como parodia de la catarsis:

El pastiche⁴² no es, como lo cree la confianza en la formación, un mero deshecho del arte, nacido de una adaptación infiel, sino que amenaza siempre, en esas circunstancias que siempre vuelven, con aparecer desde dentro del arte. Aunque del pastiche, como un duende, se escapa siempre cualquier definición, aún de la histórica, una de sus características más pertinaces es la ficción - y la neutralización - de afectos que no se dan. El pastiche es una parodia de la catarsis (Adorno, 1971: 313).

En relación con estas teorías, Hermann Broch escribe sus ensayos “Kitsch y arte de tendencia” (1933) y “Notas sobre el problema del Kitsch” (1950-51) donde entra de lleno en su condena irresoluble: empezando por destacar la falsedad del Kitsch como

⁴² Fernando Ríaza, el traductor al castellano de nuestra versión de la *Teoría Estética* adormiana, traduce ‘kitsch’ por ‘pastiche’ dado que lo considera un término intraducible. “Para evitar esfuerzos innecesarios la traducimos por ‘pastiche’ la más cercana a la alemana de que disponemos” (N. del T., en Adorno 1971:21).

opuesta a la belleza y bondad de la obra de arte clásica, Broch califica al Kitsch de arte tendencioso y efectista en su búsqueda por agradar y no alcanzar una verdadera calidad estética. Lo vincula con el Romanticismo hasta el punto de afirmar que el XIX es el siglo del Kistch, más que del Romanticismo; siglo del surgimiento de la sociedad burguesa y de su amor por el decorativismo.

Imitación del verdadero arte y “mal dentro del sistema de valores del arte” (1979b:29), el Kitsch está relacionado con la neurosis en tanto sus creadores son seres “éticamente abyecto[s]” (1979a:13) que aman los espectáculos de “sangre y sacarina” como Hitler o Nerón. La vinculación con el nazismo se hace explícita en Broch tanto como en Greenberg.

El último autor publica su ensayo “Vanguardia y Kitsch” en 1938 y dedica una parte mucho más dilatada a los lazos de unión entre ambos: toda política totalitaria, según él, tenderá al Kitsch para ganarse la confianza de la masa. Esta perspectiva parte de una visión negativa del concepto de “masa”, influenciado por el pensamiento de Ortega, en el que ésta es un exponente de la decadencia de la sociedad, de ahí que identifique al Kitsch con esta retaguardia cultural.

Mientras que la Vanguardia se centra en la renovación de la expresión estética (procesos), el Kitsch se caracteriza por ser un arte vicario centrado en la experiencia (efectos). La primera, amenazada por el academicismo y el comercialismo, está empezando a menguar en pro de la retaguardia, el arte popular o kitsch, nacido de la revolución industrial. Como distracción para las masas urbanas, el Kitsch:

Utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo (Greenberg, 1939:ed.dig.).

Centrándose en la vinculación con la política, el autor considera que el Kitsch se difunde como cultura masiva en Alemania, Italia y Rusia; dado que los gobiernos de estos países no pueden elevar el nivel cultural de los sectores populares urbanos hasta alcanzar el de la élite intelectual, disminuyen la cuota general de la cultura, y la

aproximan al Kitsch, para adular a la masa y ponerse a su nivel. Los asertos de Greenberg resultan demonizadores y parciales, aunque tendrán resonancia en posteriores teorizaciones como la de Gillo Dorfles (1973), profesor de estética y artista plástico que no tiene en cuenta textos más recientes sobre el fenómeno para operar en una revalorización, sino que tiende un puente hacia los apocalípticos de los años treinta-cincuenta y termina calificando la revalorización del Kitsch de snobismo de las élites culturales. El Kitsch es un símbolo de estatus que carece de compromiso político y, aunque considera absurdo hablar de “mal gusto” dado el cambio que ha sufrido la función del arte, opina que no tiene ningún tipo de valor estético por tratarse de un subproducto cultural (lo cual es una condena sin vuelta atrás):

La cultura de masas, colocada en la base de la nueva distribución del tiempo, ha hecho naufragar todas las capacidades distintivas entre arte y vida: se ha perdido todo “ritual” en la suministración del “pasto” cultural y estético por parte de los medios de comunicación de masas (Dorfles, 1973:30).

A pesar de que ya en los setenta hablar de “mal gusto” resultaba obsoleto, Dorfles sigue empleando la etiqueta para referirse a los productos kitsch y recopila fragmentos de las anteriores obras de Broch y Greenberg para justificar su opinión de que el Kitsch se vincula al arte dictatorial.

El giro operado en este debate dará comienzo en los sesenta con críticas situadas en una perspectiva estética diversa: la recepción de la obra de arte kitsch. La *Fenomenología del Kitsch...* de Ludwig Giesz (1960) pone el acento en la relación entre el objeto y el consumidor: parte de un punto de vista teórico cognoscitivo de lo estético que se presenta como un estado de intercambio entre lo subjetivo y objetivo. Es de nuclear importancia en su obra la vivencia kitsch de la disfrutabilidad (que no es idéntica al disfrute porque carece de distancia estética), la anulación de la libertad en la distancia con el objeto, la viscosidad, la inducción voluntaria de estados de ánimo, etc. de todo lo cual se deriva la supuesta falsedad del Kitsch y su pretensión de ser arte. Como manifestación tendenciosa, posee una fuerte impronta sentimental que lo aproxima a los valores apreciados por las capas populares. El autor recupera esta “metafísica de lo banal” con mucho respeto hacia el objeto que critica. Sus consideraciones parten del sujeto en lugar de partir del objeto y, sin ánimo pretencioso, analiza con certeza las sensaciones que despierta el Kitsch.

Ni en concordancia con el pesimismo de la Escuela de Frankfurt ni con el optimismo de los analistas de los medios estadounidenses aparecerá la postura intermedia centrada en los aspectos estilísticos que lleva a cabo Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1965). El título expone su opinión acerca de las tendencias de la crítica ante la industria cultural y los medios de comunicación: por un lado están los apocalípticos que defienden un punto de vista pesimista ante la ignorancia de los sectores no hegemónicos, que condenan los avances de la industria en lo que a sus contenidos no culturales respecta y que se centran en la lectura de textos sobre la cultura popular. Los integrados, en cambio, plantean sus tesis desde dentro de los parámetros de la industria cultural, cimentando sus teorías en la lectura de los propios textos que critican y son optimistas en cuanto a la idea de reforma de los contenidos de los medios.

Partiendo de la estilística, Eco propone el estudio de los textos de esta nueva cultura masiva desde el análisis de los rasgos de estilo, en la mezcla de estilemas de la alta cultura que se interpenetran con los de la cultura popular sin una fusión exitosa para dar lugar al artefacto kitsch que es propio de la *Midcult*: efectista, sentimental, redundante, falso... los adjetivos con que valora al Kitsch no son demasiado alentadores.

Eco coincide con Lotte H. Eisner y Walther Killy en la interesante apreciación de que el Kitsch es creador de atmósferas exageradas; los autores emplean cualquier medio para conseguir una *Stimmung* cargada de sentimentalismo y de elementos afectivos:

En un film se puede hallar una *Stimmung* auténtica y una *Stimmung* mistificada: (...) [la primera] es austera, elemental, rica en verdadera poesía. La *Stimmung* mistificada (...) con su claroscuro exageradamente relamido, con el melindre de un difuminado que anula los contornos, se convertirá en característica del denominado "Ufastil" reaccionario, hacia fines de los años '20; se convertirá en el estigma de los sucesivos films del periodo nazi (Lotte H. Eisner, 1973:202).

Eisner coincide con Broch y Greenberg en la consideración del período nazi como paradigmático de un arte kitsch. La especialista en cine expresionista destaca en el cine kitsch los elementos que especulan sobre el *voyeurismo* del público excitando sus instintos más vulgares, como en el cine de horror.

Pero siguiendo con *Apocalípticos...*, Eco parte del anterior ensayo de Greenberg para superar la insalvable dicotomía entre Vanguardia y Kitsch; para Eco ambos movimientos mantienen una relación dialéctica y se retroalimentan, si bien el Kitsch siempre pone en evidencia las reacciones que el público debe sentir, la obra Vanguardista deja al público todo el espacio existente para que sienta y piense lo que guste. Aunque en la actualidad, dice Eco refiriéndose a los artistas Pop, la cultura de Vanguardia toma elementos del Kitsch como reacción ante la masificación cultural.

Una de las artistas que ilustra estas reflexiones es la cantante italiana Rita Pavone, mujercita de edad indeterminada entre los trece y los veinte (por aquel entonces...), de grandes ojos negros que parecían ir a pedir un helado y en lugar de eso, cantaban al amor y desamor. Ella supuso un éxito arrollador por la mezcla de música frívola y letras apasionadas en boca de una niña-mujer como nunca antes había ocurrido, ya que esas letras siempre habían estado en boca de adultos. Pero era un tipo de música que respondía a la demanda del mercado, en el que los adolescentes habían empezado a abrir una nueva vía de ventas acordes a sus gustos y necesitaban de mitos como Rita Pavone o Françoise Hardy para alimentarse. Eco considera que son ídolos impuestos por el mercado que los jóvenes creen haber elevado a tal categoría, así que se mantiene en una postura crítica ante la sociedad de consumo: *Datemi un martello*, por ejemplo, proviene de una canción protesta estadounidense que se reduce aquí a protesta contra las chicas que se pintan para ir al baile o por tener que volver a casa pronto... son los gritos de una generación de jóvenes acomodados.

A diferencia de la postura intermedia del crítico italiano, encontraremos críticas integradas que aplauden el fenómeno kitsch vinculándolo directamente con las circunstancias culturales del momento. Así, John MacHale pone en evidencia la existencia de un nuevo *continuum* para las artes en “El partenón plástico” (1966) donde rinde homenaje a la cultura del *tupperware*. El autor rompe una lanza a favor de la cultura de masas al decir que es falsa la supuesta estandarización del gusto, puesto que si bien es cierto que los productos son fabricados masivamente, su consumo es “individual y selectivo” (MacHale, 1973:99). Para MacHale, la elección personal de productos de consumo aparece cada día como más anti-autoritaria y anti-tradicionalista, lo cual parece ser obvio cuando tienes cinco dólares en el bolsillo: si no los tienes no está tan clara la posibilidad de elección.

El nuevo *continuum* del que habla MacHale está cimentado en tres puntos clave: la fruición, la masificación y la multiplicación de los medios de comunicación

que hacen proliferar la divulgación de formas culturales. Tal multiplicación del objeto industrial devuelve su valor como individuo al ser humano que ya no rinde culto al objeto, sino que lo utiliza hasta que alcanza la obsolescencia y puede desplazar ese culto hacia sí mismo; la fugacidad de los iconos culturales propone nuevos parámetros para las formas artísticas:

Como arte y no-arte se hacen intercambiables, y la obra maestra puede ser sólo un rollo de película o de cinta magnética, el artista define menos el arte por el intrínseco valor del objeto artístico que por los nuevos conceptos de estilo y de orientación de la vida. En general, como la nueva continuidad cultural subraya la fruibilidad del objeto material, la vida viene definida como arte, como la única experiencia en permanente contraste y en continua ubicuidad (MacHale, 1973:110).

El “Partenón plástico” es un problema metafórico relacionado con la transferencia del “afecto simbólico” de los productos fabricados en serie y distribuidos a velocidades astronómicas por los medios de comunicación: un mito como Marilyn, por ejemplo, protagoniza un película que se distribuye por todo el país, de la cual se extrae un fotograma que aparece reproducido en varias revistas pero que después circula en postales y termina impreso en doscientos millones de productos desde un tazón de leche hasta un estuche para el *rouge*. También existen ejemplos de personajes de cómic como Batman, que después serán protagonistas de series, más tarde de *teletelms* y finalmente de superproducciones hollywoodienses... ¿quién no ha leído o visto algún producto de la saga Batman? El hombre-murciélago ha crecido con cada uno de nosotros.

Sin llegar al ingenuo grado de celebración del Kitsch de MacHale, Abraham Moles realiza la mayor revalorización del Kitsch operada hasta la fecha en *El Kitsch, el arte de la felicidad* (1971), *Teoría de los objetos* (1975) y “Kitsch y objeto” (Moles & Wahl, 1969). Partiendo de la psicología social y con una metodología basada en la estadística, Moles plantea el Kitsch desde una sociodinámica de la cultura y establece criterios clasificatorios del objeto kitsch para establecer una tipología lo más exhaustiva posible. El Kitsch es el arte de la felicidad porque se adapta a la medida del hombre de donde deriva su universalidad y su permanencia en el interior del arte.

Esta tipología atañe a las formas elementales en que se manifiesta el Kitsch en el objeto (curvatura y ornamentación exagerada, colores puros complementarios en contraste, materiales falsificados...), a la caracterización de los grupos de objetos

(amontonamiento, heterogeneidad, antifuncionalidad y sedimentación) y a los principios básicos en que basarse para definir un objeto como 'kitsch' (inadecuación, abarrotamiento, percepción sinestésica, mediocridad y confort). Las clases medias necesitan el Kitsch para acceder a lo auténtico porque es el primer paso en la educación del gusto, por ello es democrático en su función pedagógica.

Esta es la razón por que las artes decorativas están tan íntimamente relacionadas con el Kitsch: una lámpara Tiffany's, por ejemplo, aquella que “quiere ser flor” como dijo Gómez de la Serna, además de alegrarte el día porque “luz regia” en el salón de tu casa, posee todas las características que Moles adscribe al objeto kitsch; sus curvaturas son evidentes, no sólo en el pie que suele ser de una forja cualquiera que no es hierro pero quiere serlo imitando el tronco de un árbol o un racimo de uvas, sino en la tulipa que resulta un *collage* de cristales de distintos colores (puros complementarios) emplomados formando una hermosa figura tomada de la naturaleza, como una flor, una tortuga, una mariposa o las tres juntas. Ornamentación exagerada que puede continuarse en el entorno de la misma lámpara en el tapetito bordado que la separa de la mesita de pie que ponemos entre los dos sillones orejeros que nos dio la abuela. No sólo es kitsch el objeto en sí, sino el entorno que creamos a su alrededor y que posee esa “magia” que le contagia la propia lámpara.

El Kitsch también es el modo de insertar la belleza azucarada en la vida cotidiana:

Si el Kitsch no es arte, es por lo menos el modo estético de la cotidianidad, rechaza la trascendencia y se establece en la mayoría, en el término medio, en la distribución más probable. El Kitsch, dijimos, es como la felicidad, sirve para todos los días (Moles, 1990:242).

En cuanto a la relación con los objetos, el Kitsch muestra la reificación del sujeto en la sociedad industrial, lo cual los convierte en los nuevos mediadores sociales y las más recientes formas de comunicación: favorecen el contacto interindividual en forma de regalos y provocan la interacción en las tiendas donde se adquieren. A causa de la masificación, el sujeto pierde contacto con los otros y llena su vacío vital con un cúmulo de objetos, las más de las veces, innecesarios.

La teoría de la circulación de los objetos de Moles es muy importante para nuestra reflexión porque nos ayuda a comprender los vaivenes del aura en la Estética

Camp, aunque él no hace alusión al concepto de Benjamin. De la vida del objeto y sus esferas de significación en relación a la posición que ocupan con respecto al sujeto en su concha o hábitat cotidiano, extraemos una vivencia del yo con la nostalgia, la añoranza y el apego sentimental que relacionan objeto, Kitsch y sentimientos saturados.

La adquisición como catarsis del deseo y la obsolescencia psicológica como retirada de las cosas de la esfera personal son algunas de las ideas de Moles en su teoría del objeto, cuya relación con el ser humano puede ser ascética, hedonista, agresiva, adquisitiva, estética, surrealista o kitsch. En el último caso se combinan el modo adquisitivo (relación del Kitsch con la sociedad de consumo), el placer hedonista de la posesión y la funcionalidad adquisitiva enlazada con la ornamentación estética.

Moles no deja de lado su tendencia estadística para analizar la relación del ser con el objeto con tablas y esquemas que reflejan desde las conductas del hombre ante los productos de consumo, la complejidad estructural del objeto y la lista de secciones de los grandes almacenes, hasta la estadística de valores funcionales del *gadget*. Esta manía, aunque un poco cargante, refleja la voluntad del autor de mostrar lo más fielmente posible las cualidades del objeto de sus desvelos: más allá del mero análisis estético, se centra en la metodología de las ciencias humanas en relación con el objeto kitsch.

Su vinculación final con la esfera de la Estética Camp realizada de modo positivo vendrá de la mano del crítico rumano Matei Calinescu (1987) que considera al Kitsch como uno de los productos más típicos de la modernidad, dadas las circunstancias de “consumo compulsivo, el miedo al aburrimiento, y la necesidad de evadirse, combinados con la amplia consideración del arte tanto como juego como de exhibición” (Calinescu, 2003:23).

El crítico rumano piensa que la intrusión de la tecnología capitalista y el interés empresarial en el mundo de las artes son los que han dado lugar al Kitsch; es paradójico porque sirve para matar y salvar el tiempo: lo salva porque su fruición sin esfuerzo es instantánea y lo mata porque libera al hombre de su angustia por el sinsentido de la vida.

El Kitsch, en su tendencia a la ironía, resulta imposible de diferenciar del Camp, la nueva sensibilidad que lo redime. Considera que el Kitsch es un estilo que contiene elementos de la producción masiva y la sociedad de consumo y que el mal gusto es una ilusión manipulada ideológicamente para seguir fomentando el mercantilismo. Una de las ideas de mayor relevancia que aporta es la de la

“kitscheización del arte”: obras de arte que son kitscheizadas por otros artistas o lo que hacen los medios de comunicación con la proyección masiva de productos culturales. Así, La *Mona Lisa* de Duchamp, es la kitscheización de una reproducción, no del original; del mismo modo Warhol kitscheizará *La Gioconda* hasta la saciedad, pero desde la obra de Duchamp. Para Calinescu las reproducciones de obras artísticas son kitscheizaciones: desde un CD de *Tosca* hasta una lámina de Dalí. La kitscheización, entonces, ¿no sería la forma más divulgativa del arte, más democratizadora?

Las opiniones de apocalípticos e integrados ante la problemática del Kitsch parecen tener una puerta de salida en esta idea de la democratización cultural. Si Adorno, Broch, Greenberg y Dorfles resultaban demasiado pesimistas en su consideración del Kitsch como "mal ético", "basura estética" y efectismo irredento que condena a las "masas" a perpetuar su "ignorancia" manipuladas por una élite cultural, el cambio de paradigma en el debate realizado por Giesz y Eco al variar el enfoque en su apreciación del fenómeno llega al optimismo máximo en la teorización de MacHale que, quizá, resulta demasiado ingenua por la celebración sin cortapisas del "partenón plástico". No así las ulteriores propuestas de Moles y Calinescu, realizando el primero un análisis profundo de la vida del objeto kitsch y proponiendo el segundo una puerta de salida del Kitsch en la Estética Camp. Esta última será, precisamente, la vía que tomarán algunos teóricos latinoamericanos para realizar la redención final del bellamente azucarado fenómeno kitsch.

3.2. El Kitsch y lo cursi en América Latina:

Snob es el que pide en un *restaurant* achuras o gallinejas y cursi el que pide caviar en una taberna.

Ramón Gómez de la Serna

A continuación plantaremos cómo la supuesta universalidad del Kitsch ha favorecido su solapamiento con el término "cursi" en contexto hispanohablante y comentaremos brevemente cuáles han sido las mayores aportaciones al debate en América Latina: desde la visión algo apocalíptica de Carlos Monsiváis hasta las últimas teorizaciones de José Amícola y Lidia Santos en torno al tema que plantean su relación con la Estética Camp y enlazan con el análisis de ciertas características del Kitsch en el

corpus narrativo como antesala a la resemantización que sobre ellas opera el Camp.

El Kitsch es un fenómeno presente en todo arte y en toda cultura, tal y como ha planteado la crítica de modo un tanto universalista: Abraham Moles lo consideró un valor eterno en la Historia de Arte, un “movimiento permanente en el interior del arte, en la relación entre lo original y lo vulgar” (Moles, 1990:29). En su colaboración con Wahl, aportó la argumentación de Egenter según la cual el Kitsch es tan permanente como el pecado y se encuentra ligado al arte de manera indisoluble como lo inauténtico a lo auténtico (Moles & Wahl, 1969:ed.dig.). Hermann Broch se planteó si “¿no es inevitable llegar a la conclusión de que ningún arte puede prescindir de unas gotas de efecto, de unas gotas de kitsch?” (Broch, 1979a:9) y Dorfles lo encaró como valor universal: “¿no es quizás una característica de todas las civilizaciones de masas, que se inicia en la antigüedad, con la época alejandrina y el helenismo romano, y que hoy llega hasta el hombre ‘unidimensional’ de la mitad del siglo XX?” (Giesz, 1973b:156).

El término 'kitsch', como hemos visto, va a aparecer traducido a diferentes lenguas atendiendo a esa universalidad y será sinónimo del fenómeno 'cursi' en el contexto hispanohablante; tempranamente tratado por Ramón Gómez de la Serna, "Lo cursi"⁴³(1934) o “la birria que no es birria” (Gómez de la Serna, 1988:231 y ss.) estará relacionado con con lo íntimo, la ternura, la buena fe, la turbulencia sentimental, el objeto que quiere ser algo que no es, el vestigio del *Modern Style* y lo que éste conlleva (la blandura, delicuescencia y voluptuosidad). Existen dos clases de cursi: lo deleznable y sensiblero por una parte y lo perpetuizable y sensible por otro. Lo cursi malo es lo que suprime vuelo al espíritu, lo que empalaga, la “redundancia de lo cursi”, mientras que lo cursi bueno no se aprovecha de la ternura y suspira por la belleza y la pasión, es “fondo humano del mundo”. Algunas greguerías en torno a lo cursi valen perfectamente para el Kitsch y muestran que se refieren al mismo objeto:

Lo cursi es la adornística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío (...). La familia, en verdad de verdad, no ha girado muchas veces más que alrededor de un objeto cursi, y ese objeto ha sido el vínculo (...) por eso mismo es entrañable lo cursi y nos aprieta el corazón en la sombra como si nos diese un abrazo prohibido que no

⁴³ Ludwig Giesz emplea indistintamente ambos términos y considera la cursilería como la impotencia técnica de algunos productos cuya base es el disfrute: "De una estética antropológica partirá el concepto más general de lo cursi y abarcará los conceptos cursis como fruto de situaciones cursis, o como instigación a éstas. La involuntaria cursilería de algunos productos, es decir la impotencia técnica, que puede (¡no, tiene que!) producir efectos cursis, para nosotros tiene una importancia secundaria; por el contrario, las bases de partida son la vivencia, el disfrute" (Giesz, 1973a:31). El Kitsch es la “representación de algo cursi, su objetivación en la esfera estética” (Giesz, 1973a:98).

deben ver los demás (Gómez de la Serna, 1988:233-242).

Gómez de la Serna realiza inconscientemente la unión de lo cursi con el melodrama y lo reivindica con su espíritu Diógenes revelando que puede ser vínculo interpersonal porque apela a la esfera sentimental del ser humano.

Ya en el contexto latinoamericano, el uso de la cursilería será vinculado con la problemática del gusto, pues según argumenta Carlos Monsiváis, el Kitsch en Europa es históricamente el enemigo de la distinción⁴⁴, pero en América Latina ese "mal gusto" es todo lo que existe, además de un símbolo de estatus relacionado con formas artísticas del pasado:

Cursilería, es en lo básico un desprendimiento de los lenguajes (el romántico, el neoclásico, el modernista) que representan el pasado en sus versiones más ostentosamente premodernas. Lo cursi es, primero, el anacronismo que se enorgullece de serlo, y sólo en segundo término la pretensión derrotada (...). El apogeo de la sinceridad, el snobismo de masas a la deriva que inventa el pasado magnífico bajo cuya protección se formó el grupo artístico (Monsiváis, 2002a:180-194).

Monsiváis no sólo considera la cursilería como el lenguaje mexicano por antonomasia, sino que le resulta un claro exponente del encanto que la desposesión adquiere en América Latina. Valora los "satisfactores de la intimidad" como la telenovela, los escándalos cromáticos y la religiosidad dulcísima como hibridación de las herencias indígenas, criollas, mestizas, urbanas y campesinas que se dan cita en las megalópolis de fines del siglo XX donde prolifera el Kitsch como única cultura a la que pueden acceder las masas.

⁴⁴ La formulación acerca del gusto que el sociólogo Pierre Bourdieu realiza en *La distinción* (1979), da un giro al concepto tradicional que se centraba en lo estructural y formal de la obra de arte y lo focaliza en la idea de la lucha de clases: la distinción del gusto se relaciona con la clase alta y las demás intentan imitar los productos distinguidos para ascender en la escala social. Según el sociólogo francés, la disposición estética: "Es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros (...); una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados con una clase particular de las condiciones de existencia (...). Pero es también una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina *objetivamente* en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros" (Bourdieu, 1998:53). El Kitsch sería entonces la estética de ciertos productos que imitan a otros que poseen cierto grado de distinción; una estética exponente de las ambiciones sociales de la clase media y baja por llegar al estatus socio-económico de las clases superiores.

Pero Monsiváis no llega a redimir el Kitsch, pues sus argumentaciones, plagadas de ironía, terminan enfocando el fenómeno de modo un tanto apocalíptico. La vía de unión entre Kitsch, cultura de masas y Estética Camp que fundamenta la revaloración del primero vendrá de la mano de José Amícola (2000) que lo relaciona con la parodia, como “engarce entre los conceptos de gender y Camp” (2000a:15). Dedicó el ensayo “Algo más sobre Kitsch” (1986) a establecer los parámetros de dos épocas del Kitsch: la primera, el Kitsch ingenuo, aparece en la Alemania de mediados del siglo XIX influenciada por el estilo Biedermeier y se desarrolla hasta el Hollywood de los años treinta y los *glamourosos films* de Rita Hayworth y *cía.* En este periodo, dice Amícola: “El Kitsch se mantuvo con respecto al arte, durante toda su época de gestación, en una relación dialéctica, dando y recibiendo elementos entre fronteras en movimiento como antinomia dinámica” (Amícola, 2000b:103).

No como en el periodo actual, aparecido a partir de los sesenta, cuando se comienza a tomar consciencia de lo que fue el Kitsch y se lo integra en las prácticas artísticas: es la actual situación del Kitsch que evoluciona hacia el Camp. Un ejemplo del primer Kitsch sería Tallulah Bankhead, la actriz que se representaba a sí misma porque no sabía interpretar de otro modo, pero que era toda una figura en el Broadway de los treinta porque el público la adoraba y se lo permitía todo, dijera lo que dijese la liga de la decencia: se podía emborrachar hasta la inconsciencia, bailar durante horas sobre las mesas de los clubes, acostarse con hombres y mujeres... siempre tenía una respuesta inteligente para llevar el agua a su molino; egocéntrica, ambiciosa y arrogante, con su corte de médicos gays que le firmaban las prescripciones para seguir hinchándose a píldoras hasta reventar, Tallulah siempre sería una de las figuras más adoradas por la homosexualidad a causa de su *carpe diem* continuo y del divorcio que llevó a cabo en cada instante de su vida entre amor y sexo.

En cuanto al segundo Kitsch, la transformación camp, la *performance* de una *drag* en un club de los noventa puede ser un ejemplo paradigmático que reaparecerá más adelante: retomando a una de las grandes actrices del periodo clásico, es un duro trabajo llegar a reproducir su imagen y actitud. Todo empieza con el rasurado perfecto de todo el cuerpo, la ropa interior que disimula por aquí abajo y emula por allá arriba, la base de maquillaje que esconde cejas e imperfecciones para después volver a dibujarlo todo sobre ese fondo de rostro japonés del Butoh. Sombrá aquí, purpurina allá, labios perfilados, medias, vestido y peluca; dos horas de ilusiones más todo lo anterior: el trabajo ante el espejo para encontrar el guiño perfecto, la mirada de reojo, la posición de

la mano, el cimbreado de la cadera, el pasito sobre los tacos altos que dan vértigo, con los que su 1'85 se convierte en 1'95 y resulta, simplemente, impresionante. Impresionantemente bella.

En la misma línea de revalorización del fenómeno de Amícola y con exacta vinculación entre Kitsch y Camp, Lidia Santos (2004) analiza la inserción de los medios de comunicación de masas en las narrativas latinoamericanas desde los sesenta (Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez y Severo Sarduy): telenovelas, radionovelas, canción popular, arte pop, etc. con técnicas de Vanguardia que dan lugar a obras híbridas en las que lo cursi se yuxtapone a lo serio.

La autora analiza etimológicamente el Kitsch y lo cursi (pasando por Gómez de la Serna) y tamiza estos conceptos con la teoría de las clases sociales de Goblot: las narrativas latinoamericanas reflejan los niveles sociales infranqueables que se han venido creando y retoman los gestos burgueses a través del uso del Kitsch. Bourdieu y Benjamin con los conceptos de distinción y aura, son la piedra de toque del giro intelectual hacia la inclusión del arte de las masas en los circuitos del arte con mayúsculas: la toma de conciencia por parte del primero de los factores sociales en el arte y de lo masivo por parte del segundo favorecen esta nueva focalización que va a dar paso al análisis teórico del concepto de 'kitsch'.

En relación con la cultura de masas, Santos parte de Morin en el caso francés y de Brooks en el estadounidense y encuentra acertada la investigación de Martín-Barbero que destaca la disolución de la gran división huyseniana entre cultura erudita y popular en América Latina.

El punto culminante de la parte teórica de la obra de Santos se consuma al centrarse en el Pop Art y el Camp: frente a los expresionistas abstractos de los sesenta que imponían una barrera infranqueable a los circuitos del *High Brow* impidiendo a otros artistas el despegue de su carrera, aparecen los alegres artistas Pop, como Andy Warhol, que utilizan los medios de la sociedad de consumo y las técnicas de propaganda para producir un arte que llegase a todo el mundo.

La pose de estos artistas se relaciona con el Camp, la androginia y el dandismo del gusto moderno. A partir de la teorización de Susan Sontag en 1964, el Camp entra a formar parte del vocabulario artístico para referirse no sólo al objeto (como ocurrió hasta entonces), sino al amante del objeto kitsch, a la sensibilidad homosexual y a la adoración del arte de las masas por individuos que se instituyen en “árbitros del gusto”.

La revalorización del Kitsch conlleva una relectura de productos denostados

hasta la fecha, que se aderezan con mucha pluma y cuya discordancia, abarrotamiento y desfachatez ya no molestan más. Son valores que se visibilizan en las sociedades modernas desde que el Colectivo Gay reivindica su presencia y que apuntan al derrumbe de ciertos valores hegemónicos que han perdido su razón de ser.

En una escena de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) dos actores de una teleserie que están viendo la abuela y el chiquillo, interpretan una versión de *La Bienpagá* de Miguel de Molina. Los decorados de esta escena son kitsch: vemos en último término, sobre un pedestal, una reproducción de la Venus de Milo, enmarcada por sendos cuadros y papel de pared con cenefas verticales; a los pies de la figura, unas cuantas plantas artificiales de flores fucsia... ante ella, cortinajes pesados de terciopelo granate con visillos blancos de encaje. La moqueta del mismo granate se extiende hasta el tocador donde ella, con un vestido de época azul cielo del que penden flores y bandas azul pálido, retoca su maquillaje y su tocado consistente en un sombrero de paja con flores artificiales. Él pasea entre las enormes plantas de hojas verde-plástico y las mesitas cubiertas de faldones cubiertos de manteles cubiertos de cajitas y de lazos enormes, acercándose a ella para espetarle que ná le debe, que ná le pide, que se va de su vera... ¡olvidame ya! Su carne morena (la de ella) se ve coronada por un pelucón de rizos rubios que le cubre media espalda; uno de los besos que él pagó permanece en el envés de su mano en forma de perfectos labios rojos, tras acariciarle la boca entreabierta...

Él va de soldadito de plomo, con una casaca roja y unas botas de media caña; es el mismo Pedro Almodóvar, el director del *film*. Ella tiene una mirada envidiosa por la que se entiende que sea la Bien pagá... es Fabio MacNamara. La escena quedaría en mero kitsch si no fuera por este pequeño detalle camp que nos proporciona el grandísimo Fabio, al que agradecemos que siga dando guerra sobre el escenario.

Hemos comprobado, por tanto, que la ecuación entre Kitsch y cursilería operada en América Latina por autores como Carlos Monsiváis (que permanece en la esfera de la apocalipsis estética) termina derivando en la reapropiación Camp del fenómeno por parte de Amícola y Santos, redentores teóricos del Kitsch desde la estética que trabajamos. Realizan sendas aproximaciones al Kitsch relacionándolo, por un lado, con la cuestión de género y, por otro lado, con la estratificación del gusto en clases sociales desde las teorías de Goblots. Analizaremos a continuación en qué consiste el viaje del objeto kitsch desde su auge en la concha del comprador hasta su

obsolescencia y posterior recuperación para ser redimido, quizá, como objeto de arte con toda la pátina nostálgica que dicho recorrido le ha generado. Esta relación con la nostalgia reaparecerá repetidas veces en el presente trabajo hasta ser finalmente relacionada con la tónica barroca de las ruinas.

3.3. El objeto kitsch y la moda nostalgia:

El desván, la reserva, la tienda del anticuario han permitido la *mise en place* de un gran número de objetos y de su papel, así como el estudio de la aparición de la función artística, del “objeto de arte”.

Abraham Moles

Los objetos que nos rodean dicen mucho de nosotros. Tanto nuestro modo de vestir como aquello de lo que decidimos rodearnos son páginas escritas que hablan de nuestra psique: preferencias, gustos, apetencias, inclinaciones de todo tipo. Cuando alguien entra en la propia esfera personal, en la concha particular, encuentra fragmentos de vida que cada uno ha decidido conservar de un modo concreto por una razón particular. Nuestra concha es un texto que habla de nosotros.

El objeto es como un átomo alrededor de cuyo núcleo hay muchos electrones orbitando: el hacedor, el comprador, el material, la función, el lugar en que se encuentra, las connotaciones que conlleva... son muchos mensajes los que podemos encontrar en esa “cosa” cuyas dimensiones están realizadas a escala humana, por y para ser adquiridos, contemplados, deseados y (quizás) utilizados.

Además los objetos tienen vida propia: desde el momento en que son adquiridos y llevados hasta la esfera personal, comienzan un recorrido vital que puede terminar en el cielo o en el infierno. Previamente han sido producidos, han descansado en el *stock* de la tienda y han salido hasta las estanterías cual cabalgata de reyes en la Navidad del hacedor de objetos. Han visto pasar a la gente hasta que una de esas personas lo ha mirado, se ha sentido atraída por él y ha decidido adquirirlo⁴⁵. Entonces el objeto ha penetrado en la concha y permanecido en ella por una temporada indeterminada: inevitablemente los objetos van a acabar entrando en el oscuro reino del desafecto; el Mordor del desenamoramiento por parte del comprador (o del heredero) es un mundo de

⁴⁵ La adquisición es considerada una “catarsis del deseo” por Abraham Moles (Moles, 1975:96).

rechazo, que sume al objeto en una gran tristeza porque ya sólo le caben viajes a lo secundario: a la segunda vivienda, al desván o al cubo de basura.

En la tragedia del hartazgo el objeto realiza un viaje que suele tener retorno... un retorno inesperado porque siempre hay alguien que sigue apreciándolo y lo puede revalorizar. Si el objeto ha sido menospreciado por una temporada, sin darse cuenta ha adquirido una pátina (una capa de polvillo que lo ha vuelto más interesante) que le ha abierto las puertas del mercadillo o del anticuario. Incluso si el objeto vio su cabeza ente lechugas en una bolsa de basura, siempre habrá un alma caritativa dispuesta a reciclarlo, lavarle la carita y re-utilizarlo.

De ahí un nuevo viaje a una nueva concha de una nueva persona que le dará un nuevo uso (o abuso) al objeto... incluso un uso artístico porque dependiendo de cómo, cuándo y por qué, el objeto puede acabar expuesto en el paraíso del museo. Nadie dijo nunca que el infierno pudiera tener una puerta trasera que llevara al cielo... ese es el infierno de los objetos: un cubo de basura donde alguien deseó cruelmente que murieran, pero de donde otra mano los extrajo para regresarlos al paraíso de la repisa de la chimenea de una casa que se llena de velitas en Navidad. Y el purgatorio del desván esperemos que tarde mucho en re-aparecer.

La esfera del paraíso concuerda con la de la re-valorización (sea caótica en el anticuario y el mercadillo, sea de un orden lógico en el museo) y confiere un plus al valor del objeto que está relacionado con su aura⁴⁶.

⁴⁶ El aura se relaciona con el concepto de autenticidad, del "aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra" (Benjamin, 1987:20), sobre la que reflexiona Walter Benjamin en su archiconocido ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", (1936). Benjamin parte de la constatación de que las actuales condiciones de producción han cambiado la concepción artística: tanto la reproductibilidad favorecida desde la invención de la imprenta y, sobre todo, desde la aparición de la fotografía y el cine, como la desaparición de la autenticidad de la producción manual (frente a la posible falsedad de la reproducción técnica), relacionada con el concepto de autoridad, han provocado que en la actualidad se produzca la atrofía del aura irreplicable de la obra de arte. Pero, frente a este argumento, se alza la presencia masiva de la obra que sustituye a la presencia irreplicable y aproxima el arte al destinatario liquidando el valor de la tradición (ibid.:22). La necesidad actual de apropiarse de los objetos en la cercanía de su reproducción (ibid.:25), el bascular de la función ritual del arte a su función política, el aumento de su valor exhibitivo y la unión en el público de la actitud crítica y la frutiva vienen favorecidas por la reproductibilidad técnica. Una actualización del concepto de aura viene de la mano de José Luis Brea (*Las auras frías*, 1991), al considerar que hoy en día se ha producido un enfriamiento del aura, más que su desaparición (como consideraba Benjamin); asistimos a la reproducción telemática (ya no técnica) de la obra de arte que favorece una desacreditación del aura. Por tanto, Brea considera que el aura será sólo el sentido del arte: "un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación" (1991:17), derivada del "efecto McLuhan" (ibid.:16). La desmaterialización del objeto estético que se produce en la actualidad da mayor relevancia al plano conceptual distribuido por los medios de comunicación, lo cual resta credibilidad al propio valor artístico del artefacto; pero existe un Posmodernismo radical que apunta al nuevo concepto de aura: "aura era el nombre que se le daba a lo que el pensamiento organizaba en el entorno imaginario del objeto como tal y como la posibilidad de su intercambio era articulada por un lenguaje de mercado lento. Pero la nueva velocidad hace

Estamos hablando sin duda de objetos producidos por y para la sociedad de consumo, cuyo coste de producción disminuye cuanto menos trabajo se invierta en su fabricación, cuanto más baratos sean los materiales y de menor la calidad; estamos tocando el tema de las estanterías de tiendas donde se multiplican el número y la variedad de objetos y que se llama supermercado: la fiesta del manirroto; objetos que tienen una vida más o menos circular, que son apreciados estéticamente (de los que uno se “enamora”), que quizá también tengan cierto uso y que fueron producidos en cadena.

Parece una adivinanza... porque hablamos del objeto kitsch, del *gadget*, objetos que se van multiplicando a nuestro alrededor hasta saturar el espacio que nos rodea... *horror vacui* del espíritu que se refleja en nuestra concha; nada imprescindibles, que guardan un recuerdo de un momento catártico de deseo que se esfuma para los demás, objetos que sirven para acumular polvo⁴⁷.

Productos que conllevan un significado cultural porque hablan de lo que somos hoy día en esta sociedad: consumidores de cultura masiva. Tan objeto kitsch es la navaja suiza que lleva dibujado un edelweiss y tiene veinte artilugios incorporados, como el plato de cerámica traído de Florencia que tiene el David estampado en tonos rosa palo; pero el plato impica el detalle de la democratización cultural, puesto que gracias a los estilemas altoculturales que conlleva, el nombre "Michelangelo Buonarroti" quizá llegue a estratos sociales donde nunca antes había llegado.

No es difícil comparar el significado cultural de la navaja multifuncional y del platito del David... ambos objetos dicen muchas cosas del lugar del que proceden, son *souvenirs* (los objetos kitsch por excelencia). Pero hay muchos otros objetos que no son cachivaches y pertenecen al mundo del Kitsch: me refiero al objeto que “es el principal responsable de la estética de la cotidianeidad, del placer de lo bello al nivel de lo vivido (...) que tiene gran influencia en la sociedad del bienestar” (Moles, 1975:24). Todo aquello que nos hace sentir “a gusto” pertenece a la esfera del Kitsch.

Pero lo que quizá sea de mayor interés para nosotros es el paso que da ese objeto para ser considerado una obra de arte. Esto tiene que ver con la mercantilización de los bienes culturales que tiene lugar en la sociedad capitalista industrializada a lo largo del siglo XX, relacionado con la estandarización y fetichización cultural⁴⁸.

desechable ese viejo efecto de mecánica. Potencia de circulación -ése es el verdadero nombre de la nueva única santidad de la obra. Intercambiabilidad, valencia para transitar distintos regímenes, distintos códigos: así se organiza, fríamente, el nuevo aura” (ibíd.:113).

⁴⁷ “Los espacios vacíos molestan: son ratificaciones de la pobreza” (Monsiváis, 2002a:184).

⁴⁸ “La cultura de masas, colocada en la base de la nueva distribución del tiempo ha hecho naufragar todas las capacidades distintivas entre arte y vida: se ha perdido todo “ritual” en la suministración del

Vamos a plantearlo del siguiente modo: una obra de arte es un objeto que posee cierta aura irreplicable. ¿Qué sucede entonces cuando en 1917 Marcel Duchamp coloca un urinario en un museo y lo llama *ready made* y todos lo consideran un tiempo después una de las grandes obras de arte del siglo XX? La re-asignación aurática⁴⁹ consiste en un viaje de placer del objeto desde la tienda hasta la casa, quizá hasta un contenedor y de vuelta al museo. El urinario nunca tuvo aura (de hecho para Benjamin probablemente tampoco la tuvo después de su vida en el museo), pero cuando se lo situó en el aquí y el ahora de la sala de arte, con un significado que le otorgaba cierta plusvalía de información, el objeto obtuvo una magia que lo situó en los anales del arte con mayúsculas.

En la época de la reproductibilidad el arte va a devenir la “reproducción de una reproducción” (Huysen, 2002:254) y por eso la nueva función política del arte de la que habla Benjamin será la que el autor imprime en su obra conceptualmente. Los medios técnicos hacen que la obra pueda llegar a todo el mundo, pero también que el número de obras se multiplique hasta la saciedad... por eso el artefacto estético deberá tener un significado añadido que le devuelva la magia perdida⁵⁰. Y ese significado es el por qué que el autor insufla a la obra: “Lo que nos incumbe es una inversión en el eje del poder de representación que se encamina hacia una restauración del aura del original hacia el Camp como discurso específicamente gay” (Cleto, 1999:19).

La operación kitsch de reciclaje de un objeto resulta una parte importante de su vida ya que, como hemos visto, el ciclo de utilización de un objeto puede desembocar en la basura, en el desván, en el anticuario o incluso en el museo. La primera opción no interesa porque no da lugar a ninguno de los gestos que estamos observando; no así la desembocadura en el desván que es la antesala del renacer objetual: el rescate en el anticuario es un indicio de la nostalgia que sentimos por los objetos del pasado y del

“pasto cultural” y estético por parte de los medios de comunicación de masas” (Dorfles, 1973:30). Para Gillo Dorfles los productos de la cultura de masas se revisten de significaciones estéticas que rebajan su valor intrínseco (no dejamos de estar ante una postura verdaderamente apocalíptica). La pérdida del ritual al que se refiere este autor tiene mucho que ver con lo que comenta Walter Benjamin acerca del paso de la función ritual del arte a otro cometido desacralizado: la reproductibilidad emancipa al arte del ritual y lo aproxima a la política (Benjamin, 1987:28).

⁴⁹ A este respecto el apocalíptico Gillo Dorfles tampoco considera positiva la “posibilidad de rescate” de un objeto kitsch que se da si son desmistificados e introducidos de nuevo en un contexto y atmósfera completamente distintos; “pero cuidado con remistificar -o mejor, fetichizar- los objetos así desmistificados (...) se correría el riesgo de caer en el “hiperkitsch” (...) ¡los creadores del kitsch supersnob!” (Dorfles, 1973:23) Sin querer Dorfles está haciendo alusión a los creadores camp...

⁵⁰ Hablaríamos de aura, pero en las nuevas condiciones de producción donde se ha perdido la función ritual, debemos sustituirla por los “escombros del aura” de Celeste Olalquiaga o las “auras frías” de José Luís Brea. Voy a emplear la palabra “magia” porque me parece más adecuada al tono del trabajo, para evitar utilizar una noción tan compleja como la de “aura” demasiado gratuitamente.

afán de reciclaje de muchos hombres-kitsch:

El desván, la reserva, la tienda del anticuario han permitido la *mise en place* de un gran número de objetos y de su papel, así como el estudio de la aparición de la función artística, del “objeto de arte” (...) El circuito cultural del anticuario, verdadero creador de un “objeto eterno” ha puesto en su sitio el vínculo objeto→señales o mensaje colectivo (Moles, 1975:184).

Ese “entusiasmo second-hand” (Dorfles, 1973:174) es el que mueve a muchos artistas a la reformulación camp de objetos kitsch. Tenemos el ejemplo de la exposición “*The Flea Market School*” en la que Milton Kramer agrupó en 1974 algunas obras de artistas como Warhol en el Art Institute de Chicago; Kramer comentó:

Me he pasado muchas horas en auténticos rastros donde las recompensas visuales fueron mucho mayores [que en la mayoría de museos] (...) no existen ahora ningunos bolsillos de mal gusto o vulgar exhibición enterrados en el pasado que no estén listos para su exhumación (Kramer, en Calinescu, 2003:229).

Este detalle apunta con finura la fruición que proporciona la contemplación de ciertos objetos que en nuestras sociedades de consumo se han vuelto obsoletos pero que, re-utilizados con fines estéticos, comparten el mismo placer que los Románticos y los Barrocos sentían por las ruinas⁵¹.

Ruinas espaciales, temporales o incluso personales⁵² que conectan la cursilería del *horror vacui* y la atracción por acumular objetos del pasado con un aspecto muy interesante de la Estética Camp que avanzamos en este punto: la fascinación por la muerte y el pasado. Andrew Ross, uno de los críticos más relevantes de la Estética que tratamos, repasa los momentos icónicos del Camp, empezando por la recuperación del

⁵¹ Hermann Broch en su reflexión en torno al vínculo entre Romanticismo y Kitsch, relaciona la inclinación Romántica por la historia pasada con el gusto kitsch por lo añejo. Considera que todo mundo histórico revivido nostálgicamente es bello: “Esta nostalgia personal hacia un mundo mejor y más seguro nos permite comprobar la razón por la cual actualmente florezcan los estudios de historia y la novela histórica” (Broch, 1979a:10). El Kitsch es considerado la forma más directa de aplacar esa nostalgia.

⁵² “Por supuesto, el canon del Camp puede variar. El tiempo tiene mucho que ver en ello. El tiempo puede realzar lo que hoy nos parece simplemente rígido o falto de fantasía porque estamos demasiado próximos a ello, porque se asemeja excesivamente a nuestras fantasías cotidianas (...). Es por ello que tantos objetos apreciados por el gusto camp están pasados de moda, fuera de época, *démodé*. Y no se trata de amor a lo viejo como tal. Se trata simplemente de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria simpatía (...). El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad del Camp... Otro efecto: el tiempo reduce el ámbito de la banalidad” (Sontag, 2007b:363).

cine del Hollywood de los años cincuenta, en concreto con películas como *What ever happened to baby Jane?* (1961) donde también se muestra la decadencia de las grandes estrellas del cine mudo y el paso del mundo de Broadway a Hollywood; otro motivo camp es la redefinición de antiguos productos culturales de acuerdo con nuevos gustos como serían las modas de Mods y Teds; la noción de historia y revalorización de lo antiguo como recreación del valor añadido que el paso del tiempo imprime en los objetos, evidenciando a su modo las condiciones materiales y culturales del gusto. Ross dedica una reflexión particular al trabajo de Andy Warhol, cuya filosofía se basaba en recoger lo que otros desechaban y convertirlo en forma artística: reciclar y darle un *plus camp* a un objeto re-creado (Ross, 1989:135 y ss.).

En relación con el exceso camp, Philip Core añade que “la bofetada nostálgica es enorme y sin fin y en muchas ocasiones simplemente un saca-cuartos, la apoteosis del Camp a escala pública” (Core, 1984:15).

El monográfico de Mark Booth destaca el “*habit of collecting*” que se relaciona con el trabajo de muchos artistas camp y su deseo por recuperar momentos del pasado:

La distancia en el espacio, el tiempo o la clase permite al Camp ver un estilo como marginal, irrelevante o torcido, adjetivos aplicables respectivamente a los gustos camp por el exotismo, resurgimiento y nostalgia del pasado (...) Idealizando el pasado e intentando recrearlo, el Camp emplea una perversión del proceso en que las versiones idealizadas del pasado son recreadas con la intención de ser retrógradas más que progresistas. El Camp toma estilos del pasado y los utiliza para esquivar la marcha de la historia hacia delante. Lo histórico se reduce a lo efímero (Booth, 1973:141ss.).

Caryl Flinn asocia el Camp con lo mórbido, la decadencia, lo pasado de fecha; comenta que el gusto camp por el *detritus* es una respuesta crítica a la planeada obsolescencia del objeto en la sociedad capitalista. Centra parte de su estudio en la decadencia de la diva que resulta ser un lugar común en la mayoría de los estudios del Camp. Finalmente, retomando a Bersani, comenta que el mismo cuerpo en declive es una de las temáticas centrales de la estética que trabajamos, ya que muestra que muchos principios de la sociedad capitalista que nos han venido guiando hasta la actualidad están obsoletos: la familia nuclear, la heterosexualidad, los modelos de vida consumista... la muerte del cuerpo simboliza la muerte de las directrices de la sociedad occidental. Flynn tiene en cuenta esa distancia irónica con que el Camp retoma los

problemas sociales del cuerpo obsoleto, principal diferencia con el Kitsch (Cleto, 1999:433 ss). Celeste Olalquiaga añade:

La nostalgia siempre evoca una edad dorada perdida, real o imaginaria (...) nos remite a la memoria, consciente o reconstruida, y no a la experiencia que la generó. (...) La nostalgia se refiere a un pasado cuya fuerza radica en su falta de contingencia histórica inmediata, es decir, en mantener la distancia de la abstracción. Las edades de oro resultan necesariamente nostálgicas, pues si su memoria fuera inscrita en el tiempo actual, desaparecería el estado de idealización en que se basa su supervivencia (Olalquiaga, 2007: 210-211).

La moda nostalgia se basa en la valoración del aura del recuerdo, el rescate de aquello que está a punto de desvanecerse, la aparición de la pátina a modo de inscripción del tiempo en el objeto, la remembranza de un pasado mejor... elementos que exacerban la sentimentalidad en el consumidor del objeto kitsch nostálgico. Ese es uno de los estados de ánimo artificiales a los que conduce el Kitsch:

Y si querer y no poder es su gran pecado, el otro gran pecado del kitsch es el costado sentimental. La complicidad que el kitsch establece entre "lo que da gusto ver" y "lo que da gusto sufrir" ha sido uno de los aspectos cuestionados justamente porque, más allá de toda causa o contexto, la apuesta al sentimiento puro es lo que hace kitsch al kitsch (...) Conmover parece ser, en el fondo o en la superficie, el fin perseguido, la veta nunca agotada que apuntala su estructura básica y lo condena a ser un bastión exclusivo del chantaje sentimental. Este lastre melodramático que explota la industria cultural es, no obstante, un aspecto por demás redituable, sobre todo hoy (Moraña & Sánchez, 2007:131).

Uno de los autores que más ha centrado su estudio en esta característica del Kitsch es Ludwig Giesz cuya teoría del disfrute está relacionada con la fuerte carga sentimental: la emotividad retroalimentada del que disfruta reflexivamente, del que se deja tocar la fibra sensible cuando y como quiere, con lo cual resulta un sentimiento falso, objetivo e inducido. Los grandes dramas de la vida humana son transformados por el Kitsch en emociones abarcables, en idilios con pasiones al alcance de la mano. Relaciones viscosas entre el yo y el objeto fruto de la sustitución de la distancia estética por una cómoda relación pegajosa de disfrute obsceno: "la fusión del mundo-kitsch conmigo" (Giesz, 1973a:56).

Los estados de ánimo inducidos como auto-placer reflexivo dominan en la esfera microcósmica, no se alejan de la familiaridad porque en el caso de que evoquen nostálgicamente un instante en la lejanía, lo hacen desde la esfera de lo ya conocido que no resulta amenazador. El exotismo temporal contiene un aura vivencial que lo relaciona con la sinestesia porque en la disposición anímica concuerdan las distintas esferas sensoriales; esta relación se retroalimenta porque tanto afecta la vivencia en la percepción sinestésica como provoca la percepción nuevos estados anímicos:

Se ha pasado la vida diciendo que su enemigo es el kitsch. ¿Pero no lo lleva dentro de sí misma? Su kitsch es la imagen de un hogar, tranquilo, dulce, armónico, donde imperan una madre amable y un padre sabio. Aquella imagen surgió dentro de ella al morir sus padres (Kundera, 2005:261).

Tomando este fragmento de *La insoportable levedad del ser* podemos pensar en la remembranza del pasado, vivida con tal intensidad sentimental que da lugar al Kitsch⁵³. Mientras que la reminiscencia consciente no puede dar lugar más que a fósiles culturales porque es una repetición de un hecho del pasado realizada sin sentimiento, el recuerdo inconsciente (lo que Sabina en este fragmento “lleva dentro de sí misma”) da lugar a la remembranza que se asocia a una parte oculta de nuestra memoria individual que asociamos con lo mítico (¿lo moral oculto?). Su pasado mítico, ese recuerdo de un padre y una madre, son recordados sentimentalmente una vez han desaparecido, de ahí la profunda relación de la nostalgia con la pérdida⁵⁴ y la muerte.

⁵³ En un artículo de 1986 titulado “Ochenta y nueve palabras”, donde recapitula sobre sus opiniones en torno al Kitsch, Milán Kundera afirma: “Kitsch. Cuando escribía *La insoportable ligereza del ser*, me sentía un poco inquieto de haber hecho de 'kitsch' una de las palabras fundamentales de mi novela. En efecto, hasta hace muy poco, esa palabra era casi desconocida en Francia, o conocida en un sentido que la empobrecía considerablemente. En la versión francesa del célebre ensayo de Hermann Broch, la palabra 'kitsch' fue traducida por “art de pacotille”. Un contrasentido, ya que Broch prueba que el kitsch es algo más que una simple obra del mal gusto. Hay una actitud kitsch. Una conducta kitsch. (...) En Praga, los artistas modernos identificaron siempre al kitsch con la esencia de la enfermedad estética. En Francia, lo vieron como un *divertissement* por oposición al verdadero arte. Como un arte ligero frente al arte grave, un arte menor frente al arte mayor. En cuanto a mí... ¡nunca me han molestado las películas policíacas de Belmondo! ¡Me encantan! Son honestas, no simulan nada de nada. Detesto en cambio, profunda y sinceramente, el concierto para piano de Chaikovski, el Rachmaninov color de rosa, los grandes films hollywoodenses como *Kramer contra Kramer* o *Doctor Jivago* (¡pobre Pasternak!). Y cada día me irrita más la presencia del espíritu del kitsch en las obras que pretenden ser modernistas. (Añadiré: la aversión que inspiraban a Nietzsche las linduras y las solemnidades de Victor Hugo, así como el “azúcar inimitable” de Richard Wagner, es una especie de asco al kitsch *avant la lettre*” (Kundera, 1986:ed. dig.).

⁵⁴ “Ésta es la única pérdida posible en el Kitsch nostálgico: la pérdida de su riqueza como significante, el sacrificio de la pluralidad o potencialidad de significados a favor de sólo uno de los aspectos. El Kitsch nostálgico es un signo encogido, ha sido reducido a su expresión más básica y benigna. Es un fenómeno que reniega a la vez del presente y del pasado para favorecer sus propias necesidades, el único lugar donde esta clase de kitsch se asienta firmemente. El Kitsch nostálgico es estático,

Relacionado con las remembranzas del tiempo perdido aparece el *spleen*, sentimiento típico de la modernidad que denota un “estar casi fuera del tiempo” dada la fugacidad del mismo. El *spleen* como gesto de *dandy*, el *dandy* como base de la figuración de sí mismo que realiza Wilde y Wilde como precursor de la Estética Camp. El lazo se ha cerrado con un ribete de ironía:

El Camp redefine e historiza esos productos culturales no sólo nostálgicamente, sino con un reconocimiento crítico de la tentación por la nostalgia, mostrando tanto el objeto como la nostalgia anticuados a través de una distanciaci3n ir3nica e irrisoria (Robertson, 1999:267).

La transformaci3n de la nostalgia kitsch en moda nostalgia camp se realiza en base a la ironía que la distancia par3dica ejerce sobre el objeto y que el sujeto kitsch no llega a captar; Camp es libertad en la distancia mientras que Kitsch es viscosidad y falta de distancia.

Como hemos comprobado, la redenci3n del Kitsch desde la moda nostalgia camp enlaza con los vaivenes del aura y la reapropiaci3n y resemantizaci3n con cierta distancia (ir3nica). Hemos revisado los orígenes etimol3gicos del Kitsch y sus etapas de apogeo, tras lo cual hemos trazado el debate entre apocalípticos e integrados en torno al fenómeno, su contextualizaci3n en América Latina y las características principales que apuntan a la superaci3n de los parámetros tradicionales del gusto, la ley de la inadecuaci3n est3tica y el arte de la felicidad.

La relaci3n del Kitsch con el melodrama y la cultura de masas se basa en la idea de colmar el horizonte de expectativas de un p3blico mayoritario: la facilidad interpretativa del melodrama y la fruici3n a la que el Kitsch aboca al p3blico est3n presentes en todo el arte producido a escala masiva en las sociedades urbanas e industrializadas en las que nos encontramos. Recorrida por la imaginaci3n melodramática que apunta al abigarramiento y exceso afectivo del Kitsch, la cultura de masas ha evolucionado en América Latina a lo largo del siglo XX de la mano de los medios de comunicaci3n que emitieron tempranamente radionovelas y telenovelas y crearon una identidad transnacional a partir del bolero y la m3sica ligera de origen caribeño fomentando un modo de pensar las relaciones amorosas (como temática

simplemente oscila hacia delante y hacia atr3s entre una experiencia glorificada y su sujeto, sin transformaci3n alguna” (Olaquiaga, 2007:94).

principal del melodrama) basado en la grandilocuencia y el extremismo pasional.

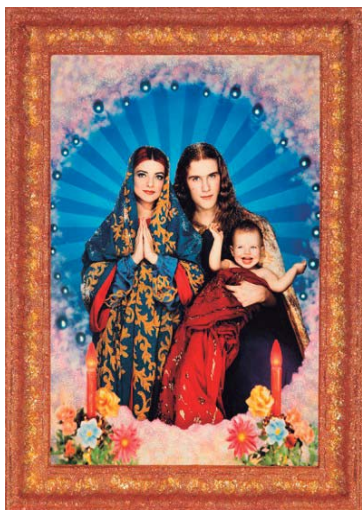
Estas características se verán plasmadas en el corpus literario que hemos seleccionado en torno a cuatro núcleos temáticos fundamentales: la presencia de ese amor melodramático como obsesión principal de los personajes ficcionales, el exceso de la telenovela como modo de expresión y subtexto estructural, la reapropiación queer del bolero y la copla como elementos desestructurantes del binarismo genérico tradicional y la utilización del imaginario del cine clásico de Hollywood en tanto lógica cinematográfica como guía de la evolución narrativa y como fuente de inspiración para la construcción de sí que realizan los personajes. Así pues, pasamos a detallar estos elementos a continuación.

El mundo de los valores estéticos no se dicotomiza entre lo bello y lo feo; entre el Arte y el Desorden, está la vasta playa del Kitsch.

Abraham Moles y Eberhard Wahl

Un batiburrillo es una mezcla de cosas que resulta chocante. Siempre ha sido un concepto rodeado de cierto allure negativo; como si no fuera de “buen gusto” mezclar cosas diferentes... pero desde aquí, reivindicamos la estética del batiburrillo, las ramoneras de flores y las botas de agua con dibujos de Lichtenstein. Encontramos un día casualmente unas obras plásticas que mezclaban la fotografía, la pintura, los colores chillones cercanos al pop, la imagería religiosa, unos modelos superfemeninos de rasgos tendentes a la perfección, la diversión, la ironía, el horror vacui, los fondos de postal “tipo Baviera”, una velada violencia que se manifestaba en pequeños detalles casi imperceptibles, todo aliñado con azúcar morena y sirope de fresa.

Fue una mañana en que una oleada de buen humor entró por la ventana al descubrir los batiburrillos de Pierre et Gilles, dos franceses que se conocieron en 1977, se enamoraron a primera vista y comenzaron a crear esta maravillosa obra de fotos retocadas que no sabríamos si calificar de “Kitsch religioso” o “Camp rabioso”. Como las calificaciones siempre son injustas nos vamos a limitar a decir que el martirio de san Sebastián es lo más hermosamente travesti del mundo, que la sagrada familia es de chicle y los marineros se merecen llenarlos de carmín por todas partes.



Pierre et Gilles son los magos del amor visual: si alguien puede coger polvos mágicos y soplarlos sobre una situación para hacerla encantadora, esos son ellos. Capaces de infundir erotismo y exotismo a lo más vulgar; un erotismo azul cielo que te hace sonreír porque sí, porque es bonito y te sientes bien.

¡Viva la Navidad!

4. *Ella mintió, ella dijo que me amaba y no era verdad: Kitsch y literatura*

Antes todas las cintas con ella eran cómicas, el sábado vimos la más linda de la Ginger Rogers porque es de bailes y termina mal, que Fred Astaire se muere en la guerra en el avión estrellado y ella lo está esperando pero él no llega.

Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*

En la producción narrativa latinoamericana a partir de los años setenta podemos observar, según Lidia Santos, una presencia cada vez más evidente de elementos procedentes del reino del Kitsch y de la cultura de masas a modo de parodia, pastiche o cita textual: "radio y telenovelas, folletines y novelas rosas, ritmos considerados fuera de moda, como el tango y el bolero, y narrativas cinematográficas serie *b* pasan a ser citados, de varias formas, en las obras de esta vertiente artística" (Santos, 2004:21-22) con una intencionalidad crítica o bien cuestionando el concepto tradicional de autoría.

En opinión de la investigadora brasilera, los productos de la cultura de masas intersectan con una estética entroncada en la Vanguardia histórica para incorporar vivencias individuales de personajes que, para los nuevos narradores, vendrán a ejemplificar las transformaciones sociales, los niveles de cultura, y "la subjetividad de la clase obrera" (2004:25).

En otras palabras, la presencia de la problemática de la identidad nacional, la formación del gusto de las clases populares y las luchas por la hegemonía entre diversos sectores sociales que parten de una reflexión sociológica sobre los medios de comunicación, se traducen en el plano literario latinoamericano a partir de los setenta en un *tour de force* entre alta y baja cultura que utilizan los narradores para reivindicar la no pertinencia de la compartimentación estanca entre ambos sectores culturales haciendo dialogar en sus obras ciertos procedimientos técnicos de las Vanguardias históricas con la incorporación de esquemas procedentes del melodrama, el folletín, la música ligera y el ámbito cinematográfico, además de la prensa periódica y el sincretismo religioso, como elementos que se hacen eco del imaginario popular.

Esta Neovanguardia literaria encabezada por autores como Manuel Puig y Luis

Rafael Sánchez muestra una experimentación “en la que puede leerse el gesto vanguardista a través de la asimilación mediática” (Amar, 2008:92), pues sin abandonar una “estética de la dificultad” (Santos, 2004:28) heredera de las técnicas de Vanguardia, incorporan referentes de los medios masivos con cierta distancia irónica que permite una lectura política al subvertir las estructuras formales de la tradición e insertar nuevos elementos que han sido relegados a los márgenes del hecho literario pero que adquieren relevancia a la luz de los nuevos usos narrativos.

Aquellas formas consideradas por los apocalípticos “despolitizadas” (Amar, 2008:94), del Kitsch y el melodrama, que por su supuesta escasa complejidad interpretativa, efectismo, sentimentalismo y otros rasgos que hemos apuntado anteriormente eran tildadas de poco exclusivas e incluso relegadas a la consideración de “mal estético” (Broch, 1979a:14), aparecen resemantizadas desde la óptica de esta nueva narrativa que las repolitiza al situarlas en la arena de la lucha contra la convención. En este punto, precisamente, se recurre al Camp:

Para construir una narrativa que invierte sus signos y cuestiona las acusaciones de frivolidad y despolitización. Una narrativa que se vuelve política precisamente en su uso de las formas “despolitizadas”. En este gesto es donde más nítidamente se representa el constante desafío propuesto a la alta literatura, así como la permanente disputa por ocupar su espacio. Se ha ido entonces conformando (...) un canon alternativo; el uso de la fórmula masiva, de consumo, se vuelve en los textos cita de una estética que debate sobre sus propios márgenes en un sistema que siempre la excluyó (Amar, 2008:94-95).

Se trata de desestabilizar fronteras genéricas con este nuevo canon literario que incorpora a partir de los noventa a Pedro Lemebel, Senel Paz, Boris Izaguirre y Mayra Santos-Febres⁵⁵, con su particular utilización del esquema melodramático, el *soap opera*, el bolero y los mitos del cine clásico de Hollywood. Así pues, pasamos a analizar los usos del melodrama en *Tengo miedo torero*, la particular interdiscursividad entre novela y teleserie en *Azul petróleo*, la presencia de la canción popular como motivo narrativo en la obra de Lemebel, también base de la construcción del personaje principal en *Sirena Selena vestida de pena* y como vía de escape al *horror vacui* en *Fresa y Chocolate (Querido Diego)* y, finalmente, la plasmación del divismo hollywoodiense en

⁵⁵ "Se trata de documentos (...) que cuestionan los roles o las categorías de clase, raza y sexo trazando una trama sobre los procesos sociales: genéricos, antiglobalizadores, migratorios, desjerarquizando de esta forma posiciones de poder a través de la mirada y las representaciones narrativas que construyen hoy la idea de sujetos y cultura mediática como nómadas y performativos (Villaplana, 2008:75).

la construcción de la figura de la loca.

4.1. **El melodrama y la búsqueda del amor:**

Me enamoré de ti como una perra, y tú
solamente te dejaste querer.

Pedro Lemebel

Como comentamos más arriba, el melodrama es una narración anacrónica de la modernidad (Martín-Barbero 2002a:70) que opera por la exacerbación de las pasiones, el maniqueísmo de los caracteres y la perpetuación de un orden patriarcal abocado al *happy end*, en el que el triunfo del amor de la pareja heterosexual es ensalzado y llevado hasta el altar.

Todo melodrama muestra ese “imperio de los sentimientos” de que habla Beatriz Sarlo (1985) al referirse a la literatura de milonguitas de los años veinte en la Argentina. Narraciones que tratan de los límites impuestos al amor por sociedades que sancionan relaciones extramaritales y uniones entre individuos de diversa clase social, guiadas por una moral católica que castiga a los personajes que incumplen sus leyes. En este tipo de relatos, el amor nunca es más fuerte que la norma social, por ello observamos la renuncia de ciertos personajes para adecuarse a las leyes morales, llegando a sublimar sus sentimientos sin otra opción que el recuerdo nostálgico (Sarlo, 2000:130 y ss.):

El amor pasión y el deseo hegemonizan la narración: por eso se trata de literatura sentimental (...). No propone jamás una distancia crítica o irónica respecto de su objeto. Es un *Ersatz* de la literatura cultivada en dos sentidos. En primer lugar, porque es consumida *en lugar de* otros textos ficcionales. En segundo lugar, porque proporciona un mundo de ensoñación como alternativa imaginaria de carácter compensatorio frente a las relaciones reales entre hombres y mujeres (Sarlo, 2000:126).

Los sentimientos en este universo folletinesco del melodrama ocupan el lugar principal, debido no sólo a que la mayor parte de sus lectores eran mujeres jóvenes con poco tiempo para el amor (a diferencia de sus heroínas) sino también a que se muestra como un sentimiento sublimado para que todo quede en consonancia con el orden moral. Pero, en los textos narrativos que manejamos en el corpus del presente trabajo, la

distancia irónica con los modelos folletinescos es un hecho que viene a manifestar, siguiendo a Lidia Santos, una distancia crítica con los originales a modo de parodia o cita textual, que responde a la evolución ideológica operada en América Latina a lo largo del pasado siglo.

En consonancia con esta evolución ideológica, el melodrama incorpora paulatinamente problemáticas sociales que lo alejan del esquema temprano analizado por Sarlo, ya que, como afirma Monsiváis al referirse al melodrama hollywoodiense (“escuela del melodrama del siglo XX”, 2002a:110):

Al melodrama le impone límites la comedia de Hollywood, cuyas heroínas, más libres y ansiosas de igualdad, expresan la modernización impuesta por el crecimiento demográfico, el inicio de la feminización de la economía y el arribo de las mujeres a la enseñanza superior. El melodrama tradicional da por hecho el arrinconamiento femenino y los cambios sociales obligan a revisar las nociones del adulterio, la honra, la prostitución, el machismo invicto, etc. (Monsiváis, 2002a:110).

Esta afirmación es válida para comprender el desarrollo de la imaginación melodramática a lo largo del siglo XX en América Latina donde, si bien como veremos más adelante, el machismo y la desigualdad social siguen siendo cortapisas brutales, los modelos del folletín de principio de siglo se han flexibilizado en el universo de la telenovela y el cine melodramáticos. El elemento archipresente es, sin embargo, el amor. Tanto en la telenovela como en la canción popular se negocian amores imposibles, despechos, esperanzas, ausencias, desamores y adioses que interesan enormemente al público porque ya no van dirigidos a una mentalidad colectiva, sino que se concentran “en el carácter y temperamento del individuo” (Monsiváis, 2002a:108). En palabras de Edgar Morin:

El amor es en sí un mito divinizador: amar el amor, es idealizar y adorar. En este sentido todo amor es una fermentación mítica, los héroes (...) asumen y magnifican el mito del amor. Lo depuran de la escoria de la vida cotidiana y lo ensalzan a su florecimiento. Amantes y amadas (...) fijan sobre ellos la magia del amor, invierten sobre sus intérpretes virtudes divinizadoras; están hechos para amar y ser amados (Morin, 1957:38).

Como escuela de aprendizaje pasional, el melodrama y su plasmación del

sentimiento amoroso quedan tan introyectados en el imaginario del individuo que comienza a pensar su vida a través de los modelos folletinescos, filmicos, musicales o televisivos derivados de la imaginación melodramática (Santos, 2004:49); este elemento es bien visible en el corpus ficcional de nuestra tesis, sea por la relevancia que adquiere el sentimiento amoroso como finalidad última, sea por la utilización del discurso melodramático para escandir la pasión del personaje: a nivel argumental, comprobamos en las obras narrativas del corpus los vaivenes de los cuatro protagonistas por evitar o conseguir la reciprocidad en sus relaciones amorosas.

Julio, personaje principal de *Azul petróleo* (Boris Izaguirre, 1998), entra en una espiral absurda de asesinatos a los que lo conduce su necesidad de huir de la posibilidad de enamorarse, considerándose correlato del personaje de Patricia Neal en *El Manantial* de King Vidor (1949); Sirena, protagonista adolescente de la novela de Mayra Santos-Febres (*Sirena Selena vestida de pena*, 2000), canta boleros como escudo sentimental, sea contra aquellos hombres con los que tiene que prostituirse, sea contra el rico *businessman* que conquista al final de la novela y del que teme quedar prendada; Diego, en la pieza teatral *Fresa y Chocolate (Querido Diego)* con guión de Senel Paz (1997), interesa al joven comunista David con un azuelo consistente en libros prohibidos en la Cuba castrista para llevárselo a la cama, obsesionado por él desde la primera vez que lo vio; por último, La Loca del Frente en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel (2001) se politiza completamente por amor al joven activista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez al que consiente realizar reuniones clandestinas en su casa, así como guardar material de la guerrilla.

En relación con la presencia evidente del amor en la narrativa latinoamericana, Paola Arboleda afirma que:

Los *devenires* minoritarios (negro, mujer, indio, pobre, homosexual) deben asumirse entonces, como lugares estratégicos de enunciación política, como espacios de resistencia a realidades injustas y/o como ejercicios teórico-discursivos. Esos espacios de otredad han permitido a autores latinoamericanos como Lemebel, (...) condensar un conjunto de experiencias particulares y desarrollar expresiones estéticas y políticas que parten del *amor*. Un amor que es objetivo y herramienta en contra de diversas instancias de opresión (genérica, racial, de clase) difíciles de entender, cuando no se han vivido y cuando no pueden siquiera imaginarse los estragos de su omnipresencia (Arboleda, 2011:121).

La Loca del Frente lemebeliana, al adquirir el rol de paloma, de niña inocente, lejos de las artimañas del amor callejero, es el personaje que mejor refleja ese filtro del melodrama que se enlaza en el discurso y en la visión del amor. Por tanto, para mostrar la presencia de la imaginación melodramática en el corpus nos centraremos por extenso en la obra de Lemebel.

En primer lugar, debemos resaltar la reivindicación de lo popular que realiza el autor al incluir en su obra tanto el amor melodramático, como la copla, el bolero, el habla santiaguina de los barrios periféricos, las costumbres de sus habitantes, el Kitsch... Lemebel, según Fernando Blanco:

Utiliza los dos géneros o formatos más populares durante el tiempo de la dictadura: la prensa sensacionalista junto con los pactos dramáticos del melodrama televisivo. De este modo, acerca a los lectores a un nosotros de lo cotidiano que evade la hermenéutica histórica, Lemebel suspende así las mediaciones letradas (Blanco, 2007:90).

De este modo, el lector popular al que la cultura letrada oficial ha mantenido al margen es capaz de encontrar un universo discursivo con el que se siente identificado porque emplea los lenguajes a que está acostumbrado. Esta “*barrialización* del discurso letrado chileno” (Cárcamo-Huechante, 2007:97) pasa por involucrar a nivel temático y lingüístico formas de lo popular, lo marginal y lo barrial, a modo de “estética del mercado persa” (Cárcamo-Huechante, 2007:97). Lemebel marca su diferencia no sólo desde el discurso queer, sino desde su alineamiento con la cultura de barrio, entrando en el universo literario por la puerta trasera, la puerta de lo marginal y reivindicando la posición de “homosexuales, travestis, transexuales, mujeres, indios y pobres” (Zurbano, 2007:104) no sólo desde el desasosiego, sino también desde la alegría de sus diferentes formas de solidaridad.

En *Tengo miedo torero*, la retórica melodramática del amor abrasador sirve para trazar los sentimientos de la Loca por Carlos, para describir las cualidades de ese galán de ensueño, para convertir su agradecimiento en reciprocidad amorosa. La voz de la Loca se entrecruza con la del narrador para expresar el amor sufriente: “¡Ay! Cómo lo amaba, cómo era capaz de provocarle ese escalofrío de amor, esa gota de escarcha corriendo por su espalda (...). Soy una vieja loca, se dijo, sintiéndose tan efímera como una gota de agua en la palma de su mano” (Lemebel, 2001:51).

Es una retórica plagada de comparaciones (“si la tenía moribunda como un papel de seda marchito por la humedad de su aliento”, 120) que incide en el estado de “arrebato amoroso” (98), en el “escalofrío de amor” (51), con la unión de contrarios propia del discurso amoroso clásico, rebajándole unos grados a la poética heredada del amor cortés para guiñarle un ojo a los “amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo” (36).

La Loca llega a un clímax melodramático en ciertas secuencias en que el narrador puntea su discurso con acotaciones propias de la comedia amorosa y el lenguaje de guión cinematográfico:

Porque en el fondo (*con un sollozo en la burbuja de la voz*), tú nunca me tomaste en serio, nunca creíste que yo podía guardar un secreto (...) ¡Ay Carlos! (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de Radio Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico*) (Lemebel, 2001:120-121).

Aunque a medida que avanza la acción, las escenas melodramáticas van dando paso a las del *film* de gangsters y el *film noir*, en el que el personaje masculino es interpretado por Carlos, que comienza a penetrar en la red del discurso amoroso tejido por la Loca:

No me toques, no quiero que me trates como si fuera una puta vieja (...) Esto es el comienzo de algún final (...). Ahora Carlos se había sentado confuso, y una curva de preocupación alteraba el trazo terso de sus lindas cejas. Lo había conseguido con su diálogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal. Lentamente fue girando los hombros hasta quedar frente a él, mirándolo con una llamarada de selva oscura. Nunca te importé ni un poquito, le susurró mordiéndose el labio. Nunca, se repitió teatrera, tragándose el nunca en un sollozo ahogado... (Lemebel, 2001:82).

En este fragmento, podemos comprobar que la loca adquiere el rol de mujer fatal (o “loca fatal”) y actúa como en los planos medios del diálogo cinematográfico en que la protagonista arma una escena de celos al amante para hacerlo entrar en su juego. De hecho, anotaciones como “lentamente fue girando”, “mordiéndose el labio” o “teatrera”, marcan la autoconsciencia de la loca al repetir escenas que ha podido observar cientos de veces en la filmografía clásica. Como veremos un poco más adelante, la trama

amorosa se mezcla con la política dando lugar a este cambio en la tipología del *film* de referencia de la loca, que escenifica su vida en consonancia a su imaginario hollywoodiense. El melodrama se establece así como subtexto imaginario del personaje.

Tanto en esta novela, como en *El beso de la mujer araña* de Puig y en la pieza de Senel Paz que nos ocupa, se trata de resolver el conflicto entre homosexualidad e ideología que parecía chirriar en el pensamiento político latinoamericano. La frivolidad de la Loca del Frente aparece desde el inicio en contraposición a la seriedad de los muchachos del Frente Patriótico, concretamente en la elección de programas radiales que escoge cada cual, pues si la Loca se abandona a la nostalgia del bolero, los jóvenes sintonizan Radio Cooperativa, para escuchar la actualidad política bajo la dictadura.

Como argumenta Ben Sifuentes-Jáuregui (1997), en *El beso de la mujer araña*, Molina se politiza al final de la obra adoptando el rol de Leni Lamaison, la protagonista del *film* ficticio *Destino* que ha estado relatando a Valentín en prisión. A pesar de que es un *film* de propaganda nazi, Molina comenta que es su favorito y Valentín se revuelve al pensar que Molina se identifica con la protagonista enamorada de un militar nazi en la Francia de la Resistencia (Sifuentes-Jáuregui, 2002:189). La muerte de Molina puede ser leída, por tanto, como una segunda muerte de Lamaison según reconocerá Valentín: “se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película” (Puig, 2011:285).

En ambas obras el protagonista homosexual se politiza por amor, pero en *Tengo miedo torero*, observamos que existe un intercambio a nivel retórico entre los protagonistas que, si bien no llegan a mantener una relación sexual como la existente en la obra de Puig, van metamorfoseando sus discursos hasta llegar al momento climático final en la playa donde la escena amorosa parece cubrirlos por igual.

La evolución de La Loca del Frente pasa de la ausencia de discurso político y la identificación con el amor melodramático a una toma de conciencia de la realidad político- social chilena que la lleva a colaborar activamente con el Frente Patriótico. Al inicio de la obra, con la ambigüedad de “hacerse la lesa”, la loca encubre su curiosidad por el contenido de las cajas que esconde en su casa con la única finalidad de seguir viéndose con Carlos:

Poco le importaba que le dijera el secreto de esos cajones de mierda, esos libros o lo que fueran. Lo que ella quería era despertarlo, decirle que su amor silencioso la estaba asfixiando. Por eso le hacía este teatro dramático. Pero la seriedad nunca le había quedado bien a la comedia marichusca de su loca (Lemebel, 2001:53).

Pero, poco a poco, a base de escuchar las emisiones radiales de Sergio Campos, las convicciones de Carlos y comprender la insoportable realidad de Chile bajo la dictadura, la loca adquiere cierta conciencia social que estalla ante una vieja en el ómnibus:

Mire, señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando, y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además fíjese [sic.] que en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, ya no se puede dormir con tanto balazo (...) La Loca del frente se asustó al decir eso, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma (Lemebel, 2001:56).

La loca observa desde el ómnibus los barrios periféricos de Santiago, el contraste entre la suciedad de la periferia y la amplitud y limpieza de los barrios privados de las clases altas, se indigna al contemplar las tiendas atiborradas de objetos que la gente como ella es incapaz de pagar y, finalmente, decide no entregarle el paquete a doña Catita porque toda esa injusticia de clase hace que su dignidad se le suba a la garganta.

Esa preferencia por “no saber, no enterarse de nada más en esta película incierta” (Lemebel, 2001:112) se convertirá en un despertar completo a la realidad política chilena; la incierta película se definirá más adelante como *film noir* y la posición ideológica de la protagonista evolucionará de la ignorancia a la conciencia: "Y por suerte para ella había llegado Carlos a su vida mostrándole la realidad cruel que rodeaba a los chilenos. Ese tirano infame que mandonea el país desde la Moneda. Y nadie se atreve a cantarle las claras o a ponerle una bomba para que reviente en pedacitos..." (115).

Como una *mise en abîme*, su discurso parece preparar al lector para la acción principal que ha estado planeando el Frente Patriótico en su casa, acción de la que ella todavía no ha captado los detalles. De hecho, del mismo modo que en la obra de Puig, La loca entrega un paquete a otro miembro del Frente clandestino por mero amor a Carlos. Y este momento de la entrega, precedido por una reminiscencia de Stonewall⁵⁶,

⁵⁶ La Loca desciende del ómnibus en medio de un motín en el centro de Santiago; a medida que avanza el rastrillo policial acomete con sus escudos y porras a los sublevados y la loca, enfrentándose al brutal cordón, pide permiso para pasar: “de un pestañazo la loca había roto el acorazado muro, y llevando como una pluma la pesada bolsa, se confundió en el tráfico alterado del paseo público”. Si en Stonewall las locas enfrentaron violentamente a la policía, aquí el personaje consigue atravesar el

da paso al “nosotros”⁵⁷ de pertenencia al mismo bando, en que Carlos comienza a tomar un papel activo en la película de la vida de la loca y recíprocamente inicia a significarla en femenino y tratarla como una reina, una princesa, una estrella:

Hemos compartido tantas cosas, tu música, hasta me he aprendido de memoria algunas canciones. ¿Quieres que te cante alguna para que se te pase la mala onda? (...) es que tú no sabes que soy un gran cantante, respondió Carlos parándose hidalgo con una mano en el pecho, y carraspeando, la dejó oír el bolero desafinado de sus notas (...). Unidos por el chiste de Carlos, (...) se le vino encima abrazándola en un palmoreo de caricias amistosas y cosquillas en las axilas que la revolcaban de risa en sus brazos (Lemebel, 2001:83).

Carlos comienza por entrar en el universo boletístico de la loca, impresionado por la única persona que ha sido capaz de hacer tanto teatro por él, de satisfacerlo en todos sus deseos⁵⁸, mientras su retórica de partido y “su pecho macho se trizaba como la estampa borrosa del rostro de la Loca del Frente iluminada por las velas” (91). Desde este momento, su postura inamovible de macho marxista comienza a entrar en la “lúdica ternura” (122), en el “romántico interrogatorio” (127) del juego de la loca, comienza el jugueteo entre ambos, la condescendencia del joven a los besos locos, a los versos de consigna cupletera que ella le canta al oído, susurrándole cariñoso: “*yo por ti*, como dice la canción, *contaría la arena del mar* (con los ojos entonados), *por ti sería capaz de matar* (...). ¿Y usted derramaría alguna lágrima por mí, princesa?” (129-130).

El bascular discursivo adquiere una relevancia total en la escena final de la playa, en que Carlos y La Loca se reencuentran como dos enamorados, en un momento lleno de ternura donde el narrador aborda ambigüamente la posible reciprocidad de los sentimientos de los personajes:

Y Carlos fue tras ella, imitándola, sumándose irresponsable a ese efluvio amoroso. Y la alcanzó justo cuando una ola enana le encadenaba los pies, y fue doble el abrazo, fueron

cordón de un plumazo. Quizá la reminiscencia no pase del mero símbolo, aunque para nosotros parece clara (Lemebel, 2001:119).

⁵⁷ “Mire lindo, que una se haga la tonta es una cosa, pero por suerte el amor no me tiene mongólica, le gritó con despecho de Sirena sin mar (...) ¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez? A estas alturas, murmuró Carlos, “somos” (Lemebel, 2001:120-121).

⁵⁸ Esa loca que en el delirio del amor “quería que la tomara, retándola, abofeteándola, que le hiciera algo” (Lemebel, 2001:53), quería ser maltratada por el hombre, como habitualmente sucede en entornos machistas como el de La Loca. Aquí podemos comprobar que la loca adopta el rol de la mujer tradicional sometida a la brutalidad del macho, quizá porque sea su único referente en la realidad (que no en el cine).

múltiples las pelusas de agua que chispearon la caída, porque cayeron anudados y riendo, luchando y rodando por la arena como dos niños que por fin se encuentran, dos chiquillos que jugando a la agresión disfrazan la caricia brusca que urge tocarse, anular ese abismo masculino de arenal y océano (...) Si pudiera morir antes de despertar, dijo ella expirando cada palabra, como si leyera un responso. Si fuera así, princesa, yo viviría en su sueño para siempre, murmuró Carlos a su lado con el lente del cielo abismándole los ojos (Lemebel, 2001:186).

Antes de la despedida, la loca desearía que “como si fuera una película (...) una mano intrusa encendiera la luz” (192) para terminar con un *happy end* típico de melodrama que no puede llevarse a cabo en esa realidad del Chile dictatorial. Una unión de los amantes que, a pesar de la sincera propuesta de Carlos de llevársela con él a Cuba, la loca rechaza porque “lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo” (193). Porque preferirá vivir la felicidad de lo que pudo haber sido que la tristeza de un amor que se deshoja. Porque este final, estas lágrimas en los ojos, también forman parte del sufriente amor melodramático.

La presencia del melodrama también se revela en la novela por el uso de ciertos elementos propios de dicha retórica como el desborde pasional, el maniqueísmo, la relevancia de los signos no verbales o la representación física de lo moral oculto⁵⁹, características que Peter Brooks considera significativas en el modo excesivo⁶⁰ de la imaginación melodramática como "dramaturgia de la hipóbole, exceso, excitación y sobreactuación -en el sentido psicoanalítico-" (Brooks, 1995:viii).

De tal exceso deriva la sobreactuación del personaje lemebeliano con su recurrencia a la teatralidad para manifestar su amor por Carlos "mordiéndose seductora una florcita", "soplando corazones", o "mirándolo con los ojos bajos y confundidos" (Lemebel, 2001:32-33). Es una sobreactuación que apunta a la histeria⁶¹ en tanto en

⁵⁹ Lo "moral oculto", como afirma Peter Brooks, es "el dominio de valores espirituales operativos que se indican y enmascaran en la superficie de la realidad (...) no es un sistema metafísico; es más bien el poso de los restos fragmentarios y desacralizados de los mitos sagrados. Se puede comparar al inconsciente de la mente porque remite a una esfera del ser en la cual yacen nuestros deseos más básicos y nuestras contradicciones, un reino que en nuestra vida cotidiana aparecería cerrado, pero al que debemos acceder porque es el espacio del significado y los valores" (Brooks, 1995:5). Ese conflicto entre querer, poder y saber..

⁶⁰ Ciertos recursos retóricos analizados por Brooks en la obra de Balzac relacionados con este exceso también acusan cierta presencia en la novela de Izaguirre: autonominación, hipóbole, antítesis y oxímoron. La primera es evidente en todas las ocasiones en las que Julio se define como asesino y se relaciona con la condena de Patricia Neal; la segunda puede ser analizada en relación con la parodia y la animalización que analizaremos en el apartado dedicado a la estética Neobarroca en relación con la obra; los dos últimos recursos, por el contrario, se relacionan con la Estética Camp y las ambigüedades en el corpus ficcional que veremos en el siguiente capítulo de la tesis.

⁶¹ Como también afirma Hermann Herlinghaus: "Es posible comprender el exceso del elemento teatral

cuanto representación física del sentimiento reprimido, ya que la convergencia entre psicoanálisis y melodrama tiene lugar en el cuerpo histórico donde se dan cita mensajes emocionales que no se pueden expresar verbalmente y que se relacionan con el modo expresionista (Brooks, 1995:xi).

En este sentido, la Loca del Frente enlaza directamente con la Manuela, antecedente literario aparecido en *El lugar sin límites* de José Donoso (1965) que ha sido interpretada en relación con el drama expresionista (Morell-Chardon, 1979): no sólo la deformación onírica a nivel espacio-temporal o la grotesca descripción de los personajes, sino también la atmósfera deformada y teatral y la propia actuación de la Manuela enlazan con la estética de Strindberg, recalcando una vivencia infernal que apunta a la descomposición del antiguo orden social chileno y del propio concepto identitario que tal orden promovía. En medio de ese derrumbe se alza el personaje principal en dos escenas que parecen reflejadas por espejos deformantes y que resuenan en el zapatear que La Loca del Frente dedica a Carlos en el almuerzo campestre del Cajón del Maipo: la primera, en un *flashback* que nos lleva veinte años atrás, nos presenta a una Manuela regiamente encorsetada en su vestido rojo de española que baila con todos los hombres de la estación El Olivo durante el bullicioso festejo que celebra la elección de Don Alejo como diputado; la segunda, en cambio, la muestra con el mismo vestido, ya ajado como ella misma y bailando para un sólo hombre: Pancho Vega, el bruto tapado a cuyas manos perderá la vida la dulce paloma.

La loca gesticulación de la primera *performance* de la Manuela, que "giró en medio de la pista levantando una polvareda con su cola colorada (...), arrancó la flor que llevaba detrás de la oreja y se la lanzó a Don Alejo (...), con la cabeza echada hacia atrás y el talle quebrado se prendió de Don Alejo" (Donoso, 1984:105) resuena en esos "dedos en el aire crispados por el gesto andaluz" (Lemebel, 2001:32) de La Loca del Frente, en ese tablao que dedica a Carlos "quebrándose cual tallo (...) a puro zapateo descalzo sobre la tierra mojá" (32).

Ambas escenas retomarían esa retórica gestual del exceso histórico que esconde la pasión reprimida de la Loca que desea al macho pero no se lanza a sus brazos por temor a ofenderlo, por temor a represalias o, simplemente, por temor a ser rechazada. Los dos personajes están imitando la gestualidad excesiva de la folklórica española (lo

como signo de anhelos hacia un lenguaje legítimo, rasgo que la teoría del cine va a discutir en relación con el advenimiento de la histeria como fenómeno patológico y psicoanalítico hacia finales del siglo XIX" (2002:29). Hacemos referencia al fenómeno de la histeria exclusivamente como lo observan Brooks y Herlinghaus, ya que una mayor profundización en el término excedería los límites del presente trabajo, a la vez que nos abocaría en una línea interpretativa que no estamos planteando.

cual enlazaría con el análisis del bolero y la copla que realizaremos a continuación) que remite al melodrama en la interpretación del amor sufriente por un hombre esquivo que la utiliza, pero actualizada en una *performance* donde La Loca se entrega como objeto del deseo al hombre que ha escogido:

Al considerar el melodrama, estamos hablando en cierto sentido de una forma de teatralidad que subraya los esfuerzos novelísticos en la representación -que nos proporcionará un modelo para la construcción de significados en las dramatizaciones ficcionales de la existencia (Brooks, 1995:13).

El recurso al melodrama es en estos casos, como afirma Brooks, un modelo para la propia vida de los personajes, un modelo de la exageración gestual y del silente amor desesperado que, en ocasiones, estallará en reproches a causa de la no reciprocidad⁶². Además, entendida como "repetición con distancia irónica" (Hutcheon, 1991:37) del modo de actuar de la mujer representada en los melodramas tradicionales, La Loca no sólo evidencia su estrategia de pasar por inocente "paloma" (Lemebel, 2001:15) para conquistar al bien educado universitario reprimiendo sus verdaderas ansias de acoplamiento físico, sino que muestra su obsesión por convertirse en objeto del deseo del muchacho para que su historia de amor (su "película incierta", 112) termine en el anhelado *happy end* como unión amorosa de la pareja protagonista. Para ello, a mayor similitud con la retórica del exceso amoroso melodramático, más posibilidades de que la imagen proyectada se asemeje al fantasma masculino proporcionado en la filmografía clásica y de que la loca devenga la supermujer que besa al amante en la escena final.

Por otro lado, el maniqueísmo de los caracteres se muestra en todo momento en la obra, ya que el narrador comparte el punto de vista de la protagonista y se alinea junto a ésta en sus juicios favorables y desfavorables hacia aquellos que la rodean: la ambigüedad ideológica que muestra La Loca del Frente al principio (que abordaremos al analizar la obra desde la Estética Camp) se va desvaneciendo para dar paso a juicios más severos hacia el colectivo militar y las clases sociales que están en el poder. Así, su

⁶² Pero este recurso resulta un tanto ambivalente, porque como afirma Virginia Villplana: "resulta difícil rastrear dónde ha ido a parar la capacidad de los medios de comunicación para constituir identidades: si los medios funcionaron como reproductores del discurso oficial ¿Es posible separar ambas instancias? ¿O siempre está presente esta fractura traumática en los sujetos constituidos de esta manera?" (Villaplana, 2009:472). La Loca del Frente se construye a través de moldes pre-establecidos por los medios, pero se inserta en ciertos roles que resultan terriblemente conservadores; esto nos aboca de nuevo en la doble hermenéutica a la que estamos aludiendo continuamente y cabe reivindicar la capacidad crítica del sujeto para subvertir tales roles de un modo u otro (aquí, desde la ruptura del binarismo genérico).

opinión sobre Doña Catita, esposa de un alto cargo militar, a la que inicialmente considera "tan estupenda" y "tan delicada" (Lemebel, 2001:49), "su clienta más antigua, la más regia. Una verdadera dama que lo trataba tan bien" (48) se torna en desprecio cuando La Loca del Frente se posiciona del lado del pensamiento de izquierda de Carlos y el Frente Patriótico, considerándola una "vieja de mierda (...) todo porque tiene plata y es la mujer de un general" (61-62).

Del mismo modo, las opiniones sobre el dictador contrastan con las emitidas hacia Carlos, según las cuales el primero (y todos los pacos y milicos) ocupa el espacio negativo, la crueldad, la fealdad y la bajeza moral, mientras que el segundo (y los amigos del Frente), el círculo positivo, la educación, la belleza y la integridad moral. El "tirano" (20), como veremos más adelante, aparece animalizado grotescamente en esas cualidades negativas que lo caracterizan como un ser cobarde, obsesionado con la venganza y la violencia, ensimismado en su silencio, adormilado en sus horribles pesadillas, mostrando un odio acérrimo por todo lo que lo rodea, incluida su mujer.

Por metonimia con la actitud del dictador, los milicos hablan a La Loca del Frente con desprecio y la tratan con violencia: "dónde va, le gritó" (57); "¡Bótalo, maricón culiao!, le gritó el paco mirándolo con desprecio, Y córrete de aquí, andá a mariconear a otro lado, si no querís que te lleve preso" (147). Ella responderá con toda su furia en un juicio que engloba el desprecio por la casta militar: "estos desgraciados apalean, torturan y hasta matan gente con el consentimiento del tirano. Malditos asesinos" (147).

Sin embargo, cuando se refiere a Carlos y sus amigos, los adjetivos empleados señalan un tono bien diverso ("Carlos era tan bueno, tan dulce, tan amable" (15) y "los chiquillos que pudo ver eran jóvenes educados y bien parecidos",¹⁴) que muestra su antitético parecer con respecto a los militares, apuntando al maniqueísmo melodramático sin matizaciones en los juicios de valor hacia los personajes.

Otra de las antítesis que apuntan al clásico juego del melodrama es la oposición entre ricos y pobres que se evidencia en un trayecto en ómnibus que realiza la Loca hasta los barrios altos para realizar la entrega de uno de sus bordados. Sumida en sus pensamientos, la loca observa "esos prados de felpa verde, (...) esas calles amplias y limpias (...) [con] las mansiones y edificios en altura" (57) y siente que la vacuidad y silencio de los barrios ricos hablan de un espacio que le es ajeno, que parece una tumba impoluta vigilada por militares armados hasta las cejas que anuncian la dictadura y la falta de libertad.

Ese Santiago que parece "otro país" (57), contrasta con "la Alameda con sus edificios grises ahumados de *smog*, (...) el centro con su hormigueo acelerado de gente, y otra vez Mapocho en su humareda de pescado frito y vendedores de fruta en mangas de camisa, agarrándose el bulto en relajado comercio de tornasolada virilidad" (63) que en su dinamismo, alegría y promiscuidad, la protagonista siente como su verdadero hogar: "su Santiago, su ciudad, su gente debatiéndose entre la sobrevivencia aporreada de la dictadura y las serpentinadas tricolores flotando en el aire de septiembre" (63).

La pobreza se asocia en la prosa lemebeliana con la dignidad como recurso típico del melodrama, mientras que la riqueza se asocia al egoísmo. No en vano, cuando acude a casa de Doña Catita, en esa cocina que parecía "clínica de lujo" (58), que "ni siquiera olía a comida" (58), La Loca se dice:

Debe ser porque los ricos comen como pájaros, apenas un petibuché, una cagadita de margarina diet en una cáscara de pan sintético. Era lo único que le habían ofrecido en esa casa donde chorreaba la plata. Ahí mismo en la cocina, cada vez que venía a dejar un trabajo, después de viajar una hora en micro, cagada de hambre, lo único que le servían era un agua de té y unas migas de pan con un aparataje de cubiertos y sacarinas. Nada más (58).

Mientras que esa casa de ricos se asocia con una tumba o una clínica, en su silencio y soledad, la "casita flacuchenta" (9) de La Loca aparece con el bullicioso corretear de los jóvenes del Frente, de sus amigas colas o de los niños de la cuadra que, en la maravillosa fiesta de cumpleaños dedicada al "tío Carlos" (90), con la solidaridad con la que todo el barrio coopera para que tengan su enorme torta de piña y su gran caldero de chocolate, queda demostrado que la "cagadita de margarina diet" de Doña Catita es el *súmmum* de la racanería y el esnobismo de la alta sociedad.

Para finalizar este apartado, queda realizar una breve puntualización sobre la relación entre el melodrama y la sensibilidad gay. Siguiendo las reflexiones de Antonio Mira (2008), el melodrama es relevante en la subcultura homosexual por su "potencial para una apropiación individual" y por "el énfasis en las emociones frente a ciertas presiones del mundo" (Mira, 2008:221). La reapropiación gay del melodrama se basa en dos motivos fundamentales como son la presencia de mujeres sufrientes y ese énfasis en el exceso que apunta a la Estética Camp; es un género que da relevancia al universo femenino y a la esfera de los sentimientos y ha sido relegado a un segundo plano por la

crítica masculina porque tiende a mostrar una pasividad en el sufrimiento que entra en conflicto con la supuesta violencia masculina para resolver conflictos: mientras que los hombres son activos en sus manifestaciones del deseo por una mujer y no muestran su dolor (no lloran), las mujeres (y los homosexuales) "tienen el privilegio de las lágrimas" (Mira, 2008:223) y se delatan al expresar su deseo.

Esta delación es más evidente en el caso de los hombres gays, puesto que la persecución de su objeto del deseo se suele mostrar como ridícula y patética, además de que resulta problemática en un entorno eminentemente heterosexual. En el melodrama tradicional, las mujeres no han mostrado ese deseo y, cuando lo han hecho, se han cubierto de un halo patológico que apuntaba a su histeria (como Vivien Leigh en *Lo que el viento se llevó* o *Un tranvía llamado deseo*). Por otro lado, la presencia de la figura materna (con su emotividad y su conservadurismo sexual) ha generado tantas tramas melodramáticas al proyectar sentimientos a veces contradictorios pero de gran intensidad que suelen "tener connotaciones de represión emocional y, más indirectamente, de homosexualidad" (Mira, 2008:224).

Tanto la proyección del sentimiento en el entorno físico, como los conflictos entre el individuo y el medio que lo rodea, los conflictos emocionales y su choque con el principio de realidad, la frustración del deseo y su fijación nostálgica en un detalle del pasado son elementos que vinculan al melodrama con la experiencia homosexual, puesto que, como afirma Mira:

Nos gustan los melodramas porque el proceso de asumirnos como gays ha de lidiar con bloqueos que son a la vez internos (frustración del deseo) y externos (conflicto entre individuo y medio). La maduración emocional consiste en negociar toda una serie de presiones y chantajes de familia y amigos que, por defecto, y a veces por nuestro bien, preferirían, incluso en el mejor de los casos, que fuéramos normales (...). Habrá que elegir entre un deseo que hemos descubierto sin ayuda del exterior y el amor que necesitamos del entorno. Salir del armario es el momento en que nos vemos frente a frente con este dilema (Mira, 2008:227).

Hemos comprobado, por tanto, de qué modo el personaje principal de la novela de Lemebel filtra su vida a través de la imaginación melodramática en ese amor permanente que fundamenta todos sus actos: desde el intento de seducción del activista del Frente hasta su paulatina politización. Basculando del *film* rosa al negro, La Loca

del Frente acompaña su discurso con escenas extraídas de dichos géneros fílmicos y termina consiguiendo que su *partenaire* entre en el juego del amor melodramático incluso en el nivel discursivo. Ambos personajes realizan un desplazamiento similar que se hace eco de su evolución ideológica. El melodrama se constituye como género de la educación pasional que, siguiendo a Mira, proporciona un espejo para los conflictos internos y externos extrapolable a la experiencia de salir del clóset, pues comparten la esfera del sufrimiento y el exceso pasional.

Éstas características podremos observarlas también en el uso del subtexto telenovelesco por parte de Boris Izaguirre, como artefacto estético que bebe de la imaginación melodramática y adquiere una relevancia extrema en América Latina.

4.2. La telenovela:

La telenovela es un melodrama que se mueve a ritmo de bolero.

Carlos Monsiváis

La telenovela latinoamericana nos habla a su manera de esa otra cara del “realismo mágico” que es la esquizofrenia cultural de unas masas populares sometidas a un proceso de homogeneización nacional y transnacional al que la telenovela remite mediante la colosal anacronía del melodrama.

Jesús Martín-Barbero

En su penúltima obra, Boris Izaguirre ficcionaliza el paso de la radionovela a la telenovela en la Cuba de Batista (*Y de repente fue ayer*, 2009); este aspecto de su novela, inmerso en una trama de prostitución infantil que apunta a la corrupción de la isla durante la dictadura (1952-1959), viene presentado a través de la figura del joven Efraín Rotundo, alias Alambre, guionista de la novela ficticia “La huella del amor” que inició sus andanzas en emisiones radiales y posteriormente pasó a la primera televisión cubana.

El autor recalca ciertos aspectos que tenían influencia en el mundo de la radio y lo seguirán teniendo en el de la telenovela: la fuerza de la opinión pública en el desarrollo de la acción; cómo la radionovela tenía tanto poder sobre las clases populares que era capaz de movilizarlas para frenar la desaparición de ciertos personajes; la

relevancia de “mamá Dolores”, el personaje que representaba la identidad de esa Cuba negra que quería borrar Batista y que, en el paso a TV, debía ser interpretada por una actriz blanca embetunada (curiosamente con un ungüento de chocolate); la cuestión de que Rotundo no se considerase a la altura de un escritor de novelas, aunque actores y empresarios de los medios intentaban disuadirle de tal pensamiento (de nuevo la lucha entre alta y baja cultura); el alcance nacional e internacional de los productos culturales de los medios de masas; la consideración de que los diálogos no conducían a nada, actuaban en bucle al infinito para tener al público asegurado; la corrupción en los medios; la intervención gubernamental para proporcionar distracción al pueblo y que éste pasara por alto los problemas político-sociales...

Izaguirre traza con una prosa deliciosa este recorrido por el incipiente mundo de la televisión creando un lazo evidente entre los medios que ofrecían esta nueva etapa del melodrama. Idénticos empresarios, actores y autores propagaron la novela de un medio a otro aportando una vía de escape de la miseria cotidiana a esos cubanos que, con Batista, eran olvidados y ninguneados:

La gente de este país es negra como mamá Dolores. La verdadera gente, la que no cuenta, la que no luce, la que sólo sirve, es negra como ella. Y pasan delante de este edificio cada tarde, corriendo como si fueran animales en un safari, para llegar a tiempo a verla. Y ella, ella habla como ellos, pero está pintada de chocolate (Izaguirre, 2010:308).

Los contrastes entre las fiestas de esa Habana *glamourosa* auspiciadora del turismo estadounidense y la realidad social del resto de la población de la isla que con dificultad podía tener cuatro gallinas y una pared de palma donde resguardarse, se filtran a través de la mirada de Rotundo, ese doble superviviente de desgracias naturales que con sus grandes ojos, alguna vez cegados, ha aprendido a atravesar la realidad con cuchillo, pero es obligado a olvidar su pasado para no dañar, con el poder de su pluma, a las élites corruptas amparadas por el gobierno.

Incisiva, la novela de Izaguirre muestra estos géneros cultivados en América Latina con los cuales las clases populares construyeron su imaginario y, como observamos en la cita anterior de Martín Barbero, llegaron a construir tanto una identidad nacional como una identidad latinoamericana que ha sido exportada borrando diferencias y creando *la ficción de la ficción* de una máscara marcada, en primer lugar,

por el peso del pasado colonial. Observamos la filiación genérica y, ya para iniciar el análisis del melodrama en su formato televisivo, ese fuerte elemento identitario que marcaba la trama de las primeras producciones.

Así pues, el período primitivo de la telenovela⁶³ trataba temáticas referentes a la “identidad perdida y buscada” (Steimberg, 1997:20) con tramas folletinescas que remitían directamente al hermano mayor del género⁶⁴, con la consabida desmesura, cierta verosimilitud en cuanto a la problemática social, pero atravesada de maniqueísmo, grandes conflictos morales y, por supuesto, la búsqueda final del amor.

La siguiente etapa superó la lenta linealidad dramática y la claridad referente al conflicto principal para mostrar cambios sociales enlazados con temáticas familiares e insertar, paulatinamente, mayor número de conflictos secundarios. La autorreferencialidad característica de la etapa más reciente de la telenovela, denominada “neobarroca” por Omar Calabrese (1994), se inicia con ciertos comentarios acerca de la ficcionalidad del género y de su existencia como hecho social: la vida de los actores fuera de la ficción, la inserción de personajes de la vida pública en la obra, etc.

Así pues, la telenovela neobarroca va a heredar esta autorreferencialidad desplegando todo un dispositivo de distanciamiento con respecto al propio género, ironizado por los personajes que aluden a su grandilocuencia verbal y la desmesura de sus acciones en un guiño al pasado del género e, incluso, a su propia carrera dramática. La mezcla con otros géneros como el policial, humorístico, e incluso bélico, es característica de esta nueva etapa que atraviesa la telenovela dislocando la estructura tradicional y abriendo las puertas a la autoparodia; su correlato será una psicología más profunda en los personajes y la pérdida del maniqueísmo extremo, puesto que la moralidad inicial da paso a la inserción de problemáticas sociales que hacen variar de posición al personaje.

⁶³ La periodización de Steimberg atiende más a los rasgos formales de cada etapa que a las décadas en que se desarrolla o a la proyección que alcanza, a diferencia de la periodización de Mazziotti. Ésta enumera cuatro etapas fundamentales del género: la inicial (1950-1960) de la que apenas quedan los libretos porque se realizaba en vivo; la artesanal (1960-1970), que correspondería a la primera etapa que analiza Steimberg, en la que el grabado previo permitía modificaciones en el montaje y en la que la circulación entre países latinoamericanos comienza a emerger; la industrial (1970-1990), correspondiente a la etapa moderna de Steimberg, en que cada país desarrolla una estética nacional (Brasil, México y Venezuela sobre todo) y se crea todo un *star system* que circula en televisión; la transnacional (desde 1990), correspondiente a la neobarroca, en la cual la telenovela latinoamericana se convierte en un producto global y debe adecuarse a estándares internacionales (Mazziotti, 1996:28-35).

⁶⁴ Como afirma Izaguirre: "La telenovela, como todo en la televisión, es carne de ataque y de desprecio. Aprovecho para redimir el uso de la palabra género en este tipo de producto televisivo, porque es absolutamente aceptable (...) ha contribuido a trasladar el melodrama del Hollywood de la MGM a un territorio más masivo. ¿Sin ningún glamour? No, con el suyo" (Izaguirre, 2000:184).

A diferencia de algunos ejemplos de *soap* norteamericano (como la teleserie *Dallas*), donde cada episodio es circular desarrollando una problemática diferente aunque siempre con los mismos personajes, la telenovela latinoamericana dilata la resolución del conflicto principal, lo cual aporta la posibilidad de salirse del esquema original del género tantas veces como se quiera, para volver a una resolución final en concordancia con éste (Steimberg, 1997:21-27).

Si *Y de repente fue ayer* trata el tema de la telenovela argumentalmente, la segunda obra de la carrera como escritor de Boris Izaguirre, *Azul petróleo* (1999), acusa su presencia en el nivel del esquema narrativo, de modo que encaja perfectamente con las características del género en su etapa neobarroca. No en vano el autor fue co-guionista de los culebrones venezolanos⁶⁵ *Rubí rebelde* (1989) y *La dama de rosa* (1986), que disfrutaron de gran éxito internacional en los noventa⁶⁶ y le dieron la oportunidad de trabajar en televisión en España, donde se ha convertido en una figura mediática cuyas intervenciones han operado favorablemente por la visibilidad del colectivo en el país.

Pocas figuras como Izaguirre (quizás solamente Jesús Vázquez) han realizado una labor similar por la salida del armario en España: Izaguirre llegó a este país en 1992 como guionista de telenovelas (*Compostela, sol y luna*, 1993) y comenzó su carrera de *showman* participando en el programa nocturno de la cadena privada Tele5 *Crónicas marcianas* (1999-2005) donde se hizo famoso junto a José María Sardá con intervenciones de explícito contenido gay y pluma camp que le valieron el odio de ciertos sectores de la cerrada sociedad española del momento, a la vez que un gran número de admiradores. Tras su participación en radio y prensa periódica, el

⁶⁵ La telenovela venezolana se ha caracterizado siempre por un estilo heredado de los libretistas cubanos exiliados tras la Revolución (1959) que pasó directamente a la archiconocida Delia Fiallo, autora de los seriales *Topacio*, *María de nadie*, y un largo etcétera. Sus tramas cenicientescas relatan la historia de amor de una niña pobre a la que suceden cientos de desgracias hasta terminar contrayendo matrimonio con un joven acaudalado. El proliferante número de capítulos que llegaban a presentar estas telenovelas fue limitado en 1976 mediante una resolución gubernamental que obligaba a no superar una extensión de 180 emisiones de una hora de duración; esta resolución obligaba, asimismo, a limitar los argumentos a temáticas “culturales”. Pero, a pesar de la adecuación de los libretistas a estas temáticas más abiertas a lecturas emancipadoras para el universo femenino, incluyendo cuestiones como el divorcio, menor maniqueísmo psicológico e incluso la adaptación serial de obras literarias, el formato clásico es el que sigue teniendo éxito a nivel internacional (Mazziotti, 1996:51-53).

⁶⁶ El prestigio de la telenovela latinoamericana, apunta Nora Mazziotti “se asienta en que es vista por públicos masivos, transclasistas y mucho más numerosos que los lectores de literatura” (Mazziotti, 1996:28); de ahí la diferencia que se establece entre las élites cultas consumidoras de la literatura del *boom* y los amplios sectores sociales que se decantan por las telenovelas. Del mismo modo, su enorme éxito en Europa ha sido bautizado como “la venganza de Moctezuma” o la “conquista al revés”, “donde los antiguos conquistadores europeos compran ahora los espejitos de colores” (Ibid.:38), espejitos tildados a veces de mostrar un mal gusto terrible (kitsch).

presentador pasó a ocupar uno de los espacios de mayor audiencia femenina junto a Ana García-Siñeriz: *Channel n°4* (2005-2008). Si bien sus intervenciones han estado marcadas por el chismorreo (esto es, comentarios sobre la moda y las altas esferas; espacios, como sabemos, ligados a la feminidad) Izaguirre ha levantado una ola de polémica en torno a la homosexualidad que la ha puesto en boca de todos. Es curioso el odio que suscita en los sectores del colectivo más “macho-gays” que consideran que con Izaguirre la salida del armario toma una forma demasiado loca y que tal estereotipo los perjudica; como veremos, esta condición viene impuesta desde el asimilacionismo gay al modelo heterosexual de corte estadounidense. No obstante, su aparición camp hace estallar los debates en el seno del colectivo y en todo el país, aunque no sea más que una estrategia de *marketing*.

De hecho, es probable que el público al que va dirigida la obra de Izaguirre sea el mismo que está habituado a sus intervenciones televisivas, con sus frívolos comentarios referentes al mundo de la moda y la *jet set*. El subtexto telenovelesco y melodramático de sus novelas puede que sea una estrategia destinada a colmar el horizonte de expectativas de una audiencia que comparte su afición por la prensa rosa, el mundo de la moda y la filmografía clásica de Hollywood: unos receptores muy variopintos a los que Izaguirre satisface sea por la ambigüedad de su obra, por sus referencias culturales o por la provocación al integrar ciertos contenidos sexuales.

En este sentido, y pesar de la omnipresencia de la ambigüedad sexual en sus obras, *El vuelo de los avestruces* (1991) y *Azul petróleo* (1999) son las únicas de temática gay, lo cual también apunta a cierta consciencia de visibilidad LGTBQ que, posteriormente, será abandonada en pro del cultivo de una imagen pública que apunta a lo políticamente correcto.

Volviendo a la novela, la interdiscursividad entre literatura y telenovela no se observa sólo en el nivel de la trama, del constructo de los personajes y de la mezcla genérica propia de la época neobarroca, sino también en los diálogos y las referencias metagenéricas. Izaguirre cose su discurso con elementos altoculturales en un contexto de culebrón que convierte su obra en una delicia semiótica.

En el nivel de la trama, las peripecias de Julio en busca de su identidad responden al esquema inicial del género telenovelesco: el desconocimiento de la identidad de sus progenitores viene escandido por una serie de asesinatos que lo acercan a sus raíces familiares y se coronan con un viaje sin retorno hacia el viejo continente, que lo atrapa con las redes que acarrearán su propia muerte.

La historia de amor típica del melodrama conecta en la telenovela con el “drama de re-conocimiento” de que habla Hermann Herlinghaus (2002:49); la tensión entre la búsqueda identitaria y su hallazgo marca la evolución del serial hasta llegar al punto climático final en que se produce una “reparación justiciera” (Mazziotti, 1996:15) heredada del melodrama. El triunfo del amor va de la mano con la celebración del hallazgo identitario, con el castigo de la maldad y la recompensa de la bondad que, tras los numerosos inconvenientes sufridos por los protagonistas a veces arbitrariamente, resulta merecida.

Al parecer de Muñoz Sodré, los elementos referentes a la filiación ilegítima o desconocida, las aventuras secretas extramaritales, las relaciones incestuosas, etc. son típicos de la novela familiar freudiana y esconden un fantasma familiar presente en el imaginario colectivo (1997:38). Este fantasma responde a una estructura patriarcal de poder familiar heredada de las formas medievales peninsulares que se observan en el retrato de grandes familias o clanes cuya prepotencia económico-social es evidente en el país que habitan. Si pensamos en los Bustamante, observamos la relación que han mantenido con el poder desde la dictadura de Pérez Jiménez, con el que Amanda y Julio mantienen una entrevista al final de la obra; pertenecientes a la élite de los petrodólares, los Bustamante aparecen en sociedad como un gran clan respetable que esconde escabrosas historias de ilegitimidades, sexualidad reprimida y mentiras⁶⁷.

“Familia, economía y política se confunden en la lógica del patrimonio”, comenta Sodré (1997:43), intersectando con problemáticas sociales como el racismo y el clasismo que en la obra de Izaguirre gritan la ausencia de afroamericanos e indios en las clases altas en una Venezuela, como sabemos, con cierta presencia multiracial y multicultural.

Para mantener esa ficción de clase se recurre al motor narrativo del secreto, uno de los elementos fundamentales del relato telenovelesco que busca el efecto de sorpresa en la revelación (Escudero, 1997:78). No en vano, el efectismo es, como vimos, uno de los atributos que Ludwig Giesz encuentra en el Kitsch (Giesz, 1973a:92), relacionado íntimamente con el melodrama. En estos relatos lo ocultado y lo revelado marcan la

⁶⁷ La laberíntica historia familiar puede resumirse así: Julio, nuestro protagonista, es hijo de Amanda Bustamante y Ernestino Vogás, pintor homosexual que fue amante del abuelo Bustamante (padre de Amanda); éste, a su vez, mantuvo relaciones sexuales con la fiel ama de llaves con la que tuvo un hijo que resultó ser el joven que crió a Julio de pequeño. Ahora ingresado en un hospital psiquiátrico, este falso padre ha sido el único amor en la vida de Amanda Bustamante, con quien tuvo otro hijo que ahora se encuentra en España porque Amanda lo abandonó al nacer para tapar sus amores incestuosos. Así pues, Julio tiene un hermano con el que termina manteniendo una relación sexual que lo aboca a la muerte.

evolución de la trama, en concreto, con ese secreto extradiegético referente a la identidad del protagonista, a sus orígenes familiares que no se revela hasta la confesión de Amanda Bustamante (Capítulo XII). La explosión de verdades familiares que acompaña la revelación del secreto de los orígenes de Julio, actúa como clímax narrativo dando una puntada final a la primera parte de la novela desarrollada en Venezuela e inaugurando la segunda parte madrileña.

En el nivel textual, el mecanismo del secreto actúa escandiendo la relación del protagonista con los diferentes personajes hasta el climático y ultra-melodramático encuentro con Clara y Amanda en Belladona. El hilo de la memoria de Julio parte con el convencimiento de que su madre murió al dar a luz y que su padre era Alfredo, el guerrillero que lo crió. Pero tras el ingreso de Alfredo en un hospital psiquiátrico, una serie de indicios textuales va marcando el secreto narrativo; el primero en incidir en el dato escondido será Vogás:

- Ves, algunas preguntas se quedarán sin respuesta (...) y antes de que vuelvas a preguntar lo obvio, déjame decirte algo: todo aquello para lo que no tengas respuesta, búscalo en lo que mires. El mundo es un gran decorado y cada pieza una verdad escondida (Izaguirre, 1999:38-39).

Más adelante Clara le revela a Reinaldo que “ese hijo, ese hijo que Amanda tuvo, sigue vivo. En alguna parte de España, ese niño la busca. Y estoy segura que se parecerá a ella y a su padre, mi hijo” (157), enrevesando con la revelación a medias el laberinto familiar del protagonista quien, oculto tras un arbusto ha escuchado la declaración y pregunta “¿Soy yo ese hijo?” (158), pero le responden con un falso y tajante no.

Posteriormente, Reinaldo vuelve a traer a colación el asunto en una conversación con Julio:

(R) - Mentiroso. Conmigo no mientas nunca, porque lo sé todo sobre ti.

(J) - ¿Qué es lo que sabes?

(R) - Lo que te gustaría saber. De quién eres hijo. Pero he hecho un pacto y me gusta cumplir mis pactos (...).

(J) - ¿Por qué no traicionas tu pacto y me dices lo que sabes?

(R) - Amanda jamás me perdonaría –dijo entre dientes-. Ya he hablado demasiado (Izaguirre, 1999:168).

La relación entre verdad/mentira, oculto/revelado forma parte de la intriga del relato y, según su posicionamiento frente a ello, caracteriza a los personajes que, correspondiendo al esquema psicológico de la telenovela neobarroca, ya no hacen gala de un maniqueísmo recalcitrante, sino que aparecen modalizados según la situación en que se encuentran: así, Julio es a la vez un joven desamparado en busca de sus orígenes y un asesino en serie sin escrúpulos; Amanda es una mala madre que abandona a sus hijos y vive por y para el lujo, a la vez que una víctima del buen nombre de la familia Bustamante, negra honrilla que, como en el teatro del Siglo de Oro español, condiciona todos los actos del personaje⁶⁸; Clara no sólo es el ama de llaves fiel, sino la sombra de papá Bustamante que obliga a Amanda a seguir perpetuando la mentira familiar...

El nuevo esquema psicológico tiene su razón de ser por la inclusión de otros géneros secundarios en el principal de la telenovela: la trama de novela negra que configuran los asesinatos en serie de Julio condiciona la final persecución policial propia del género negro, su errancia para borrar huellas y no ser atrapado antes de encontrar a Mateo. Por otro lado, la escena inicial en el cuarto oscuro de una discoteca madrileña aporta el tono de novela gay que propicia los numerosos encuentros homosexuales del protagonista, la relación erotanática con sus *partenaires* que lo sitúa en la onda de un sadismo desesperado. Finalmente, las numerosas alusiones a *films* del Hollywood clásico, enlazan esta obra con la producción literaria del postboom de autores como Manuel Puig que rinden tributo al imaginario propiciado por el melodrama hollywoodiense en la educación del gusto de varias generaciones de escritores latinoamericanos desde los años setenta, a la vez que constituyen un guiño al lector cinéfilo ideal para Izaguirre: un lector que maneja la retórica melodramática desde la telenovela y el mundo hollywoodiense, acostumbrado al *glamour* de los *films* clásicos y a la representación idealizada (y en la novela, parodiada⁶⁹) de la masculinidad y la feminidad.

⁶⁸ Véase el contraste entre dos de las numerosas apariciones de Amanda: “Siempre radiante, siempre femenina, siempre desplegando poder, sensualidad y don de masas- ese rostro de pelo rubio, ahora menos ondulado, y esa sonrisa de labios grandes, en una boca deliciosamente pequeña con dientes immaculados, y esos ojos cargados de vida y peligro...” (Izaguirre, 1999:66); por otro lado, “todo resultaba perfecto, esta decadencia, la revelación de Amanda Bustamante como un ser viejo lleno de miserias” (ibid.:229).

⁶⁹ Parodiada porque, como comprobaremos en nuestro análisis más adelante, todo se muestra como una construcción cultural llevada a cabo de modo muy consciente por todos y cada uno de los personajes para que lo principal sea la creación de atmósferas, apuntando a una lectura de Venezuela como artificio, como creación paródica basada en los petrodólares y la belleza simulada; todo tamizado por la mirada del protagonista que, con sus fuertes juicios de valor hacia todo lo que lo rodea, revela la hipocresía de unas clases altas que, tristemente, son espejo de comportamiento para las clases bajas.

Otra de las características de esta nueva fase neobarroca de la telenovela de la que se hace eco la obra de Izaguirre es la autorreferencialidad con respecto al propio género: numerosas alusiones a Amanda Bustamante como protagonista de una telenovela⁷⁰, a actores de culebrones venezolanos (“Raúl Amundaray, ese insigne actor de telenovelas” (248) y a la prensa del corazón que retrata el circuito de las *celebrities* de la televisión⁷¹, la política y la alta sociedad.

El elemento más evidente en la obra de este interdiscurso telenovelesco son los diálogos de exagerado contenido dramático, marcados por las repeticiones y la emotividad que guardan relación con la posición fija de la cámara en el género filmico:

La falta del movimiento de la cámara forma parte del territorio íntimo del melodrama. Se filman las palabras, las palabras se saben filmadas. No es una *prise de vue*, sino una toma de palabra, donde cada escena corresponde al tiempo de una emoción (Vilches, 1997:60).

La insistencia en planos medios y primeros planos a nivel cinematográfico pone de relieve la importancia del sentimiento revelado por el gesto. Estos elementos se traducen en la novela de Izaguirre en dos sentidos: la metonimia entre la decoración de un lugar y el personaje que lo habita, como correlato de su psique y la aludida relevancia de los diálogos de exacerbado dramatismo (Traversa, 1997:66).

El narrador se explaya en descripciones físicas o escenográficas para encuadrar los acontecimientos: la descripción de la casa de Amanda Bustamante refleja la misma elegancia y distinción que el personaje, mientras que la decoración de la casa de Dolores es kitsch. Recordemos un detalle: Julio entra en esta casa por última vez y se fija en el cuadro de un ciervo que no había observado antes; este cuadro nos habla de una clase media-baja española en el exilio que recupera con nostalgia elementos del arte

⁷⁰ Algunos ejemplos extraídos del texto: “La serenidad de la voz [de Amanda], tan rubia y grave como el propio personaje” (Izaguirre, 1999:131); “¿Se habían puesto de acuerdo los actores de la vida de Amanda Bustamante para involucrarme?” (ibíd.:158); “Ese país tan loco, el nuestro (...). Todos tenemos una telenovela en nuestro interior. Incluso los Bustamante” (ibíd.:279); “Amanda (...) preguntó si quería un vaso de agua (como hacen siempre en las telenovelas cuando algo grave sucede o está por suceder” (ibíd.:151)...

⁷¹ En la novela la revista española *Hola* tiene un papel muy relevante en referencia al personaje de Dolores, madre de Alejandro: “Triste señora española lejos de España, actuando como gran dama” (Izaguirre, 1999:88). El culto de la exiliada a la revista *Hola* donde observa las vicisitudes de la alta sociedad española tiene como correlato la colección de revistas de Vogás en las que el personaje de Amanda es resaltado e insultado. Julio en Caracas va a pertenecer a ese universo admirado por la madre de su amante asesinado, mostrando una relación especular inversa entre ambas familias pertenecientes a clases sociales diferentes.

de masas español para paliar la melancolía de la distancia con su tierra⁷².

Traversa considera que “en la telenovela se es si se habla” (1997:67), de ahí la presencia constante de diálogos melodramáticos que redondean la psicología (algo artificial, por cierto) de los personajes y que pueden llegar a ser obscenos en la evidenciación de las pasiones⁷³ (Roura, 1996:89):

- Tú eres mi condena- volvió a decir, separándose. Apretó un vaso y lo hizo estallar en sus manos. Los dos miramos la sangre y él, de pronto, tomó otro vaso e hizo lo mismo. Pasó sus manos ensangrentadas por su rostro. Una lágrima se escapó de sus ojos.
- Mátame, Alfredo, te lo suplico, mátame.
- Decidí criarte por eso, porque pensé que un auténtico guerrillero vive su propia guerrilla, para aprender a combatir (...). Tú eres algo peor. Eres la violencia, la tragedia (...). A tu alrededor siempre habrá conflicto, luchas. Crímenes.
- No hay nadie, Alfredo. Nadie nos escucha, mátame.
- No -gritó-. No me ordenes. No seas como ella... (Izaguirre, 1999:31-32)

Este fragmento de una conversación entre el pequeño Julio y su padre adoptivo muestra la reacción desmesurada del adulto frente a los gustos burgueses del niño, además de describir (sin motivos aparentes) al futuro asesino que será Julio y apuntar la existencia de una madre (“ella”) cuya búsqueda atormentará al joven. La anagnórisis se produce antes de abandonar Caracas, en la habitación de una Amanda Bustamante

⁷² La cuestión del Kitsch en relación con la clase social ha sido analizada por Lidia Santos al estudiar *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1968). Santos afirma que los deseos de movilidad social de la Argentina de los cuarenta se reflejan perfectamente en los personajes de la obra y en los productos culturales que consumen, así como la imitación de modelos de las clases superiores (Santos, 2004:57 y ss.) En *Azul petróleo*, el contraste entre Dolores y Amanda Bustamante está marcado por la decoración kitsch de la casa de la primera, su imitación en barato de los modelos españoles de alta sociedad, los camisones con peluches en las muñecas para dormir, este mítico cuadro del ciervo, los sillones cubiertos de plástico para mantenerlos intactos, todo copiado de la revista *Hola* que, como sabemos, es la biblia del marujeo en España. Los gustos de la Loca del Frente, en *Tengo miedo torero*, también vienen marcados por un Kitsch agudo, que se refleja en su “afán de decorar sus muros como torta nupcial” (Lemebel, 2001:12), “la maceta de flores plásticas, las caracolas, los ceniceros y la carpeta de broderí que cubría los cajones” (ibíd.:81) y los múltiples perifollos que la loca aplica a las cajas y al misil para disimular su presencia en la casa. Un indicativo de imitación de los modelos de las clases superiores viene apuntado por la Rana, cuando, ante una indiscreción de la Loca del Frente, se excusa ante Carlos diciendo “la llevé a los mejores colegios de monjas pero la niña me salió así” (ibíd.:133), tal como hacen los ricos en Chile. Por otro lado, la esposa del dictador es kitsch porque fracasa en la imitación de los modelos europeos y norteamericanos: intenta reproducir en su vestuario y en la decoración de su casa una distinción de la que es incapaz.

⁷³ Un ejemplo paradigmático de esta obscenidad y grandilocuencia aparece al final de la novela, en el diálogo del reencuentro entre los dos hermanos:

- “- Mátame, Mateo. Si no lo haces tú, tendré que hacerlo yo. Mátame y déjame amar este espacio. El último. Todo amor deja atrás de sí una atmósfera. Mátame.
- Antes quiero follarte –sentencia Mateo.
- Hazlo. Fóllame, hermano, fóllame” (Izaguirre, 1999:325).

anegada en lágrimas que revela todo su pasado a Julio ante la fiel Clara y bajo la tormenta de misiles que cae sobre la capital como banda sonora a este momento de tormenta emocional:

- ¿Quién... quién era el padre, Amanda? –pregunté tras la larga pausa.
- Calla, Amanda, no respondas. No digas más –dijo Clara, eliminando por primera vez el señora.
- ¿Por qué más tiempo, Clara? ¿De qué sirve seguir soportando órdenes? Papá se mató, Clara, y creyó que se llevaba consigo mis secretos, mis desgracias. Pero no fue así (...). Nunca dejé de ver ese amor que conocí en la playa de Macuto cuando era niña (...). Fui suya en esa playa y sentí cómo sus manos se parecían a las mías, cómo su piel me recordaba a mí misma (...) su lengua sabía y se sentía igual a la mía (...). He amado a mi hermano, el hijo de tu padre y tu hijo, Clara (...).
- ¿Y quién soy yo, Amanda? –pregunté.
- Su otro error. El hijo de Ernestino Vogás –sentenció Clara (Izaguirre, 1999:229-232).

Precisamente, tras esta conversación se produce en la obra narrativa un recurso típico de la telenovela⁷⁴: se recuperan los acontecimientos que han sucedido con anterioridad como al inicio de cada nuevo capítulo, para no dejar cabos sueltos ni crear confusión en el televidente, ya que, como sabemos, nos encontramos ante artefactos que buscan el confort del espectador, lejos de esfuerzos intelectuales extremos.

Los diálogos que hemos reproducido muestran la “pornografía de las pasiones” (Roura, 1993:83) del culebrón que analiza Assumpta Roura:

La telenovela contemporánea pone en escena una voluptuosidad obscena (...) apreciable tan sólo desde la imagen. La gesticulación exagerada de sus protagonistas (...), la puesta en escena de las miradas -de amor, de odio, entre amante y amada, entre mujeres rivales-, dicen mucho más en una secuencia que los diálogos, ya de por sí pobres y aburridos a no ser que aporten algún dato nuevo e inesperado a la historia (Roura, 1993:39).

⁷⁴ “Las piezas del rompecabezas eran demasiado impresionantes. Y sin embargo, todas encajaban. Clara, la criada enamorada del amo, madre de un hijo bastardo. Ese hijo crece en silencio para enamorar a su hermanastra, la bella heredera descansando bajo el sol y desafiando las olas del Caribe. El amo disfruta su verdadera sexualidad y la disfruta con el artista, que es a su vez creación suya (...). Así viene mi nacimiento. El hijo de la venganza. El imán del odio (...). La gran maestra de ceremonias: Amanda Bustamante” (Izaguirre, 1999:235).

La exteriorización de los afectos que se ha convertido en tabú en nuestras vidas cotidianas, adquiere una relevancia espectacular en este formato, donde las lágrimas, los quejidos y gemidos desconsolados ocupan un lugar central y “funcionan ciertamente como eyaculaciones sentimentales” (Delgado, 1993:XIV). Si el bolero, como veremos a continuación, servía inicialmente para canalizar el sentimiento amoroso masculino y su llanto metafórico, la telenovela es el espacio por antonomasia destinado al universo femenino y su modo de entender el amor (Delgado, 1993:VI).

Roura considera que la pérdida de valores del mundo actual tiene en la telenovela un contrapunto en que elementos como el Destino, el Bien y el Mal adquieren tanta fuerza que aparecen como “dispositivos de captación” (1993:18) para dar sentido a la vida de los personajes:

La telenovela o culebrón nos acerca a los signos externos de nuestros sentimientos, a aquella teatralidad melodramática a la que hemos renunciado: celos, destrucción (del ser amado), posesión, frases amorosas, lealtad, expectativas de felicidad, etc. En un final de siglo vacío de signos de sentimentalidad, no puede menos que resultar atractiva la oferta de unas historias que (...) ofrecen (...) un cóctel de sentimentalidad casi explosivo que de alguna manera nos remite a la añoranza (Roura, 1993:21).

Por un lado, estas reflexiones nos remiten a la relevancia del azar en la novela de Izaguirre, que marca el destino del personaje principal ("el azar que siempre me protegía, 1999:156) y lo va acercando a sus orígenes; “¿crees en el azar?” (35) le pregunta Vogás nada más recibirlo en su casa y, al escuchar su fecha de nacimiento, añade “entonces aún no lo sabes pero sí crees en el azar” (36), aseveración que recalcará más adelante (“siempre estarás protegido por el azar”, 63). El azar lo lleva a reencontrarse con Alejandro ("el azar, de la voz de Ernestino en nuestro primer encuentro, ese azar untuoso, entristecido e irónico", 56); a conocer a Lorenzo que, enfundado en un esmoquin, lo arrastra a la inauguración de la discoteca en que actúa Gloria Gaynor donde encuentra en persona, por primera vez, a Amanda Bustamante. Tras la inauguración frustrada por un grupo de guerrilleros del Museo de Bellas Artes, Amanda se dirige a él por primera vez con la misma pregunta que realizó Ernestino: “¿Crees en el azar?” (131). Desde ese instante, Julio no se va a separar de la que sabrá mucho después que es su madre, la guionista del culebrón de su vida.

Otro elemento que extraemos de las palabras de Roura es la relevancia de la

añoranza y la nostalgia que, como veremos más adelante al analizar la presencia del bolero en el corpus, en momentos de crisis y desilusión, sirve para adquirir cierto romanticismo ausente en la vida cotidiana (Knights, 2002:224). Así sucede en el caso de Ernestino Vogás, que se dedica a escuchar vinilos de Toña la Negra, en su jardín enmarcado por estatuas de “dioses griegos carcomidos por la humedad” (Izaguirre, 1999:35) y “empeñado en revelar el glorioso pasado de La Pastora como el primer barrio colonial de Caracas” (36). La nostalgia⁷⁵ de Ernestino, desde su exilio interior, tiene sentido al recordar un esplendoroso pasado en que fue pintor oficial pero cayó en desgracia con la llegada de la democracia; por eso se refugia en la voluptuosidad de su pintura y de sus modelos, con los que protagoniza orgías insaciables todos los jueves. Este personaje sufre al final de su vida una extraña enfermedad que lo deja postrado en una silla de ruedas, casi sin poder hablar ni moverse, recurso típico de los seriales que suelen recurrir “a la inmovilización del personaje usando siempre la misma fórmula: una extraña e incurable enfermedad mantendrá al personaje fuera de acción” (Roura, 1996:58).

Ernestino oculta la verdad sobre la madre de Julio, la Bustamante, que aparece como el estereotipo de la mala madre, la mala mujer, la Eva (contrapuesta a María/Ave de la tradición judeocristiana⁷⁶) personaje presente en todos los culebrones. A pesar de no cumplir el esquema tradicional de la telenovela en que la mujer perversa es antagonista de la protagonista, ya que aquí tenemos un protagonista-asesino, Amanda posee rasgos que la asemejan a este arquetipo de mujer. Según comenta Roura, las malvadas en los culebrones suelen poseer un poder de seducción desbordante, pero acompañado de ciertos problemas cuasi patológicos referentes a la maternidad, el deseo, la belleza, etc... (Roura, 1996:38). En el caso de Amanda su relación edípica patológica la lleva a sustituir en la cama, por venganza, al amante de su padre por él: “yo estaba enamorada de mi padre. Y entre la verdad y la mentira, escogí la mentira y me entregué a Ernestino” (Izaguirre, 1999:232). El abandono de sus dos hijos, su oculta

⁷⁵ "Lo que nos constituye en tanto sujetos es la subjetividad y lo que la memoria organiza en forma de relato dotando de continuidad a los recuerdos, está teñido a menudo de nostalgia y tampoco puede valorarse de otra forma por ello" (Villaplana, 2009:472).

⁷⁶ Como afirma Beatriz Ferrús: "La inversión de Eva en Ave ha determinado la posición del cuerpo femenino en el imaginario de Occidente. El cuerpo femenino pecador, pero también el modelo imposible de una madre-virgen, son los estigmas con los que cargan las mujeres de todas las épocas, como bien habría de explicarlo Julia Kristeva en su trabajo 'Stabat mater', incluido en el libro *Historias de amor*. Como 'útero andante' o 'lasciva tentación de Satanás', la mujer se convierte en la responsable del 'pecado de la carne', en aquella que debe castigar doblemente su cuerpo, pues su falta es doble; al tiempo que, no debe olvidarse, los tratadistas y moralistas del medievo dudaron de la existencia del alma de las mujeres, por lo que la relevancia del cuerpo en la tradición femenina se va a ver incrementada" (Ferrús, 2007:222-223).

promiscuidad y su culto a la belleza y la sofisticación son elementos patológicos de este personaje caracterizado como un vampiro, que recuerda, en su juventud aparentemente eterna, a Dorian Gray: Amanda era “el vampiro más goloso” (41), “nunca se casó, aunque según muchos desvirgó a toda una generación de escritores y políticos nacionales” (153), “Amanda no era real era, en efecto, un vampiro” (206).

Esta mujer vampírica se opone a los ideales de la buena mujer del culebrón, a la “sumisión, obediencia, pasividad” (Roura, 1993:38) de las heroínas de los propios culebrones que escribió Izaguirre. En realidad, el autor realiza el retrato de la alta sociedad venezolana llena de mentiras, hipocresía y desencanto, de lo cual podemos inferir que realiza una oscura crítica a las altas esferas: distinguidas en su elegancia pero éticamente reprobables.

Amanda asume también el papel de conductora de los hilos ocultos de las vidas ajenas, no en vano, en el culebrón “el planteamiento y posterior desarrollo de la trama estarán en manos femeninas” (Roura, 1996:41). Ella decide cuándo acoge a su hijo, cuándo inicia la búsqueda de su otro hijo, cuándo revela la verdad de su maternidad, cuándo devuelve la “gracia” social a Reinaldo Naranjo... es la poderosa Alexis de Venezuela.

Pero, finalmente, subvirtiéndose la lógica del *happy end* melodramático⁷⁷, Izaguirre no recurre al encuentro amoroso definitivo que otorgará una felicidad duradera, sino a un final erotanático que si bien reúne a los dos hermanos (y de qué manera...), aboca a Julio a la muerte. Quizá esté en la línea del final que el melodrama depara a los malos: el hijo de la venganza no puede ser más que la encarnación del mal, un asesino que merece la muerte.

El cruce con la telenovela en la escritura de Izaguirre determina algunos aspectos relevantes en la arquitectura de la obra que responden a las convenciones del *soap* y son trasladados con ciertas variaciones a la narrativa del venezolano. Un ejemplo de ello es la relevancia de los diálogos que, como observamos en la novela, adquieren un volumen considerable con respecto a las descripciones del narrador-protagonista. Estos diálogos vienen a determinar la psicología de los personajes que construyen su máscara a través de la conversación; en palabras de López-Pumarejo:

⁷⁷ Serían los llamados *unhappy ends* que Juan Miguel Company detecta en el cine de Douglas Sirk: "finales (in)felices, auténticas figuras de estilo del realizador en tanto transgreden la pauta hollywoodiense que asimila siempre el cierre de la diégesis con la recomposición final de la pareja protagonista" (Company, 2002). Tales finales están presentes en la práctica totalidad de las obras que estamos analizando, mostrando, quizá, la presencia del cine de Sirk en el imaginario de los autores.

El mundo de la telenovela es el reino de la conversación, del conflicto interpersonal doméstico (...), las tomas exteriores son apenas un protocolo introductorio a escenas predominantemente interiores. Aunque esta adaptación del *soap* incluye secuencias en sitios públicos, persecuciones de automóviles viajes a otros países, etc. tales escenas exteriores funcionan como condimento de la conversación, se dan en función de combustionar el diálogo (López-Pumarejo, 1987:93).

Así pues, la conversación y el espacio interior van de la mano en la novela de Izaguirre; en cada nuevo episodio de la trama, se desarrolla un diálogo entre Julio y otro personaje en el espacio que define a este nuevo actante: sea Alfredo y su austera casa de guerrillero, Ernestino y su sobredecorada quinta, Dolores y su espacio ultra kitsch, Amanda y su elegantísima mansión, Reinaldo y su departamento lleno de cristal... el espacio y el diálogo configuran la psique del nuevo personaje y determinarán su relación con el protagonista, cuya mirada cuasi omnisciente (aunque es un narrador con rasgos nómades) coincide con esa cámara telenovelesca que realza plano medio y primer plano, invitando al lector a fundirse diegéticamente con la mirada de los personajes y con sus puntos de vista.

Precisamente, es esta relevancia de la mirada la que marca la focalización en la narración: el punto de vista de Julio prima en todo momento en la perspectiva y depende de su ignorancia o conocimiento de ciertos detalles que la aparición del golpe de efecto sea operativa en el mantenimiento del suspense o fomente la sorpresa para que la acción avance y se mantenga así la atención del lector/espectador. Otro detalle en relación a esta coincidencia entre la perspectiva de Julio y el objetivo de la cámara en la telenovela es la atención dada a ciertos objetos, según la cual la cámara se traslada del rostro del personaje al objeto y, de nuevo, asciende hacia el personaje, como podemos observar en este fragmento anteriormente reproducido:

Tú eres mi condena – volvió a decir, separándose. Apretó un vaso y lo hizo estallar en sus manos. Los dos miramos la sangre y él, de pronto, tomó otro vaso e hizo lo mismo. Pasó sus manos ensangrentadas por su rostro. Una lágrima se escapó de sus ojos (Izaguirre, 1999:31).

Observamos que la descripción coincide con el recorrido de la cámara desde el rostro de Alfonso, pronunciando su segmento del diálogo, en descenso hasta sus manos que se dirigen de nuevo al rostro donde un primer plano deja entrever que se le está

escapando una lágrima. Virtuosismo del escritor para hacer coincidir la prosa con el teleobjetivo resaltando la mirada y el detalle, en un ir y venir del rostro al detalle para terminar regresando al rostro que condensa en esa lágrima la psique del personaje.

Por otro lado, este primer plano "despierta una densidad semántica solamente posible en una telenovela. El *soap* arrastra un voluminoso entretejido de biografías, de vinculaciones interpersonales dentro de una comunidad de personajes en constante evolución" (López-Pumarejo, 1987:99). El *reaction shot* condensa la profundidad de la mirada a la vez que impone la relevancia de determinado personaje en el elenco de la comunidad en la que se desarrolla la trama; en la novela de Izaguirre encontramos una comunidad configurada en torno al personaje principal en la que los personajes van saliendo (por enfermedad -Alfredo-, muerte -Ernestino, Alejandro, Lorenzo, Reinaldo-, ruptura sentimental...) para dejar espacio a nuevos personajes que sustituyen a los anteriores en la evolución vital de Julio, el cual, en cuanto conozca a Amanda, la situará en el espacio del actante principal (ese papel de madre perversa tan Joan Collins que hemos analizado).

Tanto en el aspecto sintagmático como en el paradigmático, la economía de medios del *soap* establece un pacto con el espectador que se refleja en la novela de modo peculiar. La paradigmática redundancia aparece aquí en la repetición de ciertos clichés que hemos ido avanzando y sirven para caracterizar a los personajes o marcar sus motivaciones: el azar, la condena de Patricia Neal o el vampirismo de Amanda son algunos elementos que se van escandiendo repetidas veces a lo largo de la obra y se complementan, a nivel sintagmático, con las pausas y la fragmentación correspondientes a los intervalos proporcionados por el ahora madrileño de Julio en consonancia con las interrupciones que la publicidad o la división entre capítulos constituyen en el *soap*.

Estas pausas como inserción de cuerpos extraños son fundamentales en el flujo de la telenovela para marcar distancia con los acontecimientos narrados, crear expectativas y "descansar sobre lo evocativo" (López-Pumarejo, 1987:96): las "trampas de la memoria" (Izaguirre, 1999:19) sobre las que va posando el narrador protagonista su mirada.

Para finalizar este apartado, cabe realizar una breve alusión al elemento catártico que presenta la telenovela (y toda transformación de la imaginación melodramática) en tanto en cuanto purificación de las pasiones del lector/espectador que se ve transportado a ocupar el lugar de los protagonistas de las obras dejándose abocar en ese *happy end* (que, como hemos visto, en *Azul petróleo* no resulta en absoluto convencional) tan a la

altura de las expectativas creadas por el propio género en su retina, en tanto consumidor habitual. Tanto el *pathos* (elemento pasional) como la anagnórisis (revelación) fomentan esa catarsis final que, según Peter Brooks constituye "el ritual mediante el cual la virtud se libera de aquello que bloqueaba la realización del deseo y el mal es expulsado del universo" (1995:32).

Nuestro final erotanático conforma la unión catártica de la realización del deseo y la expulsión del mal: ambos hermanos se unen en el reencuentro del curioso *happy end*, a la vez que la encarnación del mal (Julio, el asesino trasatlántico) desaparece del universo físico para devenir una sombra parlante.

En resumen, el subtexto telenovelesco es apreciable en diversos niveles de *Azul petróleo* creando un complejo entramado semiótico: en el nivel argumental, es el típico drama de reconocimiento que atañe a la búsqueda de los orígenes familiares el que hace avanzar la trama a través del mecanismo del secreto que va paulatinamente revelando al protagonista su verdadera procedencia; como en la fase neobarroca del género, los personajes no adolecen del maniqueísmo que poseía la telenovela clásica que, por otro lado, tampoco presentaba el entrecruzamiento con otras subtramas como la policiaca o la gay que posee la obra de Izaguirre; en el nivel dialógico, observamos la preponderancia de la típica "ponografía pasional" de la telenovela en la que la psicología del personaje se construye a través del diálogo indefectiblemente acompañado de primero planos; serán estos primero planos los que nos revelen la importancia de la mirada que nos conduce a la focalización de los hechos desde la perspectiva de Julio, el protagonista; por último, tanto la relevancia del azar, como del destino y el *pathos* aluden a los dispositivos de captación típicos de la telenovela que aparecen y reaparecen en *Azul petróleo*. Observamos, por tanto, que el autor ha dejado fluir su experiencia como guionista de *Rubí rebelde* o *La dama de rosa* en la escritura de la novela.

4.3. El bolero y la copla:

Las rumberas son como el bolero, un producto totalmente latinoamericano, que en cada vuelo de falda mezclan el *glamour* hollywoodiense de los años cuarenta con las cascadas risas de lo popular; y de entre tanto artificio y vulgaridad surge un estilo que es nuestra

respuesta al *camp*, al *kitsch* y que en el futuro recorrerá este continente con la misma fuerza que en los sesenta lo hizo el espíritu de la revolución cubana.

Boris Izaguirre, *Azul petróleo*.

En su excelente ensayo titulado *La novela bolero latinoamericana* (1998), Vicente Francisco Torres traza la línea que va desde los orígenes de la literaturización del mundo de la música popular en el Caribe por parte de Guillermo Cabrera Infante y Alejo Carpentier hasta las obras de Óscar Hijuelos, Luis Rafael Sánchez o Edgardo Rodríguez Juliá, antecedentes directos de Mayra Santos-Febres y Senel Paz en el ámbito caribeño y también de Pedro Lemebel en el ámbito de la ficción relacionada con los ritmos musicales de las clases populares.

Torres analiza esa nueva mitología creada a partir de los años cuarenta que ya no rescata los héroes descendientes de divinidades cuyas vidas ejemplares estaban marcadas por grandes gestas honorables, sino que:

Para mejor destacar los éxitos de seres generalmente salidos de barrios pobres, se exalta lo que antaño fue tenido por indigno de aparecer en las biografías de los seres de mérito: los muchos amores, el gran dinero, los excesos alcohólicos y los arrebatos sexuales (Torres, 2008:38).

El contraste inicial entre estas dos mitologías se basa en su pertenencia a diversos ámbitos culturales: si los primeros héroes eran tomados del imaginario culto, por pertenecer al mundo literario, los nuevos héroes van a ser extraídos de las clases populares, configurando un imaginario de lo trivial relacionado con el mundo musical al que pertenecen. Frente a Eneas y Ulises, ahora tenemos a Celia Cruz y Daniel Santos, nuevos héroes de la noche que marcan con sus sones la historia de la música caribeña durante los últimos setenta años⁷⁸.

Descendiente directa de la esclavitud negra, la música caribeña alcanzó su universalidad gracias al son acompañado de percusión. Será a partir de los años cuarenta del siglo XX que se inicia la comercialización de la música popular, ante todo cubana y

⁷⁸ Al reflexionar acerca del Caribe, Fabio Rodríguez Amaya considera que "su presente es un archipiélago melódico y su porvenir tiene el ritmo de los tambores (...) de Tobago, capaces de atrapar, interpretar y renovar mensajes de contenido popular y áulico, al mismo tiempo que exclusivo y universal" (1999:144).

puertorriqueña, que llegaba a México para ser distribuida a los EEUU; la expansión de la radio, el cine y la televisión marcaron esta exportación masiva que hizo de éstos ritmos un producto que explotará una idea global de la identidad latinoamericana. La música popular era considerada un estadio anterior a la música culta (Torres, 2008:48) y sus intérpretes eran juzgados con todos los prejuicios de las clases altas: asociados al arrabalero bonaerense o al camaján mexicano, los cantantes eran vistos como bohemios alcoholizados que andaban de rumba con mujeres de la vida y pertenecían a los sectores más pauperizados y racialmente segregados de la sociedad⁷⁹. Además, se asocia al mundo del baile, el cortejo, el trago y la plática, “pero también es un conjunto de ritmos como rumbas, congas, tangos, merengues, milongas y cha-cha-chás que privan entre el proletariado y (...) la baja clase media” (Torres, 2008:49).

La guaracha fue uno de los ritmos más populares en el ámbito caribeño y su presencia literaria en la obra de Luís Rafael Sánchez no puede dejar de ser mencionada por diversas razones: antecedente literario de Mayra Santos-Febres, al que rinde homenaje desde el *incipit* de la novela *Sirena Selena...*, heredero del Neobarroco sarduyano en su estética de la dificultad y vocero de la cultura popular y de las injustas diferencias económicas, sociales y raciales de la sociedad puertorriqueña, Sánchez traza en *La guaracha del Macho Camacho* (1976) un fresco social acompañado a ritmo de guaracha y escandido con la voz de un locutor radial, en el cual marca las diferencias de clase según el consumo musical de los seis personajes de la novela, relacionados entre sí por motivos familiares, económicos o sexuales. Las repeticiones en el nivel estructural y rítmico evocan la cadencia de la guaracha, a la vez que reflejan el tapón automovilístico en el que se encuentra sumida la ciudad de San Juan a esas lorquianas “cinco en punto de la tarde” (Sánchez, 2005:125). Numerosos elementos de la cultura popular, como la cantante Iris Chacón, los anuncios publicitarios, además del habla de la calle marcan la apertura que la obra de Sánchez operó en las letras puertorriqueñas que, en la siguiente generación, tratarán, además de los problemas del racismo, machismo y clasismo de la sociedad puertorriqueña, de la cuestión de género y mostrarán “los diferentes niveles de marginación aún dentro de los grupos marginados” (Dávila Gonçalves, 2009:14).

⁷⁹ Es lo que Lidia Santos considera una “mitología del marginado de la cultura urbana, incorporado, después de la limpieza de sus aspectos marginales, a la cultura de masas” como ocurre en *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig con la figura de Carlos Gardel. En un primer momento, Gardel asume aspectos del compadrito como los trajes y el amaneramiento vocal; sobre la base del mito de Gardel, Puig crea el personaje de Juan Carlos que perpetúa la violencia sexual y la explotación de las mujeres del compadrito inicial (Santos, 2004:49).

Así sucede en la obra de Santos-Febres, en la que el bolero⁸⁰ ocupa un lugar fundamental; nacido hacia la década del ochenta del siglo XIX en Cuba y popularizado desde inicios del XX, sobre todo a partir del auge de la radio de la mano de cantantes como Toña La Negra, Antonio Machín, Olga Guillot, Lucho Gatica, Los Panchos, Pedro Infante (con el bolero ranchera) y un largo etcétera, el bolero reúne composición virtuosa y lenguaje similar al del soneto poético; como una verdadera proeza literaria, canta a los sentimientos y a las emociones con un acompañamiento (requinto, piano y viento con sordina) que resalta la seducción de la pasión amorosa. La nostalgia que muestra el gusto por el bolero es aquella de un tiempo en que la pasión y la ingenuidad acompañaban las relaciones amorosas y su amplia difusión perpetuó esta imagen del amor en el imaginario latinoamericano.

La cuestión de la autoría es indicadora de su carácter popular, ya que no importa tanto quién ha sido su compositor, sino cómo se interpreta en tanto variación de “temas, figura y estructuras rítmicas que le ofrece una tradición consolidada” (Torres, 2008:74), tal como sucede en las novelas *pulp*, los folletines o las telenovelas, donde se da mayor importancia a la evolución de la trama y la expresividad de personajes e intérpretes que a los autores o guionistas.

Como espacio para articular la voz del deseo amoroso masculino y su corporalidad, el bolero se convirtió en el formato ideal para que el hombre expresara sentimientos atribuidos a la mujer sin comprometer su masculinidad (Knights, 2002:211), aunque el elevado número de boleristas femeninas dio un giro al género al constituir una voz en pugna con la norma social: la de la *femme fatal* que mantiene relaciones extramatrimoniales, invirtiendo la tradicional pasividad sexual femenina (sobre todo en las letras de compositores como Agustín Lara). La discutida pasividad femenina frente a la actividad masculina como característica general del binarismo genérico se subvierte en este tipo de composiciones abriendo una puerta a la desestabilización de las categorías de género.

De hecho, Iris M. Zavala considera que el juego alusivo del bolero se ve envuelto en cierta ambigüedad sexual porque el yo que emite el mensaje y el tú al que

⁸⁰ Iris M. Zavala marca una línea de origen del sentimiento amoroso que dio lugar al bolero desde el *trovar clus* y la lírica petrarquista atravesando el Barroco y el Romanticismo hasta llegar a Baudelaire; “la reaparición de este lenguaje a finales del siglo XIX –música y letra- se debe vincular con la existencia de la sociedad moderna/modernista, con los jóvenes; una especie de torneo ficticio sostenido que tiene por blanco a la mujer. En torno a la mujer se tejen esas relaciones de poder, relaciones ciertamente corteses, que son el envés mismo de las relaciones permitidas engendradas por las instituciones –familia, religión, lenguaje” (Zavala, 1991:12).

apela pueden variar de referente y, por tanto, de género. De ahí, la maleabilidad del bolero dependiendo del género del intérprete:

El texto presenta indicios orientados a la percepción del cambio de sujetos sexuales en su androginia esencial (...). Un desafío esencial son los referentes secretos –el tú amorfo, proteico, acuático, andrógino de muchos textos, que permiten que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso amoroso sea heterosexual u homosexual, mayoritario o minoritario (Zavala, 1991:76).

Esta ambivalencia del género en los apelativos “tú/yo/usted” marca una fluidez que permite interpretar la misma pieza a cantantes masculinos y femeninos, dando lugar a una multiplicidad de dobles lecturas que también resulta desestabilizante. Es más, en la imaginación de los receptores, el bolero se resemantiza adquiriendo un poder referencial inmenso y la posibilidad de que sea una voz masculina o femenina la emisora del discurso amoroso desestructura las relaciones de poder que marcan el intercambio amoroso emancipando al discurso femenino de la supuesta pasividad en el amor.

De hecho, según Vanessa Knights, las cantantes femeninas del *filin*⁸¹ son un claro ejemplo de este giro resemantizador; al actuar enfatizando la gestualidad, el dramatismo y dar espacio a la expresión de su deseo sexual, su ira y pasión (características tradicionalmente masculinas) permiten una lectura del bolero en clave camp:

Tanto el movimiento del *filin* como el Camp proporcionan un espacio cultural en el que las identidades de género y los roles sexuales pueden ser desestabilizados a través del explícito énfasis en la *performance* y así, cantantes como Guillot, La Lupe y Chavela Vargas de México se han convertidos en iconos gay en el mundo Hispano (Knights, 2002:214).

La importancia de la figura del intérprete radica en que se construye a través de las letras del bolero y de su *performance* en escena. En *Sirena Selena vestida de pena*, el bolero no sólo desestabiliza los roles de género tradicionales al estar interpretado por la

⁸¹ “Movimiento que emergió en La Habana al final de los cuarenta. El *Feeling* es un estilo de canto más expresivo adquirido mediante varias técnicas como la variación del tiempo y la tensión (...). Fue popularizado por cantantes de ínfima extracción social y se asociaba con el estilo de la actuación de la trova tradicional con un solo cantante y acompañamiento de guitarras” (Knights, 2002:214).

travesti⁸² Sirena, sino que la *performance* de su personalidad de bolerista se perpetúa dentro y fuera del escenario para atrapar en sus redes de *femme fatale* al magnate Graubel, al que finalmente abandona siguiendo este arquetipo de mujer. Su identidad queda configurada por la perfecta escenificación del papel de bolerista que ella cuida en cada gesto y cada detalle de su comportamiento:

Quando Sirena salió por la puerta de su habitación, a las seis menos cuarto exactamente, era la viva imagen de una diosa. Cada paso, cuidadosamente estudiado, emanaba famas de bolerista consumada. Iba seductora, tranquila, con la cabeza coronada por un moño de bucles negros, perfectos, y el rostro enmarcado por dos buscanovios que caían hasta la mitad de las mejillas (Santos-Febres, 2008:29).

Y más adelante:

Sirena siente su calor, su delicada fragancia a sabueso. Agudiza su pose de Sirena varada en la arena de una playa silenciosa a la luz de la luna. “Calcula, mamita, calcula” piensa la Selena, cada sonrisa de su repertorio ejecutada a la mayor perfección (Santos-Febres, 2008:155).

La relevancia de la simulación y la teatralidad fuera de escena del Camp se reúnen en esta imagen de la bolerista que actúa en todo momento como si su experiencia vital fuera la misma que muestran las letras de los boleros interpretados; no en vano, la actuación de las cantantes del *filin* aportaba con su furia desbordante significados adyacentes a las mismas canciones⁸³. La tensión entre teatralidad y autenticidad da lugar a la ambigua interpretación del sentimiento amoroso: ante la solicitud de Graubel de que piense en él, Sirena sólo puede responderle que piensa en “la canción de una cantante que piensa en su hombre que le pide que piense en él” (Santos-Febres, 2008:161).

Selena recupera los boleros que cantaba con su abuela mientras limpiaban en

⁸² El *Diccionario panhispánico de dudas* aclara que el término 'travesti' es "común en cuanto al género"(2005:ed.dig). Podríamos emplear indistintamente el/la travesti, pero en América Latina es más extendido el uso en femenino para la "persona que se viste con ropa del sexo contrario" (ibíd.) aplicado a hombres que visten con ropas de mujer (*men to woman*), por tanto, a partir de ahora, emplearemos el sustantivo en femenino con la finalidad de adecuarnos al género de destino elegido por los personajes de las obras que analizamos.

⁸³ Ivonne Cuadra considera que “el intérprete del bolero ‘actúa’, interpreta las letras de los boleros como si se tratara de sus propias experiencias y como si estas experiencias hubieran contribuido a formar su propia identidad (...), en ambos casos se trata de una máscara” (Cuadra, 2003:157).

casas ajenas, cosiendo sus diálogos con fragmentos como “*dan las doce y tu no estás aquí a mi lado*”, “*el palpitar de mi mano en la tuya*”, “*cuando se apartan dos corazones*”... (2008:22, en cursiva en el original); su voz parece ser el único legado familiar que conserva, esa voz y ese recuerdo nostálgico de los tiempos con la abuela que recupera cada vez que entona un bolero:

Tienes una voz hermosa, muchachito del cielo. Que Dios te la bendiga. Igualita a la de tu madre, que si no se hubiera perdido, sería hoy por hoy una cantante de primera. Ay abuela, no exageres. Si no exagero, nene. Tu madre cantaba como los ángeles (Santos-Febres, 2008:23).

La moda nostalgia aparece como la necesidad de recuperar un tiempo pasado mejor para forjar una memoria colectiva que se refleje en el presente a través de la música (Knights, 2002:220); en un presente marcado por la modernización, la migración y la marginalidad en la gran urbe, las clases populares recurren al bolero como vía de escape a una realidad onerosa, recuperando los tiempos del amor idealizado en la pareja estereotípica heterosexual de las letras tradicionales.

Pero marcado por los signos de esta modernidad, el bolero incorpora el contradiscurso de alteridades sexuales, genéricas y raciales para contestar el eurocentrismo y colonialismo de las sociedades occidentales. Más aún si la intérprete del bolero es una travesti como Selena, que hace estallar los binarismos con ese tercer género sexual de que habla Marjorie Garber (como veremos más adelante) y que se evidencia en la escena de cama que comparte con Hugo Graubel: Sirenito, ni Junior ni Selena, ni el adolescente quinceañero que paseaba por la playa ni la bolerista *glamourosa* que lo mira con ojos de pantera, sino la persona que lo penetra mientras entona boleros para huir de las trampas del amor.

Ivonne Cuadra considera que esta escena, junto con las reflexiones de Leocadio sobre la relación entre poder e identidad y la intervención final de *Miss. Divine* marcan el tono rupturista que adquiere el bolero en la novela. Así pues, Leocadio, como doble especular de Sirena asume que las apariencias producen una construcción identitaria de naturaleza variable en la que las relaciones de poder no están regidas por el género al que se pertenece; del mismo modo, en el bolero la voz del intérprete masculino o femenino señala una economía discursiva variable que subvierte los roles tradicionales y que, en el caso de Sirena, los hace estallar. El discurso final de la *drag queen* Martha,

por otro lado, recupera las diversas facetas de la relación amorosa que celebra el bolero (pasión, traición, sufrimiento...) para terminar en un canto alentador por la esperanza de hallar otro amor (Cuadra, 2003:161-162); en este caso, la imaginación melodramática propia del bolero que partía del tradicional punto de vista heterosexual imaginando una idílica pasión amorosa, es recuperado por la "loca mala"⁸⁴ (que se alinea con las cantantes del *filin*) para significarse como mujer emancipada que, harta de sufrir, parte en busca de otro amor.

La misma naturaleza contradictoria entre el ímpetu liberador y el regresivo del discurso camp se encuentra en el bolero: ¿hasta qué punto la bolerista travesti no perpetúa los valores tradicionales de la pareja heterosexual? La lectura de todas y cada una de las interpretaciones de un bolero depende de diversos componentes en intersección que aportan un valor u otro a la pieza. La pretendida independencia económica de la bolerista Sirena se consigue a través de su figuración como mujer fatal y, por tanto, subvierte las categorías tradicionales de la sumisión genérica femenina (despluma a Hugo Graubel y lo deja derramándose de amor). Desde el *incipit* de la obra observamos que la filiación musical de Sirena parte “de Lucy Fabery, de Silvia Rexach, de la Lupe sibarita” (Santos-Febres, 2008:1) tres de las boleristas latinoamericanas cuyas *performances* en escena y excesos en la vida convertirían en verdaderos ídolos populares⁸⁵ y en símbolos de la transgresión femenina. Sirena no se alinea con Lucho Gatica, Pedro Infante o Los Panchos, sino que lo hace con la línea femenina del bolero que analiza Vanessa Knights como característicamente subversiva. Por tanto, en el caso de la novela de Santos-Febres, la ambigüedad (que se evidencia en otros niveles) sobre la intencionalidad del bolero, queda bastante clarificada y a pesar de que Sirena quiera

⁸⁴ Este término es utilizado por Efraín Barradas en su análisis del relato de Pedro Lemebel "Tarántulas en el pelo" para referirse al "homosexual que asume su identidad sexual como un rasgo esencial de su persona y que reta a la sociedad que lo oprime con esa autodefinición que contradice los principios heterosexuales que se adoptan como normativos y hasta naturales. Contrario a la cara de víctima pasiva que se nos quiere imponer desde fuera (...) el gay, en el mundo privado de su comunidad, se complace en adoptar la pose de un ser malvado que se deleita en la ironía y en el ataque verbal a los otros, especialmente a los otros gays" (Barradas, 2009:74).

⁸⁵ Conocida como “La muñeca de chocolate”, Lucy Fabery salía en escena vestida de pantera negra, pavo real, serpiente... trajes creados por los mejores diseñadores puertorriqueños que aumentaban su sensualidad y la convirtieron en un icono sexual en las décadas del cuarenta y cincuenta; Silvia Rexach fue ante todo compositora y se caracterizó por una vida de desengaños amorosos que la llevó al alcoholismo personificando la figura de la diva en decadencia; “La Yiyiyi”, Reina del *Latin Soul*, a la que hemos aludido varias veces en este trabajo, se ha convertido en uno de los ídolos musicales latinoamericanos por esa fuerza desbordante que mostraba en el escenario, por la subversión de los modelos femeninos de la sumisión que abordaba en temas como “Puro teatro”, “Carcajada”, “La tirana”... Vanessa Knights comenta que La Lupe fue apartada de la industria neoyorkina de la salsa por resultar una voz demasiado transgresiva, pues en escena era desafiante y obscena, agresiva y sarcástica, lo que constituía un peligro para el machismo reinante (Knights, 2002:217).

ser rica para perpetuar el arquetipo de supermujer femenino, su actuación de *femme fatal* evidencia la ruptura del molde.

Más pertinente resulta esta cuestión en la interpretación de la canción popular que realiza la Loca del Frente en la novela de Lemebel. El personaje lemebeliano no representa a la loca mala ni a la mujer fatal, sino que se caracteriza por una inocencia que viene marcada en el nivel textual mediante varios sintagmas que la dibujan como una niña a la que Carlos “hundía aquella mirada de halcón en su inocencia de paloma” (Lemebel, 2001:15), o acariciaba “su corazón golondrino” (16), haciéndola sentir como “una chiquilla enguindada de rubor” (22), no quedándole más remedio que bajar “los ojos, ruborizada” (93).

La Loca ocupa el lugar discursivo de la mujer sufriente por un amor no correspondido, como en la copla española tradicional. Derivada de la tonadilla escénica, la revista musical y el cuplé, con influencia de la música flamenca, la copla adquirió un auge inaudito a lo largo del siglo XX llegando a ser durante la dictadura española un género impulsado por considerarlo parte de la identidad nacional⁸⁶. Intérpretes como Raquel Mellers, Mari Fé de Triana, Estrellita Castro o Concha Piquer hicieron del género un espacio idóneo para cantar el sufrimiento amoroso con desgarró y melancolía, sin olvidar, por supuesto, a Miguel de Molina y sus *Ojos verdes*.

La canción española ocupa un lugar central en la obra de Lemebel desde el mismo título que hace referencia al pasodoble *Tengo miedo torero* compuesto por Artur Kaps (letra) y Augusto Algueró padre (música) en 1947 e interpretado inicialmente por Raquel Mellers y después por Sarita Montiel, Carmen Sevilla y Lola Flores entre otras. Desde el mismo título el autor está haciendo un guiño a la cultura popular y al contexto melodramático del pasodoble, que desde la voz de la enamorada canta a su torero al salir al ruedo por miedo a que el animal lo embista (¿para qué te metes?). En la novela la Loca utiliza el apelativo “torero” para referirse a Carlos, con lo cual el contexto del toreo se extrapola a la situación de la dictadura en Chile, donde el toro (los milicos) puede acabar con la vida del joven si comete un error de estrategia.

Además de ser la primera pieza que entona la loca en la novela, el título del pasodoble se convertirá en consigna clandestina entre ambos personajes, trasladando la frivolidad de la canción tradicional en material de importancia política para los avances de sus intercambios antifascistas; observamos de nuevo una estrategia de

⁸⁶ Para un estudio en profundidad de los orígenes de la copla española y su evolución, consúltese, por ejemplo: Román, Manuel (2010): *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid, Alianza.

desplazamiento discursivo similar a la que analizamos en el nivel de evolución ideológica en la figura de la loca.

Al inicio de la obra, la Loca del Frente "en sus mañanas de ventanas abiertas, cupleteaba el '*Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote*'" (Lemebel, 2001:10) mientras limpiaba la astrosa casa de la esquina; una vez que realiza la entrega del paquete de sospechoso contenido, Carlos le sugiere usar una contraseña por si deben comunicarse en la clandestinidad:

Me encantó (*ella tenía las mejillas como duraznos en flor*) ¿y puede ser una canción? No se usa mucho, pero si tú quieres, no deben ser más de tres palabras. Ya la tengo, la encontré (...) te la digo al oído. Carlos acercó la mejilla sin afeitarse a la boca picaflora que lentamente sopló los vahos cupleteros de aquel nombre (Lemebel, 2001:122).

En el fragmento observamos una acotación que, como tantas otras en la novela, apunta a la escritura del guión cinematográfico y modaliza las acciones de la loca como en un *film* melodramático. En un guiño al título e *incipit* de la novela, las tres palabras de la consigna quedan en suspenso (otro recurso melodramático) para reaparecer en la escena final de Valparaíso:

Ella no tenía documentos, nunca había usado documentos, y si venían a pedírselos, les contestaría que las estrellas no usaban esas cosas. A pesar de todo, estaba tranquila, tan serena y entregada al placer de la brisa que pegó un salto cuando una voz al oído musitó: ¿Tienes miedo torero? (Lemebel, 2001:181).

Además de entrar en la escenografía virtual que la Loca del Frente ha trazado en su propia cabeza, como veremos en el siguiente apartado, se significa como estrella de Hollywood y actúa en todo momento como si tuviera espectadores en el *set* de su vida. La aparición de las tres palabras al final de la novela representa un clímax sentimental entre la protagonista y Carlos que han intercambiado los propios roles entre realidad y ficción a pesar de hallarse en un momento vital de gran peligro político para ambos. A través de la canción tradicional, el melodrama y el imaginario hollywoodiense, ella ha creado un universo paralelo que escapa de la sordidez de su vida real donde los parámetros ideales del mundo del melodrama y del amor que representa podrían ser realizados: en esa ensoñación queda todo lo malo en suspenso.

Igual que en la anterior novela, la nostalgia acompaña la elección musical de La Loca del Frente que se decanta por programas radiales como “Al compás del corazón”, “Para los que fueron lolos” y “Noches de arrabal”, (11), por esos “discos de burdel antiguo” que, por una parte recuerdan los primeros antros donde se escuchaba la música popular latinoamericana⁸⁷ y por otra parte, retoman la nostalgia por un amor que, para las mujeres, ya no es posible en los tiempos que corren ya que, como argumenta Puig al hablar de Molinita en *El beso de la mujer araña*:

Un homosexual, con fijación femenina, sí, todavía, puede defender esa ideología, porque, como desea ser mujer, no puede llegar a desengañarse y sigue el engaño, en el sueño de que la realización de la mujer está en encontrar un hombre que la va a guiar y que se va a ocupar de ella, lo cual es buscar un padre y no un compañero (Puig, en Sifuentes Jáuregui, 2002:153),

Su historia de amor se desarrolla a ritmo de boleros, coplas y pasodobles, pues tiene todo un repertorio preparado para cada etapa del desarrollo del sentimiento amoroso. No en vano, Iris M. Zavala considera que “en cuanto texto cultural el bolero transmite toda la cartografía amorosa hispanoamericana moderna; es la enciclopedia de las fantasías culturales sobre el amor” (Zavala, 1991:67).

Si Carlos le pregunta por su pasado, la loca zurce sus recuerdos a ritmo de *Mucho corazón*, de Benny Moré (Lemebel, 2001:18); tras el *pic nic* campestre, enciende “la radio para no llorar, para huir de allí, para escapar de esa bullente felicidad en la diadema encantada del bolero” (26); para detener el tiempo mientras pasa la noche con el joven, entona *Reloj no marques las horas* de Roberto Cantoral (22) y en los momentos de decepción, desea llorar pero no puede:

Por más que trató de recordar canciones tristes y arpegios sentimentales, no podía desaguar el océano atormentado de su vida. Ese bolero seco que manaba tanta letra de amores peregrinos, tanta lírica cebollera de amor barato, hemorragia de amor con “tinta sangre”, maldito amor que te creías, “yo que todo te dí”, “tú querías que te dejara de querer”, “tú te quedas, yo me voy”, “tú dijiste que quizás”, “tú me acostumbraste y

⁸⁷ Vicente Francisco Torres recuerda el testimonio de unas alumnas que percibían una beca muy pobre y los fines de semana se encerraban en la casa a escuchar discos de salsa para bailar entre ellas porque no tenían plata para salir; pero los vecinos las llamaban putas.”Entonces supe que este instante tenía que llegar, que el barrio y su música, inicialmente sólo escuchada en los tugurios, no tenían nada de vergonzante” (Torres, 2008:13).

por eso me pregunto” (Lemebel, 2001:36).

Aquí las letras de Julio Jaramillo, Juan Gabriel,... no encajan en el ansia por desahogarse de la loca que se desespera al observar que sus deseos de protagonizar los amores melodramáticos del bolero se ven frustrados por la renuencia de Carlos. La loca “reemplaza su ausencia con baladas románticas” (79) y en el momento climático de la fiesta de cumpleaños de Carlos, tras varios copetes de pisco, entona el bolero de Lucho Barrios “*mozo, sírvame otra copa que quiero olvidar*” (93) porque su corazoncito no será capaz de soportar tanta felicidad como ha vivido esa tarde en medio del mar de mezquindad de su vida. Pero finalmente, el joven se duerme y la Loca, en una vigilia alcohólica que le hace dudar de la veracidad de lo ocurrido, puede entonar *Ansiedad* de Lucho Gatica, “y en la boca volverte a besar” (101).

Este encuentro en la fiesta de cumpleaños anticipa el final de la obra en la que todos los boleros del universo tienen sentido porque se alcanza el momento climático de la relación. La Loca entona ese “*Tu silencio ya me dice adiós*” (193) de Pedrito Fernández para sellar un final feliz (quizás el único de su vida) en que decide no seguir a Carlos hasta Cuba para no ensuciar el amor con el futuro desamor.

El bolero y la canción tradicional son, pues, la banda sonora original de su vida y recupera las idílicas historias de amor heterosexual proyectándolas a su relación con el joven guerrillero. La música ocupa el lugar del corifeo de la tragedia clásica y “comenta reiterativamente la acción de forma enfática y pleonástica” (Santos, 2004:50), confiriendo a la prosa lemebeliana un ritmo y una musicalidad que apuntan al abigarramiento neobarroco, como analizaremos en ulteriores apartados. Por otro lado, apunta a las ambigüedades camp al bascular del polo de lo subversivo al de lo conservador, puesto que, si por un lado la recuperación de los moldes masculino/femenino que plantean estas canciones apunta a la tradicional mujer sufriente, sumisa y abusada (al buscar referentes del universo clásico heteropatriarcal y desear un macho fuerte que la ponga en vereda), por otro lado, en la deconstrucción de los valores genéricos tradicionales y de la idea común en el activismo político de que el “maricón” no puede politizarse, La Loca del Frente desarma los valores tradicionales; además, en cuanto a su posicionamiento político, como veremos en el siguiente capítulo, “*only her hairdresser knows for sure*” (Bredbeck, 1994:52).

Una relación de amor de ingredientes similares se desarrolla entre Diego y David en la pieza dramática *Fresa y Chocolate*, con similar presencia de la música popular

pero esta vez mezclada con ingredientes altoculturales como la ópera y el *ballet*. Si el imaginario de la Loca del Frente, dada su extracción social y cultural, se limita a la canción ligera, la loca ilustrada mezcla ambos imaginarios: el de la loca fuerte y el del ilustrado o letrado (cultura que, como hemos visto, Lemebel combate en su obra literaria).

Diego afirma que “la música y el baile son el verdadero arte popular de este país” (Cuadro segundo, 1994:ed.dig.) y su pasión ecléctica parte del son y la salsa clásica de Celia Cruz, La Sonora Matancera y el Trío Matamoros, hasta las intérpretes líricas María Malibrán, Teresa Stratas y Renata Tebaldo; el personaje muestra un amplio conocimiento de la historia de la música cubana que incluye a los padres de la música nacional como Manuel Saumell, los intérpretes de zarzuelas y fragmentos líricos como Ernesto Lecuona y los compositores de principio de siglo como Alejandro García Caturla.

En la pieza teatral el *horror vacui* se combate cosiendo escenas a base de fragmentos musicales de valsecitos peruanos (*La flor de la canela* interpretada por María Dolores Pradera), trovas (*Tardes grises* de Sindo Garay), danzas cubanas (*Adiós a Cuba* de Ignacio Cervantes), boleros (*Nosotros* de Pedro Junco), óperas (*La Traviata*, con María Callas interpretando el aria “*Ámami Alfredo!*”), *ballets* (*Giselle* de Vernoy y Gautier), pasodobles y marchas militares rusas.

La identidad de Diego y sus conflictos ideológicos con David se marcan mediante el uso de la música en la pieza; observamos que las intervenciones más relevantes de Diego viene acompañadas de fragmentos líricos, los diálogos con David se pautan a base de pasos de salsa y los momentos conflictivos entre ambos personajes (además de los intercambios de David con su compañero Miguel) aparecen escandidos por marchas militares rusas. La música lírica y las marchas militares se oponen simbólicamente para mostrar dos ideologías opuestas: la primera se asocia a la bienestante sociedad burguesa mientras que la segunda remite al mundo comunista; así pues, la identidad de la loca viene puesta en cuestión por sus supuestas tendencias culturales (y sexuales) antirrevolucionarias, como analizaremos en el próximo capítulo. Pero en la obra se reivindica la abertura cultural e intelectual del hombre nuevo, ese David que en la escena final despidе a Diego con lágrimas en los ojos porque junto a él ha descubierto la verdadera amistad y la cara “otra” de la cultura cubana: la obra del Maestro⁸⁸.

⁸⁸ Con una crítica constructiva desde dentro del sistema cubano, Senel Paz propone una apertura

Así pues, el bolero y la copla marcan fuertemente las novelas *Sirena Selena vestida de pena* y *Tengo miedo torero*, a la vez que un batiburrillo de música popular cose con *horror vacui* la pieza teatral *Fresa y chocolate (Querido Diego)*. Santos-Febres construye al personaje de Sirena en relación con las cantantes del *filin*, proporcionando una lectura que rompe con el binarismo genérico tradicional; Lemebel resemantiza la copla que da título a su novela en consonancia con la evolución ideológica de la protagonista y evidencia esa moda nostalgia de la estética Camp que analizaremos en profundidad más adelante; por último, Carlos Díaz realiza en la pieza teatral que dirige una lectura en clave musical de los conflictos entre los personajes ya que son tales subtextos los que marcan sus intervenciones. Observamos, por tanto, que la importancia dada a la música en las tres piezas es básica para comprender la resemantización que realiza el Camp de los artefactos estéticos procedentes de la cultura de masas.

4.4. Musas del cine clásico de Hollywood:

No hay altas ni bajas culturas, lo sabemos. La cultura es una sola.

Guillermo Cabrera-Infante

Al leer *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1968) nos tropezamos con el niño Totó que acude con su madre al cine siempre que pueden para vivir historias inventadas que los hacen volar lejos de ese Coronel Vallejos miserablemente mediocre, en el que un paisaje desolador y un padre rudo, sin imaginación, los obliga a ser demasiado conscientes de su frustrante realidad. Ese Totó es, sin duda, un trasunto del

ideológica para superar la ceguera dogmática que el régimen adoptó durante el "quinquenio gris"; como afirma en una entrevista realizada para el diario *El país* por María Luisa Blanco (19/02/2007), al preguntarle por su posición ante la Revolución: "Soy muy positivo y creo mucho en el trabajo, no soy adicto al desencanto. Pienso que el enemigo del socialismo en Europa no fue el imperialismo, sino los propios socialistas. Titón Gutiérrez Alea decía que el guión del socialismo está muy bien pero que el problema es la puesta en escena. Una de las cosas peores que nos ha pasado es estar fuera de la normalidad y que nuestra sociedad se ha cerrado a la crítica sobre sí misma. La revolución no se ha alimentado de la duda, de la crítica y de la inconformidad. Se ha dedicado más a reafirmarse y a sobrevivir que a vivir". El autor, procedente de un medio muy humilde, se benefició (como el personaje de David) de las posibilidades educativas que le otorgó la Revolución, pero considera que en Cuba "hemos querido hacer el socialismo pero con piedras en las rodillas", de modo demasiado rígido y dogmático, sin aceptar voces diferentes (que no disidentes) para enriquecer el propio discurso y crecer con ello. En este punto, Paz considera que la libertad es el único fin del hombre y que, a pesar de ciertas "torpezas y desviaciones" ideológicas del régimen, siempre se ha sentido libre en sus actos creativos (Blanco, 2007:ed.dig.). Como puntualizaremos más adelante, el discurso de Paz es curiosamente ambiguo, como muestran ciertas contradicciones internas de su guión teatral.

propio Puig que, enamorado del universo cinematográfico desde niño, partió a Roma a estudiar en Ciné Città, escribió guiones, derramó litros de tinta en las cintas de su máquina de escribir, hasta darse cuenta de que lo suyo, más que los guiones, eran las novelas... En entrevista de Joaquín Soler Serrano en *A fondo* (RTVE, 1976), Puig declara:

Mi madre era una chica de ciudad. Terminó sus estudios de química y fue a este pueblo (General Villegas) a hacerse cargo del laboratorio de un hospital y allí conoció a mi padre y se casó. Y se quedó a vivir allí pero nunca pudo adaptarse al pueblo. Iba mucho al cine y allí me llevó. Desde chico me empezó a llevar al cine (...) Me trajo muchos problemas el cine, pero en fin. Creo que era inevitable. Yo rechacé totalmente la realidad que me tocó vivir. El pueblo de la Pampa era un pueblo casi de *western*, a mil kilómetros casi de la capital, en la zona que se llama Pampa Seca (...). La persona que nace y se muere ahí, no ha visto nada, nada más que lo que le dan en el cine (...) El clima humano era muy especial, ¿sabes? Era la vigencia total del machismo (...) Traté de ignorar esa realidad y, en cambio, tomar al cine como “la realidad”, mi realidad. Las comedias musicales, las comedias sofisticadas de la Metro, todas estas cosas que sucedían en otros niveles, esto para mí comenzó a ser la realidad. Lo otro, el pueblo, era como un *western* en el que había entrado, una película, ¿no?, que yo había ido a ver por error, pero de la que no me podía salir.

Esta larga cita ilustra la tendencia de toda una generación de escritores latinoamericanos por encontrar en el cine una alternativa frente a realidades sociales poco halagüeñas, a la vez que muestra la influencia del imaginario hollywoodiense en la creación literaria del continente. No sólo el cine argentino y mexicano de los cuarenta y cincuenta se inclinaba, como hemos apuntado anteriormente, a reproducir los modelos cinematográficos californianos, sino que la última aspiración de los actores latinoamericanos era acceder al estrellato estadounidense: Dolores del Río, Jorge Negrete, Ricardo Montalbán, Lupe Vélez, Ramón Novarro... archiconocidos latinos en el universo clásico de Hollywood. En la misma entrevista a Puig se menciona a Guillermo Cabrera Infante como otro de los autores latinoamericanos del momento fascinados por el cine; en la contraportada de *Cine o sardina* (1997), el cubano narra una anécdota de su infancia: “En mi pueblo, cuando éramos niños, mi madre nos preguntaba a mi hermano y a mí si preferíamos ir al cine o a comer con una frase festiva: ‘¿Cine o sardina?’. Nunca escogimos la sardina” (1997).

A partir de los años cincuenta, sin embargo, el cine deberá comenzar a lidiar con la expansión de la televisión, una de cuyas aportaciones a la imaginación melodramática será la telenovela. Esquemáticamente, este cine clásico opera por géneros (musical, *gangsters*, *thriller*, comedia romántica...) que negocian de un modo u otro con el sueño americano: toda la narrativa hollywoodiense contiene implicaciones ideológicas de aspiración social y conformismo en relación con el éxito, poder, fama y bienestar que proporciona la idea del sueño americano y la consiguiente conservación del orden social (Strinati, 2000:34). Este conservadurismo tiende hacia la restauración del orden social y sexual, es decir, el *happy end* que constituye la unión de la pareja romántica del *film*.

Esta tendencia ideológica del cine de Hollywood proporciona dos imágenes principales del universo femenino: la mujer que se somete a la ideología patriarcal, por una parte, y la *femme fatal* del *film noir*, por otra parte⁸⁹. El primer modelo de mujer, siguiendo a Laura Mulvey, la convierte en objeto del deseo masculino puesto que el *film* está dirigido principalmente a una audiencia masculina que tiende a identificarse con el protagonista; la posición activo/pasivo tradicional de la sexualidad se perpetúa en la escopofilia cinematográfica, donde el hombre posa activamente su mirada sobre el personaje femenino que la recibe:

Las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para ser mirabilidad” [*to-be-looked-at-ness*]. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotif* del espectáculo erótico (...) ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (Mulvey, 2001:370).

Este modelo femenino es importante para comprender la construcción de la performatividad genérica de la travesti, puesto que se convierte en único referente para construirse a sí misma como objeto del deseo masculino debido al *glamour* y elegancia de la diva que suele reflejar elementos de clase social. *Tengo miedo torero*, por ejemplo, recupera imágenes cinematográficas femeninas que oscilan de Jane Mansfield a Carmen Miranda, en escenas en las que el personaje se describe como “figura central del set cordillerano” (Lemebel, 2001:28). Mansfield, otra rubia platino como Marilyn, además

⁸⁹ Ambos modelos de mujer, según Laura Mulvey, actualizan el deseo del inconsciente masculino de huir de la ansiedad de castración: el cine negro muestra el modo en que el sujeto masculino trata de reactivar el trauma original, castigando o redimiendo a la mujer fatal; en cambio, la negación de la castración por medio de una mujer fétiche que pasa a ser tranquilizadora y es objeto de culto (el culto a la estrella) se esconde tras el segundo modelo femenino (Mulvey, 2001:372).

de posar para *Playboy*, fue una de las actrices más exuberantes y deseadas por el universo masculino de los cincuenta y sesenta; Miranda, brasileña de nacimiento, desarrolló una importante carrera de cantante y actriz en EEUU presentándose como bomba sexual latina en el imaginario de los cuarenta y cincuenta.

Por tanto, la plasmación de la influencia del cine podemos encontrarla en el nivel de la construcción del personaje, de la escritura, en el nivel argumental (comentario de ciertos *films* que dibujan el imaginario filmico de los autores) o bien, como iconos que marcan infancia y adolescencia del personaje o la propia lógica narrativa.

Las dos primeras líneas podemos explorarlas en profundidad desde el personaje lemebeliano central de *Tengo miedo torero*, quien, además de vivir su relación amorosa en términos de bolero, realiza numerosas alusiones a la teatralidad hollywoodiense de La Loca. “Es que tengo alma de actriz. En realidad yo no soy así, actuó solamente” (2001:25), se excusa ante Carlos, tras su “show de mala muerte” (25) frente a los milicos para que los dejaran marchar sin revisar el coche, ella con sus “guantes de puntitos amarillos y las gafas negras con brillitos como Jane Mansfield en esa película” (24). Carlos aparece en estas escenas como un verdadero Clark Gable, con esa “risa, sus dientes blancos, su boca jugosa (...) su entrepierna arqueada de joven jinete montado en un peñasco, su cuerpo nudoso y elástico” (28). Como en un verdadero *western*, la loca sueña ser una “amazona cabalgando por la pradera al anca de un misterioso jinete” (46), pero su imaginación de *farwest* se convierte en una película de espías a medida que Carlos la va implicando más y más en las acciones del Frente Patriótico. “Me encantan las películas de espías” (116) contesta la Loca ante la posibilidad de entregar un paquete para Carlos y días después comienza su teatro de espías “con la voz de gángster [de Carlos] enronquecida en teatralidad” (127), solicitando esa contraseña de amor establecida entre ambos, como un “romántico interrogatorio” (127) que mezcla el género negro, las películas de *gangsters* y el melodrama: “presintiendo cercano el desenlace de una intrépida acción (...) se dejaron llevar en la atmósfera de romance y peligro” (136) en “ese panel de ciudad en ciento ochenta grados [que] era la escenografía en cinerama” (175), “en la reiteración filmica de la ciudad que escenografiaba pardusca el tránsito sin futuro de ese destino” (131).

La fusión entre realidad y ficción, entre la película de espías que cree vivir con Carlos y un verdadero *film* de acción (*Duro de matar II*, 1990), tiene lugar en una oscura sala de cine donde la Loca encuentra un cañiche para pasar el rato; en una de las violentas escenas protagonizadas por Bruce Willis, se le vela la visión y, en lugar de ver

las manos del actor, “sólo creía ver las manos de Carlos aferradas al metal de ese cañón tronante” (154). La loca, entonces, deja escapar un grito ahogado “Cuidado-Carlos-que-te-matan. A-tu-derecha-Carlos, ese-milico-que-te-apunta” (154) convirtiendo la escena del *film* en la que está protagonizando Carlos al perpetuar el atentado contra Pinochet en el Cajón del Maipo.

Otro aspecto que aproxima la obra al universo hollywoodiense es la decoración de la casa de la Loca, que aparece descrita como un set cinematográfico:

Era un chiche. Una escenografía de la Pérgola de las flores improvisada con desperdicios y afanes hollywoodenses [sic.]. Un palacio oriental, encielado con toldos de sedas crespas y maniqués viejos, pero remozados como ángeles del apocalipsis o centuriones custodios de esa fantasía de loca tulipán (Lemebel, 2001:14).

En cambio, cuando Carlos retira las cajas, “su palacio persa, sus telones y drapeadas bambalinas de carey, todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos había sucumbido, se había desplomado como una telaraña rota por el peso plomo de una historia urgente” (143): todo fue un montaje de la Loca del Frente (tanto su rol de paloma, como sus poses de diva y sus escenas creadas para remover los sentimientos del galán) para atrapar en el amor melodramático al personaje de ficción en que había convertido al joven guerrillero, un fantasma creado desde cualquier Gary Cooper.

A pesar de que La Loca del Frente, en su perpetuo anonimato, se convierte en epítome de todas las locas de la obra lemebeliana, es inexcusable que hagamos una breve referencia a *Loco afán*, en que la elección de nombres procedentes de las divas de Hollywood es casi un lugar común⁹⁰; como afirma Andrea Ostrov: “El sobrenombre travestí alude (...) a una concepción de la subjetividad como *puesta en escena*, como *puesta en acto* de una identificación de género, donde las tecnologías -nuevamente el cine- intervienen explícitamente” (Ostrov, 2003:116). La refundación identitaria que supone la elección del nuevo nombre pasa por la desvinculación del elemento patriarcal y familiar en el que ha crecido el personaje y a una "refiguración del cuerpo, una nueva

⁹⁰ Queremos recordar una anécdota referente a los documentos epistolares de Manuel Puig, donde disfranzaba a los autores del Boom como estrellas de la Metro: Borges como la refinada Norma Shearer, Carpentier como la fiera Joan Crawford, Asturias como Greta Grabo, ambos con “ese Nobel”, Marechal como la lírica y aburrida Jeanette MacDonald, Onetti como la triste Luise Rainer, Cortázar como la remota y fría Heidi Lamar, Rulfo como la cálida Greer Grason, Vargas Llosa con la disciplinada Esther Williams, García Márquez con la bella pero patiocorta Liz Taylor, Sarduy con la divina Redgrave y así, sucesivamente. Serían los momentos más absolutamente camp de la obra de Puig (Jill-Levine, 2002:189-190).

cartografía corporal que resemantiza la materialidad física misma al desarticular mediante la metáfora humorística la inadecuación de los cuerpos 'locales' al canon de belleza corporal legitimado" (Ostrov, 2003:117)⁹¹.

Además de otros apelativos que ironizan sobre la problemática del VIH, aparecen en las crónicas la Loba Lamar (por Heidi Lamarr; Lemebel, 2000:46), "la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West", la María Félix, la Carmen Miranda (64) y un largo etcétera. En palabras del propio autor:

Existe una gran alegría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine. Las amadas heroínas, las idolatradas divas, las púberes doncellas, pero también las malvadas madrastras y las lagartas hechiceras (Lemebel, 2000:62-63).

Como afirma Richard Dyer en *Heavenly bodies. Film stars and society* (1986), las divas (ese objeto del deseo masculino *glamouroso* y teatral) constituyen un referente para el universo gay al resemantizar una imagen del *mainstream* mediático que termina siendo un modo de entenderse entre sí en el seno de la subcultura; por otro lado, ser una estrella es un duro trabajo, pues las estrategias de convertirse en diva pasan por toda una serie de transformaciones corporales que, en muchos casos, coinciden con las de la travesti (a nivel de maquillaje, posado, estudio gestual, etc....); además, en palabras de Dyer:

El complejo modo en que producimos y reproducimos el mundo en sociedades tecnológicamente desarrolladas incluye los modos en que nos separamos a nosotros mismos en persona pública y privada, produciendo y consumiendo personas y así sucesivamente, y los modos en que negociamos y afrontamos estas divisiones. Las estrellas hablan de todo ello y constituyen una de las formas más significativas para darle sentido (Dyer, 2005:2).

La separación del espacio privado y público corresponde con una serie de

⁹¹ Como afirma Nelly Richard: "El travestismo del nombre y la pulsión decorativa del travesti que refacciona el nombre como primera matriz de identidad para corregir el defecto de la monosemia por y con añadiduras: primera ceremonia de refundación de la identidad en la que el travesti consume el acto de la desafiliación traicionando el nombre heredado como definitivo (el nombre propio) con nombres de paso (...) que lo rebautizan, pero ya sin el peso ontológico del santo de nacimiento profanado por la exuberancia de un capricho seudonímico" (Richard, 1993: 67-68).

oposiciones que reflejan la división del mundo entre el individuo y la sociedad, la sinceridad y la falsedad, el pueblo y la ciudad, lo físico y lo mental, la naturalidad y el artificio, etc. etc. de modo que el primer término de cada binomio viene connotado positivamente, mientras que el segundo será generalmente marcado de forma negativa (imaginario vs. simbólico en términos lacanianos). Marilyn Monroe y Judy Garland, por ejemplo, siempre se asociaron con los primeros términos de las parejas, en tanto estrellas "que se presentaban de modo genuino, mostraban su interioridad (...) y cómo lo privado se entendía como una recuperación de los atributos naturales del ser humano, es decir, del cuerpo" (Dyer, 2005:12).

Además, Judy Garland representa el aspecto trágico de la diva, vinculada al mundo gay por su capacidad de emocionar al público dando una parte de sí misma, del propio sufrimiento con el que muchos hombres gays, en una sociedad machista, se sienten identificados. Su estado de salud, su consumo de alcohol y drogas, reflejado en el propio cuerpo, apuntaban a la transparencia de la diva y conducían a la empatía del público gay con su sufrimiento.

Otro de los elementos relevantes para Dyer es la cuestión de la autenticidad/teatralidad en constante fricción en el mundo de la interpretación y del travestismo, ya que una actriz, cuyo trabajo es interpretar, pero se entrega a sí misma con autenticidad, está más cerca de la "mentira que dice la verdad" camp y de la ambigüedad del travestismo. La diva sufriente, por otro lado, que debe ocultar su infeliz vida personal en un halo de *glamour* para presentarse en sociedad, encierra la misma problemática que el clóset en el mundo gay, pues las dos caras en pugna abocan al protagonista a una angustia radical, casi una esquizofrenia mortal (Dyer, 2005:137 y ss.).

El primero en reflexionar sobre el estatuto de las divas y el *star system* fue Edgar Morin en su ensayo *Les Stars* (1957), donde realiza un análisis del estatuto divino de las estrellas y esclarece en gran medida la cuestión de la identificación con la diva que podemos muy bien aplicar a la *drag queen* y la travesti para quienes configura un modelo de conducta tanto en escena como en la vida cotidiana. El *quid* de la cuestión radica en que la estrella personifica lo "imposible posible, lo posible imposible" (Morin, 1957:49) pues no está dicho que la mejor actriz devenga estrella, sino que un golpe de suerte puede hacer que cualquier *starlett* pase a ser *vedette* y después se convierta en estrella. Un cazatalentos en busca de un diamante de belleza (con o sin talento) tiene la varita mágica para hacerla entrar en el estrellato de la noche a la mañana y en ese

momento, todo un despliegue de medios para la reeducación de la joven (sus gestos, sus lecturas, la adaptación de su imagen pública a un ideal de belleza y comportamiento) esculpirán en ella lo que la industria cinematográfica entienda en ese momento por *glamour* y distinción.

Ese imposible posible, desde el punto de vista de la travesti, la convierte a sí misma en objeto susceptible de ser reeducado, reasignado estéticamente a los ideales de belleza del momento. Así, la adopción del rol de la diva se basa en una adoración como proyección de la necesidad de poseer un dios real:

Es la necesidad que tenemos de ella la que crea a la estrella. La miseria de la necesidad, la vida desoladora y anónima que querría alzarse a las dimensiones de la vida del cine. La vida imaginaria de la gran pantalla es el producto de esa necesidad real. La estrella es la proyección de ese deseo.

El hombre siempre ha proyectado sobre las imágenes sus deseos y sus quejas. Siempre ha proyectado en su propia imagen -su doble- la necesidad de superarse en la vida y en la muerte. Este doble es el detentor de las posibilidades mágicas latentes; todo doble es un dios virtual (Morin, 1957:96).

Convertido en imagen de su doble mitificado, la travesti se imaginará capaz de realizar las gestas que la diva (identificada con los roles que interpreta en sus películas) lleva a cabo cotidianamente, envuelta en un halo de artificio y teatralidad. Otro elemento analizado por Morin que adquiere especial relevancia en la construcción de la figura femenina por parte del mundo travesti es la tipología de la "mujer exagerada" en la filmografía de los treinta y cuarenta: desde el nacimiento de la estrella femenina de los veinte donde primaba el arquetipo de la "virgen inocente" (Mary Pickford) se pasó al de *vamp* o "mujer destructora" (Theda Bara) que se fundirá con el anterior para dar lugar a la *femme fatale* (Morin, 1957:11). Pero desde inicios de los treinta el rol femenino se ambiguará para dar lugar a la *good-bad-girl*⁹², protagonista de los *woman's films* que vendrán protagonizados por tres tipos de mujeres: las "mujeres irreales" por su belleza y elegancia a lo Hedy Lamarr, las "mujeres reales" por sus cualidades de perfectas amas de casa a lo Ginger Rogers o las "mujeres exageradas" como Bette Davis

⁹² Como afirma Morin, "la *good-bad-girl* posee un *sex appeal* igual al de la *vamp* en tanto en cuanto se presenta bajo las apariencias de la mujer impura: ligera de ropa, con actitudes preñadas de doble sentido, un empleo equívoco y entorno vulgar. Pero el final de la cinta nos revela que esta mujer escondía todas las virtudes de la virgen: alma pura, bondad natural y corazón generoso" (Morin, 1957:23-24).

(Speranza, 2000:207). Este tercer arquetipo es el que nos interesa porque, según Graciela Speranza:

Adquieren una duplicidad constitutiva que les permite actuar un proceso de represión explícita y liberación encubierta. Aunque los finales felices se empeñan en castigarlas para armonizar con los roles tradicionales, las mismas tramas las arrojan momentáneamente al opuesto de su moral (Speranza, 2000:207).

Este arquetipo contradictorio conserva el final tradicional de sumisión, al mismo tiempo que otorga a la mujer cierta capacidad de poder y libertad en *films* como *El suplicio de una madre* (Curtiz, 1945) o *La pasajera* (Rapper, 1942). La mujer resulta central en este universo narrativo, a la vez que reafirma la centralidad del amor y cuestiona explícitamente el rol tradicional; tanto Bette Davis como Joan Crawford, Barbara Stanwyck o Katharine Hepburn poseían esos caracteres dobles, inquietantes y subversivos que, en palabras de Manuel Puig:

Contrastaban dramáticamente con las imágenes femeninas de mi pueblo natal. En muchas películas, las mujeres estaban en el centro y la trama se desarrollaba en torno a ellas. En Villegas, las mujeres eran ciudadanos de segunda clase; no estaban en el centro de nada. En las películas de Hollywood, la presentación de los personajes femeninos era tan glamorosa que tenía efectos subversivos en el contexto de las Pampas (Puig, en Speranza, 2000:211).

La Loca del Frente del universo lemebeliano retoma la triple importancia de la mujer en el cine de los treinta-cuarenta porque se sitúa como centro de su universo (meta-ficcional), hace del amor su estandarte vital y, si bien en sus deseos de sumisión no subvierte el rol tradicional de la mujer, en su construcción del yo y su posibilidad de transitar identidades, (esto es, ser "cacho amariconao" a la vez que "niña dulce", activista a la vez que ama de casa...) personifica una ruptura con la imagen unitaria tradicional de la mujer, más próxima a la Marlene Dietrich de *La Venus rubia* (Sternberg, 1934) y *Fatalidad* (Sternberg, 1931) que a los arquetipos femeninos del Santiago momento (no constituidos precisamente por un modelo de mujer como sea Laura en la novela).

Tengo miedo torero también refleja la influencia del cine clásico de Hollywood en el nivel de la escritura, tanto en los diálogos entre La Loca del Frente y Carlos, como

en las acotaciones de guión cinematográfico, en ciertas descripciones que coinciden con la técnica del plano-secuencia, en la focalización del narrador y en la alternancia de escenas de la Loca y el dictador que coinciden con los ritmos cinematográficos. Los diálogos se caracterizan por ser un eco de ciertos clichés de escenas amorosas clásicas:

Nadie se le compara, princesa, usted es irrepetible. Sus halagos me conmueven, señor cochero, pero no se distraiga del camino, yo no le he dado tanta confianza para que me seduzca así. Usted no puede faltarme al respeto y menos mirarme con esos ojos de... ¿De qué, princesa? Devoradores, deslumbrantes en la brasa oscura de su impertinencia. Y allí soltaron la risa, y ahí rieron a más no poder, como si sus corazones salpicaran juntos el arrebato pendejo de unerrante frenesí (Lemebel, 2001:130-131).

Además de la evidente carcajada autoirónica que corona la escena que representan los personajes, su fingido diálogo parece corresponder al cliché del amor prohibido entre una princesa y su sirviente, un amor interclasista imposible de llevarse a cabo por subvertir las normas de clase social de la lógica narrativa clásica que, como argumentaba Sarlo refiriéndose a los folletines argentinos de inicio de siglo, suele responder a una moral conservadora que perpetúa las divisiones de clase. Otra de las escenas amorosas que parece un eco de la filmografía clásica de Hollywood tiene lugar en Laguna Verde: como en *De aquí a la eternidad* (Fred Zinnemann, 1953) en que Burt Lancaster y Deborah Kerr se besan apasionadamente a orillas del mar, Carlos y La Loca del Frente se revuelcan entre risas en el momento climático de su reencuentro en el cual, para la Loca, la propuesta del joven será tan importante como si le hubiera pedido matrimonio (*happy end* tradicional); mientras tanto, si "la mirada abyecta de la gaviota que surcaba la altura hubiese sido una cámara de cine, la visión circular del pájaro sobre la bahía, les habría regalado un mundo" (Lemebel, 2001:186).

Cada reencuentro viene marcado por la teatralidad de la Loca del Frente que tiene en el joven un espectador idóneo para su *show* seductor; las acotaciones cinematográficas marcan sus gestos impostados en mordidas de labios, caídas de ojos, sollozos fingidos, miradas de cine... A nivel textual estas modalizaciones son marcadas tanto a continuación de las intervenciones del personaje principal como en cursiva y entre paréntesis, evidenciando la marca del guión del *film*: "Nunca te importé ni un poquito, le susurró ella, mordiéndose el labio" (82) con fingimiento de doncella triste y melancólica; "¡Ay Carlos (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a

las que repiten las noticias de Radio Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico!*)" (121)⁹³...

Por otro lado, la presencia del mundo cinematográfico en el nivel narrativo se hace evidente en la focalización de ciertas escenas que corresponde con los usos de la cámara en el cine clásico. Ya en el primer fragmento de la novela encontramos el recorrido del plano secuencia que pasa de la panorámica de Santiago y el barrio de la Loca, al plano general de la casita flacuchenta y, finalmente, al plano general corto de su interior con el personaje "escoba en mano rajando las telarañas con su energía de marica falsete" (10). El plano cinematográfico predominante en la novela, sin embargo, es el subjetivo, dado que, como analizaremos más adelante, el narrador suele adoptar y fundirse con el punto de vista del personaje favoreciendo que la cámara capte el entorno y las acciones de los demás personajes desde su filtro subjetivo.

En cuanto a la alternancia de planos, es relevante señalar ese vaivén escénico entre las secuencias dedicadas a la Loca y las dedicadas al dictador que se escanden en *zigzag* y llegan a fundirse hacia el final de la obra, acentuando el contraste entre ambos mundos y ambos personajes y ligándolos a la vez con el lazo del atentado del Frente Patriótico en que Carlos participa. Este fundido, como precipitación de los acontecimientos, también se hace notar en la duración de las escenas que, poco a poco, son más breves y en el momento del atentado alternan cada pocos minutos, siempre focalizando los sucesos desde el punto de vista del personaje⁹⁴.

Otra de las facetas que adquiere el universo hollywoodiense en el corpus podemos hallarla en *Azul petróleo*, donde aparecen por extenso comentarios de *films* clásicos a modo de digresión que permiten a Izaguirre explayarse en otra de sus pasiones. Si el autor ya demostró en *El armario secreto de Hitchcock* (2005) ser conocedor de la filmografía del director y, sobre todo, llegó a destripar la representación

⁹³ Este ejemplo en particular viene modalizado en cursiva y entre paréntesis; la última indicación en cursiva ("*miedo cinematográfico*") está implicando la presencia de un lector conocedor del cine clásico de Hollywood y de los gestos de las estrellas en momentos de terror. Del mismo modo, encontramos numerosas acotaciones como las siguientes: "ella bajó los ojos ruborizada" (Lemebel, 2001:93); "Porque en el fondo (*con un sollozo en la burbuja de su voz*), tú nunca me tomaste en serio" (120); "Me encantó (*ella tenía las mejillas como duraznos al sol*)" (122); "Usted es mi vida, dijo ella amorosa, caracoleándose en su brazo (...) girando en sus brazos hasta quedar frente a frente" (127); "*Yo por ti*, como dice una canción, *contaría la arena del mar* (con los ojos entornados). *Por ti yo sería capaz de matar*" (129); "Mira, Carlos, me duele mucho la cabeza, dijo ella poniéndose un dedo en la sien" (137); "No faltaba más, dijo ella dramática" (182). Todas y cada una de ellas requieren un lector capaz de decodificar la gestualidad de la filmografía clásica para leer entre líneas la teatralidad del personaje y su universo de referentes cinematográficos.

⁹⁴ Nótese que las escenas dedicadas a la Loca presentan un fundido total del punto de vista del narrador y del personaje, mientras que en las dedicadas a Pinochet, a pesar de que el entorno se muestra desde el punto de vista del personaje, el narrador adopta una distancia paródica para ridiculizarlo.

de la mujer en su cine y la relación que mantenía con sus actrices-fetiché, en la novela que estamos tratando, con la excusa de que Julio será un gran cinéfilo y, durante algunos años, asistente del encargado de las programaciones de la Cinemateca Nacional, se regocija en profundizar “el misterio de las películas que señalan nuestra vida. Superior a la Iglesia y a la religión” (Izaguirre, 1999:93).

Todos los jueves, escapando de las orgías de Ernestino, Julio se sumerge en ese mundo de sueños de *Camelia*, con Greta Garbo (1936), *Lo que el viento se llevó*, con Vivien Leigh (1940), *Ziegfeld follies*, con Judy Garland (1946), *La gata sobre el tejado de zinc*, con Liz Taylor (1958), *Ojos sin cara*, con Alida Valli (1960), *Funny face*, con Audrey Hepburn (1957), musas del celuloide que, junto a Ninón Sevilla y María Antonieta Pons marcarán la educación filmica del chico.

Pero los tres *films* que cobran mayor relevancia en la novela son *Barbarella* de Roger Vadim (1968), *El Manantial* de King Vidor (1949) y *Cautivos del mal* de Vincente Minnelli (1952). El primero ocupa el imaginario del protagonista desde niño, obsesionado con disfrazarse de la heroína que parte en busca de Durán-Durán por toda la Galaxia y lo encuentra “después de haberse follado a medio universo” (Izaguirre, 1999:251), justo como hará Julio para encontrar a su hermano. Para Julio, *Barbarella*:

Es todo lo que esperamos de una mujer, de un ser humano: que sea bello y ambiguo, que no exista y sin embargo respire, y que, como *Barbarella*, viva en una caja de juegos, de mentira y peluche, deambulando en una galaxia nueva, traduciendo lenguajes desconocidos (...) vestida con una larga boa y altísimas botas blancas (Izaguirre, 1999:51)

La ambigüedad del personaje de cómic adaptado a la gran pantalla reside en ese amor universal que propaga por la galaxia acostándose amablemente con todos los personajes con los que se cruza, igual que hace Julio a la menor oportunidad. Pero este Pan en femenino que es la heroína encarnada por Jane Fonda, se entrecruza con lo tanático de la heroína de la segunda obra más relevante en *Azul petróleo: El manantial*.

Esta obra aparece en primer lugar en su versión original de Ayn Rand (novela de 1943) como una de las lecturas predilectas de Vogás de la que posteriormente Julio se apodera en su versión filmica dirigida por King Vidor (1949) ya que encuentra en su protagonista, en la piel de Patricia Neal, un relato de su propia conducta. Neal, en una de las escenas principales de la obra, arroja por la ventana una escultura griega

porque no puede soportar tanta belleza cerca de sí; del mismo modo, Julio se hará eco de la “condena de Patricia Neal” (114) puesto que no puede soportar el deterioro de la belleza y mata a sus amantes antes de llegar a enamorarse de ellos. La razón para entregarse al crimen, argumenta Julio, fue precisamente esa novela (162): “Allí donde vaya, tengo que matar lo que me recuerde el amor, porque de otra manera será él quien me asesine” (94).

En el *film* de Vidor, la obstinada conducta de la protagonista parece marcar el destino fatal de la pareja de enamorados que sólo lograrán reunirse años después, tras el duro ascenso de Howard en su carrera de arquitecto hasta llegar a ser uno de los creadores vanguardistas punteros (su obra recuerda curiosamente a la de Frank Lloyd Wright), y el insulso matrimonio de Dominique con su jefe, un magnate multimillonario dedicado a la prensa sensacionalista. Esa obstinación en la negación de la pasión amorosa, a modo de *fatum* gratuitamente perpetrado, tiene su correlato en el individualismo de Howard Roark, quien rechaza numerosos proyectos arquitectónicos para mantener el espíritu de su obra intacto, alejado de los gustos clasicistas que los feroces defensores del capital marcan como indicados para satisfacer el gusto de las masas⁹⁵.

La mujer en el plano amoroso y el hombre en el laboral (cada uno en la esfera tradicionalmente marcada para cada género) subliman sus pasiones en una renuncia que, al final, será premiada en el *happy end* de la unión amorosa y el triunfo personal, simbolizado por ese extraño ascenso en montacargas de Neal a lo alto del rascacielos que Cooper ha diseñado, donde la espera, con los brazos en jarras, para observar el horizonte tras haber superado todos los obstáculos legales y personales que se habían interpuesto en su camino.

La lógica narrativa del *film* viene marcada por ese *fatum* y ese *pathos* que señalan las grandes pasiones y acciones de los personajes. No se trata de una cotidianeidad de desayunos y trabajos en la oficina, propia de personajes de la vida real, sino de cuestiones éticas estratosféricas que convierten cada pequeña acción del

⁹⁵ El alegato final de Roark por la defensa de su obra es un correlato de la filosofía de Ayn Rand en pro del individualismo y el libertarianismo. Frente a los defensores de la tradición como gusto indicado para el público general, el arquitecto propone la creación de edificios de Vanguardia no con motivo de elevar el nivel educativo de la masa (en el *film*, el término es empleado con todo su sentido demonizador), sino por hacer valer sus principios estéticos y convertir sus creaciones en verdaderas obras de arte. Gary Cooper interpreta un Howard Roark íntegro y elitista, opuesto al columnista sensacionalista Ellsworth Toohey, cuya única finalidad es hundir al arquitecto para continuar con su mandato sobre el gusto de las masas y perpetuar la mediocridad. El *film*, sin duda, se hace eco del debate adoniano sobre el gusto, las masas y la mediocridad, situándose ideológicamente del lado de los de Frankfurt.

personaje en elecciones de importancia vital. Del mismo modo, en la novela de Izaguirre, el personaje principal convierte la casualidad en la guía de su destino, un azar que marca como el *fatum* todas sus acciones y que lo conduce a convertirse en asesino en serie, repitiéndose machaconamente que es la "reencarnación" de Patricia Neal.

Por otro lado, el *pathos* de la gran pasión aparece tanto en la lógica del *film* como en la de la novela, puesto que la negación del amor de Neal y la de Julio son iguales, salvo que la primera interpone un matrimonio a su deseo, mientras que el segundo asesina a sus amantes para no llegar a más. Son personajes contradictorios, fuertes y de felina elegancia, cuyas pasiones conducen cada uno de sus gestos hasta llegar a un ambiguo final en el que se realiza la unión feliz pero a medias, con una extraña sensación de que algo terrible está todavía por suceder.

Cautivos del mal, finalmente, le sugiere a Julio una reflexión que nos invita a pensar en la i-lógica narrativa de su vida, al recordar la escena final del *flashback* de Georgia Lorrison, en que Lana Turner llora al volante toda la rabia que su vida personal le estaba acarreado en aquel momento, tras el juicio a su hija por haber asesinado a su amante. Julio reflexiona:

Tres días, tres noches. He recordado toda mi vida ensayando mi propia escena de juicio a lo Lana Turner. He matado, lector-juez, en América y en Europa. Estoy libre. Busco a mi hermano. Busco una razón. Busco la verdad de Amanda Bustamante, que ha guiado mis pasos (...). Busco y pierdo. Soy errante. Soy un enamorado. Soy la atmósfera y sus recuerdos (Izaguirre, 1999:315).

Como en el *film* de Minnelli, Julio traza su recorrido vital a base de *flashbacks* en que su memoria trabaja sobre las escenas más relevantes de su vida resaltando cada atmósfera particular⁹⁶. El *Strong* madrileño, donde tropieza con Mateo y conoce a Alberto, es el momento espaciotemporal desde el que arrancan sus retazos de memoria con un ligero vaivén que nos hace no olvidar que ese espectro de narrador se encuentra en Madrid en 1998. Si en *Cautivos del mal* la trama se desarrolla a partir de tres *flashbacks* en los cuales se relata el modo en que Lee Bartlow, Georgia Lorrison y Fred Amiel conocieron y fueron traicionados por Jonathan Shields, en *Azul petróleo* la nebulosa del recuerdo aparece y reaparece en numerosos saltos temporales que hilvanan

⁹⁶ Tanto Lotte H. Eisner como Walter Killy y Juan Miguel Company resaltar ese valor exagerado de las atmósferas creadas por el Kitsch y por el melodrama. Ese arte tendencioso y efectista, desprende un saber que no se fija tanto en la intriga, sino en "las atmósferas, los climas ambientales [que] van a cobrar más importancia que las estrictas relaciones causa-efecto" (Company, 2002).

la vida de Julio.

Una última nota acerca de la relación de la obra de Izaguirre con el universo cinematográfico remite al “dandy de los noventa, capaz de digerir información como en el siglo XIX tragaban cristales los faquires” (Izaguirre, 1999:306). En la heterogénea colección de Alberto podemos encontrar desde novelas de Capote, Maugham y Moix hasta cintas tan variopintas como *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *Cautivos de mal* (Vincent Minelli, 1952) o *Sissy Emperatriz* (Ernst Marischka, 1956), pasando por libros de fotografía de Cecil Beaton, Richard Avedon, Horst P. Horst y Helmut Newton.

Si Susan Sontag dijo que el Camp era el dandismo de la cultura de masas, aquí tenemos otro personaje camp: un dandí adicto al sado que sucumbe a manos del asesino y que reúne, "sin orden ni vergüenza" (306) referentes culturales de diversa procedencia. Con una lógica "afterpop" (Fernández Porta, 2010), Izaguirre concibe una idea del dandismo que funciona a través de la acumulación, el eclecticismo y un guiño al mundo gay; dibuja un determinado modelo de conducta⁹⁷ a través de ciertos referentes para llenar el vacío identitario del personaje que está dedicado a un lector *gay friendly* capaz de descifrar los artefactos estéticos asociados a esta subcultura.

Como hemos comprobado, la utilización de elementos procedentes de la cultura de masas es tamizada a través de un filtro queer que será retomado en el capítulo siguiente, proporciona las bases para una lectura camp del corpus que trabajamos. Al dar la vuelta al binarismo genérico mediante ciertos elementos que beben de la imaginación melodramática y de la esfera del Kitsch, los personajes del corpus se sitúan lejos del tradicional conservadurismo del melodrama aunque asimilan normas de

⁹⁷ Tanto *Madame X* (David Lowell Rich, 1966) como Lana Turner, Gloria Gaynor o Viola Wills, son nombres femeninos que resuenan en el imaginario de "nosotras, las loquitas" (308) y que apuntan a un modelo identitario prefijado con el que se sienten identificados Julio, Mateo, Alberto y otros hombres gays de clase alta que siguen el modelo estadounidense con el que choca de bruces el trazado por Pedro Lemebel en *Tengo miedo torero*. Son hombres gays, blancos, bellos, de clase media-alta que andan por las discotecas de ambiente a practicar sexo duro, beber y consumir drogas sin plantearse nada más allá. Es un modelo que coincidiría con el propuesto en teleseries como *Queer as folk* (2000-2005), asociado a la mentalidad burguesa y susceptible de constituir una cara inofensiva y amable para el colectivo gay en el entramado social de las democracias neoliberales en que vivimos. Si bien es cierto que la inserción en el mercado del libro de modelos identitarios como el que nos proporcionan Julio o Alberto no es el más rupturista de los gestos (a pesar de que la adicción al sado no encaje en los modelos bienpensantes), no debemos olvidar que en las sociedades latinoamericanas, de corte mucho más católico y conservador que las europeas o estadounidenses, estos modelos ya trabajan por la apertura ideológica y la igualdad de género que significan un cambio a nivel social contra la homofobia para las sexualidades alternativas: visibilización y no patologización. Hablamos de colectivo gay, no de LGTBQ, puesto que el modelo que prima en la obra de Izaguirre es el gay y no el transexual, bisexual o la lesbiana... de hecho, el único personaje *gender bending* de la novela, Fabiola, también termina desapareciendo a manos del asesino.

conducta que sí pertenecen a él, perpetuando la doble hermenéutica que da lugar a la ambigüedad propia de la Estética Camp. El imaginario procedente de los *films* clásicos de Hollywood, el bolero, la copla, la telenovela y el amor melodramático operan tanto en la construcción discursiva de los personajes como en el nivel estructural, enriqueciendo el entramado textual con referencias apreciables por un público mayoritario que ha enriquecido su esfera cultural con elementos procedentes de los medios de comunicación de masas.

El recorrido teórico que hemos desarrollado en este primer capítulo pretende mostrar cómo el Kitsch y la imaginación melodramática atraviesan los productos culturales dedicados al gran público desde el advenimiento del mundo capitalista; de qué modo los debates en torno a lo masivo establecidos por los teóricos de la cultura y la estética hasta los años sesenta del siglo XX quedaron superados y resultan obsoletos, dando paso a nuevos recorridos críticos como el inaugurado en 1964 por Susan Sontag en sus "Notas sobre el Camp"; en qué consiste esa resemantización que el Camp realiza del objeto kitsch y cómo la reasignación aurática enlaza con la moda nostalgia y en qué consiste la evolución de los medios de comunicación en América Latina.

A continuación, seguiremos indagando en los pormenores de la relación entre la Estética Camp y la cultura de masas y daremos una visión panorámica de la evolución del discurso teórico en torno al Camp y de la especificidad que adquiere en el contexto latinoamericano.

3. Capítulo II: Estética Camp

Ningún fenómeno social puede pensarse como apolítico, pero aun los que lo parecen pueden tornarse tan políticos como el gesto camp de pintarse los labios frente al policía como acto de rebeldía.

José Amícola

Tras el anterior recorrido por el reino de la cultura masiva, el melodrama y el Kitsch, vamos a dar paso al elemento central del presente trabajo: la Estética Camp. Si los artefactos culturales más representativos de las culturas populares urbanas en la fase de industrialización de los medios de reproducción (*i.e.* de la cultura masiva) han sido la novela por entregas, el folletín, el *pulp*, la radionovela, la telenovela, el cine de Hollywood, la música ligera etc., podemos observar que todos ellos son géneros guiados por la imaginación melodramática que, en su maniqueísmo, exageración del elemento pasional, búsqueda del final feliz, escasa complejidad y afán por complacer el gusto del público general emparenta con ese “arte de la felicidad” que es el Kitsch.

La Estética Camp funciona a través del reciclaje de artefactos kitsch con ingredientes de ambigüedad sexual, ironía y distanciamiento. Vamos a analizar, en el primer apartado del presente capítulo, las relaciones que se establecen a nivel teórico entre Camp, Kitsch y melodrama; a continuación entraremos en el reino de purpurina de la Estética Camp para observar sus orígenes y evolución histórica y etimológica, las características que lo definen como *objet de discours impossible* y las ambigüedades de una estética proteica que funciona a través de relaciones rizomáticas rompiendo binarismos de todo tipo y emparentada profundamente con la Teoría Queer. Tras estas aproximaciones teóricas, pasaremos a contextualizar el Camp en América Latina (sin intención exhaustiva), rastreando algunos testimonios que evidencian una reflexión en torno al tema desde 1966 y que han dado lugar a la cuestión de la legitimidad del uso de un término angloamericano en dicho contexto.

La presencia de estos elementos en el corpus ocupará el último apartado del capítulo, donde lo políticamente incorrecto da cuenta de ciertas ambigüedades del Camp que se inscriben en la doble hermenéutica de la estética, también manifestada en el oxímoron camp como unión de términos antitéticos que dan lugar a una tercera vía alejada de planteamientos binarios. Acto seguido profundizaremos en la relación de *drag* y camp como antesala a la reflexión sobre las particularidades de la Teoría Queer en América Latina y la presencia del machismo, racismo y clasismo en intersección con las identidades nómades en el corpus.

El Museum für Moderne Kunst de Frankfurt fue diseñado en 1983 por el austriaco Hans Hollein; el arquitecto supo aprovechar todo el espacio sobre plano creando un edificio que parece un trozo de tarta por su planta triangular y su tono marrón-chocolate-con-leche. Hace un tiempo realizamos una visita al museo de Hollein... estaba vacío. El azar¹ nos llevó a un edificio diáfano, irregular, original, maravillosa y sorprendentemente diseñado pero completamente desértico.

Primera casualidad: si no hubiera estado desocupado probablemente no habríamos sabido apreciar el diseño de la obra, nos habríamos perdido en los Warhols, los Beuys, los Lichtensteins que forman parte de su colección permanente. No habríamos valorado la explosión de luz que penetra por la gran sala central, que recuerda al palacio de corazones de Alice in Wonderland pasado por agua-lejía, con los pequeños balcones del tamaño del Conejo de la Suerte, las escaleras hasta el infinito, las pasarelas vertiginosas y los ventanales paranoides.

Segunda casualidad: todo desierto salvo una pequeña sala sin iluminación con una cama de sky forrada con una tela de leopardo a conjunto con la moqueta de cebra, los



almohadones de peluche, las mesitas de noche de los Picapiedra y las lámparas que parecían el peinado de la cantante de los B-52's.

El autor es Claes Oldenburg, artista Pop de los 'sesenta cuya obra se caracteriza por reproducir a gran escala objetos de la vida cotidiana... ¡como un trozo de tarta! Poco después de abrir su pequeña tienda en Nueva York, Oldenburg comenzó a copiar sus diseños en vinilo relleno de espuma de caucho e

instalarlos en parques, plazas públicas y campus universitarios. Sus instalaciones tuvieron

¹ En un breve fragmento del *Libro de los pasajes*, escribe Walter Benjamin: "Cómo se escribió este trabajo: peldaño a peldaño, según ofrecía el azar un mínimo punto de apoyo al pie, y siempre siempre como aquel que escala peligrosas alturas y no puede permitirse en ningún momento mirar alrededor para no tener vértigo (pero también para reservarse para el final toda la potencia del panorama que se le ofrece)" (Benjamin, 2005:463). Quede como apunte para algunos motivos que han guiado las reflexiones de este trabajo.

un matiz interactivo que perpetuaba la política Pop de acercar el arte a la vida cotidiana, no sólo por la temática, sino por la posibilidad de que el público modificase su apariencia.

Oldenburg, fantásticamente creativo. Tercera casualidad: trozos de tarta, helados y hamburguesas... Una de las fuentes de inspiración del arte actual es la parodia, también como motivo irónico camp; parricidios artísticos realizados en clave paródica como los de la fotografía de David LaChapelle.

Al regresar de Frankfurt tropezamos con un artículo ² de LaChapelle en el que se reproduce su *Death by hamburger*, de la serie *After pop* (2001) y el tributo a Claes Oldenburg parece evidente: las instalaciones pop caídas del cielo matan a las divas de tacones vertiginosos. Irreverencia, *glamour*, provocación, llamar a Paris Hilton *bitch* en su cara sin acabar con una demanda porque la moda lo permite, porque LaChapelle es *chic*, porque Andy Warhol lo consagró en 1982 y todas las estrellas quieren una foto retocada, con ese 'clic' mágico que elimina todo defecto y sumerge al modelo en un universo surrealista donde sus deseos más ocultos se hacen realidad.

LaChapelle destaca en toda disciplina relacionada con la imagen: publicidad, moda, videoclip, cine... ha trabajado con divas de la talla de Madonna, Gwen Stephan, Elton John, Avril Lavigne, Brithney Spears... demostrando que el Camp es *fashion*, que el arte planea por todos los medios de comunicación, que hasta los géneros más posmodernos como el videoclip (en su amalgama genérica) pueden ser producidos por los artistas más punteros y llegar a miles de millones de telespectadores que, inconscientemente, consumen los géneros más vanguardistas insertados en un formato masivamente popular (o popularmente masivo).



LaChapelle crea un abigarramiento colorista kitsch que parece creado por ordenador pero es tan real como sus modelos: retoques sí, pero dentro de ciertos límites. El mensaje es extraño: *Diluvio*, *Sagrada guerra*, *Delirios de razón*, *Exceso*, *El sueño evoca el surrealismo*, *Star system*... los títulos de sus colecciones (como si fueran modelos de alta costura) nos dan el tema que va a desbaratar su barroca parodia colorista: sean los mitos bíblicos, las grandes estrellas del famoseo, los movimientos artísticos consagrados; es imitación con distancia, como diría Hutcheon, pero sobre todo, es HOMENAJE.

² Amézaga, Abraham de (2009): "Excesos y perversiones", *Dominical*, *El periódico* (Madrid), número 335, 15/02/2009, 40-45

1. *Déjame que te cuente, limeño: Melodrama, Kitsch y Camp*

El Camp es la respuesta al problema:
cómo ser dandi en la época de la cultura
de masas.

Susan Sontag

En la serie *Diluvio* (2007), Lachapelle, el fotógrafo de los contenidos, presenta una obra titulada *Catedral* donde un grupo de personas empapadas parecen avistar al posible salvador del cataclismo. Están dentro de una iglesia inundada, con vidrieras rotas por las que penetra una luz que ilumina los vistosos coloridos de sus vestiduras y de los decorados que los rodean. Todo es chillón, Pop, hasta las miradas de incertidumbre dirigidas hacia un infinito fuera de escena que contrastan vivamente con la niña que en un casi primer plano busca la mirada del espectador.

¿Salvación? El texto sagrado permanece mágicamente encima de la mesa del altar, ni se ha caído, ni se ha mojado: ¡Milagro! Barroquismo icónico, multiplicación de mensajes que narran una historia trágica con colores vivos y nos mueven a la emoción más abrumadora: estética del melodrama. Suena a kitsch por esa hiperbólica acumulación de detalles y detallitos, exceso expresivo para llevarnos al adecuado afecto psíquico; sabemos qué sentir, cuál es la justa mezcla de horror y esperanza que cabe en cada una de las miradas del retrato.

Vamos a partir de una reflexión general en torno a las características compartidas por el melodrama, el Kitsch y la Estética Camp para aterrizar en un segundo momento en los vaivenes críticos que vinculan a los dos últimos. Si la oposición a las normas generales del buen gusto, la vinculación con la "industria cultural", la ambigüedad que favorece la doble hermenéutica y la sentimentalidad exacerbada que los aproxima al universo de lo femenino son elementos vinculantes entre los tres términos apuntados, no debemos olvidar la asociación que la crítica tradicional ha efectuado entre melodrama, Kitsch y mal gusto, creando un halo de negatividad que lo lleva a asociar con el mal ético (Broch) y que ha favorecido un traslado de toda esa carga negativa a la Estética Camp.

1.1. Del melodrama al Camp

Vamos amarraditos los dos, espumas y terciopelo.

María Dolores Pradera

Como el melodrama, Kitsch y Camp apelan a un sentimentalismo exagerado que usa y abusa de la capacidad de emocionar; también como ellos, es considerado hermano menor de las artes con mayúscula y de los grandes géneros literarios. El melodrama es contenido, es paso de la tragedia al dulzón drama que, en palabras de Herlinghaus:

Subvierte el mundo del buen gusto y de las reglas establecidas con las historias más inverosímiles cuya única promesa es el amor sin límite. Es una imaginación obsesiva que prolonga la rabia y el deseo cotidianos de aquellos en cuyo mundo no existe la justicia superior (Herlinghaus, 2002:14).

Pero quizá la característica más relevante que comparten los tres sea la ambigüedad que supone el uso de ciertos códigos de poder para filtrar la contestación en sus intersticios: el melodrama en el cine clásico mexicano, por ejemplo, con sus dramas de madre que suelen tender a la desestabilización de un orden inicial por parte de un personaje que al final será castigado favoreciendo así el *happy end*, puede introducir figuras femeninas que ofrezcan una lectura no convencional de la madre (maternidad no biológica, *i.e.*). El Kitsch, por otra parte, conocido como “arte del estereotipo”, ha recibido lecturas que, como hemos visto, lo consideran alienante y otras que lo ven como democratizador; también recibió usos destinados a *épater le bourgeois* y otros que lo limitan a la mera decoración sobrecargada. Ni que decir tiene la ambigüedad camp, que es retomada por los movimientos contraculturales en la década de 1960 para reivindicar desde lo tradicionalmente considerado no-artístico hasta las sexualidades denostadas: desde el Pop Art hasta los movimientos de Liberación Gay pasando por la música rock de grupos que proclamaban cierta androginia (como los Rolling Stones). El Camp en la evidente figura de la *drag queen*, recupera los moldes de lo femenino tradicional para reivindicar una sexualidad alternativa; mediante la parodia de los roles clásicos se pone en escena una vivencia diferente de forma grandilocuente, excesiva y teatral. Es una doble hermenéutica cuya

puerta de salida da lugar a un nuevo laberinto.

Como en la fotografía camp de Lachapelle, donde el elemento teatral que envuelve cada escena es inverosímil o ambienta violenta situaciones poco creíbles que conducen irremediabilmente al *happy end*. El tremendismo de la escena de *Catedral*, bien podría ser



la hecatombe provocada por la ira del padre tras una confesión de su “díscola” hija, poco honrosa para su conservador sistema de pensamiento, la ira divina que desciende a la tierra en forma de catástrofe natural... ira paterna como obstáculo a la unión de dos amantes que constituye el argumento de tantos folletines, radionovelas, telenovelas e incluso novelas más recientes que utilizan el lenguaje del melodrama en clave paródico-tributaria, como hizo Manuel Puig³.

Este arte popular folletinesco, creado para el pueblo y no por el pueblo, va a ser puesto en la mirilla por un sector de la intelectualidad que, como hemos visto, se ha mostrado crítico con el concepto de industria cultural. La vinculación que aquí nos interesa es la de la imaginación melodramática con el Kitsch y la cultura masiva del siglo XX: "No es difícil constatar cierta sincronía entre la explosión de determinados aspectos kitsch y el advenimiento de métodos de reproducción y de transmisión mecánicos, eléctricos, electrónicos, del arte" (Dorfles, 1973:29).

El crecimiento urbano está directamente relacionado con la ampliación del público consumidor de artefactos estéticos; la sociedad industrial adapta su tecnología para la producción del "pasto intelectual" adecuado a cada uno de los sectores interesados; la máquina ha favorecido el aumento del tiempo de ocio que también es suministrado como tiempo de consumo. Tres factores que se desdoblán en trescientos para formar los hilos de la telaraña del mundo actual.

El Kitsch literario del siglo XIX no deja de ser un producto que responde a las leyes de la oferta y la demanda: lo ofelimitado, siguiendo el término de Pareto (1906),

³ Puig utiliza en sus primeras obras “el vocabulario, los escenarios y las frases culminantes del Kitsch, entonces calificado de antiartístico sin el renombre ni el falso y verdadero prestigio de hoy. En *La traición de Rita Hayworth*, Puig describe un fenómeno también popular y masivo: la implantación de la modernidad a través del cine, que entre los años treinta y cuarenta destruye el orden monótono y el cúmulo de las reiteraciones” (Monsiváis, 2000: 34).

es un criterio socio-estético que recubre toda producción kitsch permitiendo la adaptación del producto a la mayoría. A decir de Abraham Moles, en una sociedad burguesa lo relevante es la acumulación y la posesión: acumulación de episodios y de hilos argumentales, posesión de cada uno de los capítulos e internalización de la trama... otro factor del éxito de la novela por entregas cuyo bajo precio la hace accesible al bolsillo de la mayoría (Moles, 1990:79)⁴.

Es evidente el entronque con algunas de las ambigüedades que rodean al Kitsch, al Camp y a la cultura masiva: ¿es ésta última democratizadora o una burda manipulación por parte del pensamiento hegemónico? Y siguiendo con el ejemplo del melodrama: ¿es una muestra de conformismo o de subversión?

Sin querer dar pie a binomios demasiado excluyentes entre sí, porque nos movemos en terrenos movedizos que rehuyen lo categórico, podemos trasladar estos términos a la doble hermenéutica de la imaginación melodramática que radicaría en la consideración positiva del “valor político del afecto”⁵, la expresión de diferencias sociales y la fuerza performativa del cuerpo actuante. Son valores subversivos insertados en un lenguaje tradicionalista que mostraría la complicidad con la ideología burguesa y sería la base de la hermenéutica negativa (Ott, 2002:277):

El melodrama tiene que luchar con una problemática de aceptación doble. Por un lado, presenta figuras que luchan por el reconocimiento de su valor propio; por otro lado, articula una forma de expresión que busca reconocimiento a nivel del discurso teórico (Ott, 2002:248).

Si el Camp, como gesto de un sector de la comunidad gay, implica un "drama de reconocimiento" en cuanto *performance* de una identidad rechazada por ese pacto

⁴ El conocimiento del folletín deriva de su posesión, pero al mismo tiempo es utilizado por un consumidor que lo presta o regala a sus vecinos, familiares y amigos. Las normas del mercado (en donde vence siempre el gasto económico que supone el consumo) pueden ser subvertidas por esas pequeñas resistencias populares que, para Michel de Certeau suponen el regalo (la “política de la dádiva” como despilfarro en una sociedad de ideología burguesa), el golpe de suerte (sabiduría del *carpe diem* como arte de aprovechar los productos de ocasión) y la tenacidad para no consumir (desde el reciclaje hasta la lógica de la “falsa moneda, que de mano en mano va, y ninguno se la queda”). Son astucias populares basadas en el “escamoteo” para sortear esas situaciones de poder que supone la ceguera del consumo (De Certeau, 1996:29 y ss.).

⁵ El sintagma fue acuñado por Jane Shattuc en su ensayo "Having a Good Cry over *The color purple*. The Problem of Affect and Imperialism in Feminist Theory" (1994:147-156); según la autora, tanto para las mujeres como para la comunidad negra, el melodrama ha sido un lugar histórico para desarrollar ciertas luchas políticas porque da expresión a las formas de diferencia social e incide sobre la fuerza expresiva y performativa del cuerpo actuante. Para las feministas blancas de clase media, en cambio, esta lectura no parece válida porque, según Shattuc, realizan una lectura histórica que muestra su miedo "a las mujeres negras y de clase trabajadora a devenir 'fuera de control' y, por tanto fuera de 'nuestro' control" (Shattuc, 1994:149).

social heterosexual (Wittig, 1978), el melodrama supone el reconocimiento tanto de mujeres como de homosexuales de una parte de su sentimentalidad que también había sido borrada por la corriente hegemónica dominante: supone la salida del armario bien de identidades que, incluso dentro de la comunidad gay, han sido consideradas negativamente por perpetuar los roles genéricos tradicionalmente asociados a la mujer; bien de una parte de la persona que siempre se relacionó con lo femenino y por ello estuvo relegada a la domesticidad: la parte afectiva. El melodrama, a pesar de perpetuar en numerosas ocasiones los valores sociales del sector hegemónico, juega las cartas del sentimiento: como la *drag queen*, está gritándonos a la oreja que sufre y llora, que es una realidad conflictiva, contradictoria pero existente, tangible y, por qué no, divertida.

Haciendo referencia a la telenovela, como manifestación más reciente de la cultura popular en América Latina, Martín-Barbero resalta esa sentimentalidad femenina:

De la costa Caribe al Valle del Cauca, pasando por Antioquia y las riberas del Sinú, la telenovela posibilitó un acercamiento a lo regional que, superando la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad del sentir, del cocinar, del cantar y del contar su vida y sus historias. Culturas de la costa Caribe en las que la magia no es cosa de otro mundo sino dimensión de éste (...) Culturas del Valle que ponen en escena los humores, el espesor erótico y estético de las gentes de pueblo. Un pueblo donde el poder y los conflictos obedecen a saberes de mujer (o del homosexual) que mezclan la atracción sexual con el dominio de las comunicaciones – el chisme o la central de teléfonos -, donde la brujería burla a la religión instituida y una erótica cruda y elemental se combina con una refinada homosexualidad para burlar al machismo: saberes y poderes femeninos en conflicto no con la modernidad sino con las incoherencias de la economía y la fealdad de la política que hacen los hombres (Martín-Barbero & Rey, 1999:130).

La imaginación melodramática es folletín, es telenovela, es kitsch y es camp: es hibridación de saberes y poderes ocultos y ocultados que surge de las clases populares urbanas e inunda los circuitos del arte a los que antes se le había prohibido entrar.

1.2. Del Kitsch al Camp

El kitsch es una estación de paso entre el ser y el olvido.

Milan Kundera

El reino del Kitsch y la Estética Camp han sido vinculados desde la crítica sea como nomenclaturas diversas para un mismo fenómeno, sea para escindirlas por considerar que ha habido una confusión terminológica. Desde la teorización del Camp, se han venido diferenciando para intentar desvincular el más reciente fenómeno crítico de origen eminentemente estadounidense del antiguo Kitsch, originariamente alemán y recubierto de ciertos tintes peyorativos con los que no comulgamos. Partiendo de la reflexión teórica en torno al Kitsch, en cambio, la crítica ha ido paulatinamente vinculándolo al Camp y considerando éste último como la revalorización del menospreciado a la par que adorable Kitsch, hijo bastardo del Romanticismo alemán.

Vemos pues que son dos posturas críticas enfrentadas, una de desvinculación y otra de vinculación, que dialogan entre sí y que vamos a considerar enlazadas y no opuestas, porque traicionaríamos muestra óptica contraria a los binarismos.

Si la estética fuera un batido de frutas exóticas, el ingrediente que le faltaría al batido kitsch para ser camp sería el amor⁶. Un amor consciente y comprometido, un amor para siempre y sin vuelta atrás. Es precisamente el elemento de consciencia el que ha sido puesto en relieve por críticos que se ocupan de la Estética Camp como Mark Booth, Susan Sontag, Jack Babuscio, Eve Kosofsky Sedgwick, Fabio Cleto...

Mark Booth considera que la intencionalidad es la base de la diferencia entre un gesto camp y uno kitsch: el primero no tiene intenciones honorables y el segundo sí, por eso la humorada camp radica a menudo en elementos kitsch, que forman parte de la moda predilecta del Camp (Booth, 1983:23). Sería en relación con esta intencionalidad⁷ la famosa definición del Camp como una “seriedad que fracasa (...) que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo” (Sontag, 2007b:361) pero desvinculado de la intención del artista, ya que la obra lo revela todo

⁶ Sontag comenta que “el gusto Camp se nutre del amor que se ha puesto en determinados objetos y estilos personales. La ausencia de este amor es la razón por la que elementos tan *Kitsch* como *Peyton Place* (el libro) y el edificio Tishman no sean Camp” (Sontag, 2007b:371).

⁷ Para Susan Sontag existen dos tipos de Camp: el ingenuo y el deliberado. El primero es el Camp puro, completamente serio y autocomplaciente, mientras que el segundo (*campy*) corresponde a una autoparodia sin entusiasmo. Es en el Camp puro o deliberado que encontramos esa seriedad que fracasa (Sontag, 2007b:359).

por sí misma. Por otro lado, considera que existen ejemplos de Camp constituidos por lo que la Academia ha relacionado con el mal arte o Kitsch, pero rechaza esta apreciación al reivindicar que el Camp no sólo no es mal arte, sino que merece “nuestra más profunda admiración y estudio” (Sontag, 2007b:355).

La mezcla de exageración, fantasía y apasionamiento nos recuerda al *Jugendstil*⁸ de finales del XIX, influencia definitiva en el “reino artificial” del Kitsch (Olalquiaga, 2007). La falta de ironía con la que Sontag caracteriza el Kitsch y la hipersentimentalidad a la que conduce, es lo que mueve a muchos autores a identificarlo con el arte que se ha producido bajo regímenes políticos totalitarios y populistas. Ciertamente existe toda una rama teórica que se ha dedicado a estudiar su apropiación por parte de estas ideologías⁹, pero no debemos olvidar que tal apropiación se debió a que el Kitsch es un arte de consumo masivo, relacionado con la industria y la técnica, con la democratización cultural y la intención de hacer llegar técnicas del “gran” arte a las clases populares, ¿cómo no se va a explicar entonces el alejamiento de las dictaduras del arte culto comprendido por una pequeña élite, en favor de un arte masivo que les abriría una puerta a la interacción con aquella parte de la población más numerosa que les podía conducir al poder?

Esta vinculación del Kitsch con el fascismo es quizá el principal motivo de repulsa por parte de los autores que vamos a tratar a continuación: así pues, Jack Babuscio considera el sentimentalismo y sensacionalismo kitsch como ejemplos de lo artísticamente superficial y vulgar, rasgos a los que una ideología totalitaria puede apelar para granjearse el favor de la masa. Tanto los *films* de la Alemania nazi como los de la Italia fascista carecen de la ironía camp que los haría parecer menos crueles y

⁸ “Una invasión de formas ondulantes y vegetales, recopiadas en fundición sobre columnas de las galerías de máquinas, o sobre los pilares de los ascensores, cubren con una florescencia de la “naturaleza” los productos del ser humano. En un combate dudoso, el arte se considera axiomáticamente vinculado con la naturaleza, quiere cubrir las formas surgidas de la mecánica y de la resistencia de los materiales (...) El arte oficial de la II República francesa, el arte bismarkiano, admite manifiestamente el vínculo del artista con la naturaleza, y si la existencia de la Belleza en el mundo *debe* preservarse, *entonces* la Naturaleza debe manifestarse en el mobiliario, los adornos y las escaleras, aunque sean de hormigón”. Nótese la ironía de Moles en la parte final al resaltar en cursiva la obligatoriedad de la belleza en las artes decorativas (Moles, 1990:145).

⁹ Dorfles comenta que “la mala política es kitsch, o que por lo menos lo son las dictaduras (...) Hoy cuando el arte se somete a la política -o en general a cualquier ideología, incluso religiosa- se transforma *ipso facto* en kitsch” (Dorfles, 1973:113). Ilustra su argumento con parte del ensayo “Vanguardia y Kitsch” que Clement Greenberg escribió en 1939. Resaltamos especialmente aquella parte donde Greenberg comenta, con respecto al nazismo, fascismo y stalinismo, que “alentar el Kitsch es, simplemente, otra de las vías poco costosas con que los regímenes totalitarios intentan granjearse el favor de sus súbditos. Dado que estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas (...) halagan a la masa poniendo toda la cultura a su nivel” (Greenberg, 1973:122). No deberíamos olvidar, como hemos visto, la fecha en la que autores como Greenberg o Broch realizan sus críticas al Kitsch y el carácter de reivindicación política antifascista que éstas conllevan.

fríos. Son motivos artísticos falseados por una inadecuación estilística para reafirmar actitudes reaccionarias.

En estos casos el Kitsch no conlleva una implicación afectuosa por parte de la audiencia, sino que limita su goce a mero *voyeurismo* y evasión, sin llegar a plantearse lo que la obra significa políticamente. Este es el motivo por el que Babuscio las considera dos estéticas diferenciadas (Babuscio, 1999:122).

Pero si bien esa sentimentalidad es algo negativo para el crítico, será la piedra de toque de la teorización de Eve Kosofsky Sedgwick: en su re-politización del Camp y su reivindicación de la estética como arma identitaria de la homosexualidad, considera la rehabilitación de lo sentimental un bastión para del colectivo gay masculino que ve en esa esfera privada de sentimientos considerados femeninos un espacio donde resguardarse de la amenaza homofóbica externa. El Kitsch está íntimamente ligado a esa experiencia sentimental y, según Sedgwick, ha sido rehabilitado por los homosexuales “durante casi un siglo bajo diferentes nombres, incluyendo el de ‘camp’” (Sedgwick, 1998:189).

Para esta autora el verdadero punto diferencial entre ambos gestos radicaría, nada más y nada menos, en una pregunta que el consumidor de la obra de arte se plantea internamente: “¿Qué pasa si el que ha realizado tal artefacto kitsch es gay?” Entre el Kitsch y el Camp sólo parece haber una identidad homosexual autoconsciente. El hombre-kitsch puede ser ingenuo o perverso¹⁰, según sus intenciones para con la obra artística, pero no tiene ningún tipo de consciencia identitaria a sus espaldas.

Esa consciencia, en términos de Andrew Ross, es la que diferencia a los *ignoranti* de los *cognoscenti*: el consumidor kitsch no se da cuenta de la alienación a la que el objeto kitsch le somete, mientras que el Camp celebra esa alienación conscientemente.

Si bien Ross parte de la ecuación de los términos *schlock*¹¹, Kitsch y Camp en su relación subordinada con respecto a la cultura dominante como ejemplos de gusto fallido, considera que poseen diferente valor porque los dos primeros se aplican a

¹⁰ Siguiendo a Broch en la idea del “hombre kitsch”, Kosofsky plantea “que la capacidad de los hombres kitsch para ser manipulados por el objeto kitsch y el creador kitsch es perfecta y completamente acrítica. El hombre kitsch es visto o como el doble exacto del igualmente poco culto productor del Kitsch o como el inocentón que no es capaz de resistirse a su cínica manipulación (...). Todo objeto sobre el que pueda preguntarse inmediatamente “¿es kitsch?” se vuelve kitsch (...). El Camp, por otra parte, parece implicar una perspectiva de lo gay más amplia (...). La sensibilidad del reconocimiento camp siempre entiende que opera en términos de relaciones de con el lector y de fantasía proyectiva (aunque con frecuencia verdadera) sobre los espacios y las prácticas de proyección cultural” (Sedgwick, 1998: 202).

¹¹ Voz Yiddish que significa “bienes dañados a bajo precio” (Ross, 1989:145).

objetos, mientras que el Camp se refiere a procesos subjetivos porque remite a la recepción de la obra. Está reservado a los que tienen un alto grado de capital cultural y se mueven con soltura por la sordidez artística donde otros no saben estar. Por tanto, el Kitsch se relaciona con el sórdido trabajo manual y el Camp con una consciente y elevada labor mental¹².

Esta división de Ross no deja de ser elitista y de relacionarse con el código compartido que se supone debe tener el creador y el consumidor de un objeto parodiado para analizarlo correctamente y no someterse a los designios de lo hegemónico que favorece el *ethos* de burla en lugar del *ethos* de crítica constructiva, de que habla Linda Hutcheon (1985).

Tal y como lo presenta Ross, el Kitsch no resulta realmente atractivo como perspectiva estética; se relaciona indudablemente con una "simpleza intelectual" que está cercana a la que aprovecha la élite política para extraer beneficios de la masa inculca; esta visión de Greenberg acerca del Kitsch sería un tanto apocalíptica. Pero si enfocamos la problemática desde un ámbito diferente, encontramos obras que lo presentan como la verdadera expresión artística del pueblo (*Der Kunstliche Volksgeist*).

Gillo Dorfles vincula el Kitsch con la revalorización estética que realiza el Camp:

El uso por parte de un público de élite, culturalmente sofisticado, de elementos decididamente pertenecientes al Kitsch (...) rescatados por esta particular actitud fruitiva que suele denominarse camp, constituye en cierto modo, otra alternativa para el Kitsch (Dorfles, 1973:287).

Dorfles analiza la presencia de elementos Kistch en autores del siglo XX como Duchamp, Magritte, Delvaux, Warhol y Lichtenstein: nos alerta de la amenaza de confundir arte y no arte (cuya diferenciación se asemeja al empleo *ignoranti* o *cognoscenti* de elementos de dudosa elegancia) y del valor desmitificador e inconformista de dichos autores que la crítica no debe confundir con el verdadero juicio de gusto. En definitiva, considera la actitud camp un tanto *snob*, lo que no la aleja de ser una moda pasajera.

¹² Esta dicotomía nos remite a la gran división entre alta y baja cultura. No es una terminología que parezca adecuada al hablar de Kitsch o Camp cuando precisamente llevamos tanto trabajo para intentar superar este tipo de divisiones. Si estamos huyendo de demonizaciones no deberíamos demonizar los términos que trabajamos.

La solución a la supuesta pérdida de la calidad creadora que, según Dorfles, está sufriendo el arte sería la huida de las necesidades que el mercado impone al objeto estético en la sociedad del bienestar en la que nos encontramos.

Este punto de vista sigue siendo, a pesar de todo, poco halagüeño porque para este autor ambas estéticas resultan “atentados” al buen gusto, mero rescate de “elementos artísticos descuidados o aberrantes” (Dorfles, 1973:288). La caña de pescar camp sólo logra rescatar botas viejas del vasto mar del arte con mayúsculas. Así que el pescador sigue siendo, con Dorfles, un demonio vestido de “monja de la caridad del buen gusto”.

Su perspectiva tampoco dista tanto de los binarismos que presenta Mattei Calinescu, para quien el Kitsch es el “monstruo del pseudoarte” (no cita por casualidad al inicio de su capítulo dedicado al Kitsch unas palabras de Greenberg en las que éste es sinónimo de falsas sensaciones y experiencias sustitutivas). Considera que son dos estéticas indistinguibles: el Camp ha hecho renacer el Kitsch en los circuitos intelectuales y artísticos (generalmente homosexuales en el Nueva York de los setenta), pero como gesto realizado por una élite de *connaisseurs* irónicos que enarbolan la bandera de la inadecuación estética (Calinescu, 2003:228).

Si algunos de estos autores han tratado del Kitsch para desvincularlo del Camp y no desvalorizar a éste último, otros han mostrado no apreciar ninguna de las dos manifestaciones y las han rebajado a la categoría de “basura estética”.

Pero con un tono diverso al de las anteriores consideraciones sobre el Kitsch y el Camp, también podemos encontrar argumentos que los valoran y resultan adecuados para concluir positivamente una vinculación entre ambos términos. Son precisamente en el ámbito de la teoría latinoamericana, donde “lo cursi”¹³ es la base fundamental de gran parte del carácter y creación artística nacionales.

Tanto Carlos Monsiváis como Lidia Santos aprecian y valoran una de las fuentes del arte actual: la inspiración popular. De hecho, para Santos, el Kitsch es una alegoría de la nueva vida social y el nuevo orden económico latinoamericano, ya que mediante el pastiche, la nostalgia y las vicisitudes de la vida urbana, autores como Puig o de Paula, muestran un nuevo sujeto individualista que comienza a bucear en la era tecnológica (Santos, 2004:106). La mezcla de elementos culturales de las clases populares con otros

¹³ “La palabra española cursi, que yo sepa, es la única palabra que sugiere tanto los aspectos engañosos y autoengañosos del mal gusto que implica el Kitsch. Las paradojas estéticas implicadas en la noción de cursi son muy parecidas a las del Kitsch” (Calinescu, 2002:231).

de la élite económica da paso al nacimiento de la *Midcult*¹⁴ que es la base cultural del Kitsch. Tanto el Kitsch, como lo cursi y el Camp son artificios estéticos que resaltan las apariencias, pero lo cursi es ingenuo y se limita a la falsa apariencia, mientras que el Camp enarbola una bandera política conscientemente: la de la apariencia como esencia.

Aunque la división entre ingenuidad y consciencia recuerda a la que realizó Andrew Ross, debemos resaltar que Santos, al analizar la obra de Manuel Puig, subraya la presencia de la cursilería en la mayoría de sus novelas, especialmente en *The Buenos Aires affair* (1973). El uso del Kitsch-cursi de modo consciente en Puig da un resultado estético camp¹⁵: son dos nociones que se dan la mano. No sólo da muestras de una mezcla estilística en la propia arquitectura narrativa (enlaza diversos lenguajes como el de la novela con el de la radionovela, el sentimentalismo folletinesco y melodramático; propone personajes populares que asumen el vaivén urbano de los niveles económicos y el deseo de medrar socialmente...), sino que hace de la mezcla cultural un reflejo de la problemática económico-social en el continente¹⁶. Los lazos se van estrechando en la estética de la dificultad.

Monsiváis resalta en su ensayo “Instituciones: la cursilería” (1988) que la palabra cursi se sustituye en su país por la americana 'camp', dadas las connotaciones peyorativas que comportaba, puesto que en México, “país de los cursis” por antonomasia, a partir de los años cuarenta la modernidad impone sus “criterios de

¹⁴ A este respecto cabe comentar que la expresión *midcult* se relaciona con el “*genial middle ground*” de Van Wyck Brooks. Frente al *high brow* y *low brow* como binarismos insalvables de la cultura en general, Brooks se hace eco de una tercera posibilidad emergente en los EEUU a principios del siglo XX: la del producto cultural de los medios masivos que se estaban implantando en el país, sobre todo a partir del desarrollo de la industria cinematográfica. Hasta los años sesenta, esta tercera posibilidad va a ser ahogada por una barrera infranqueable impuesta por la crítica que sólo admitirá los productos culturales del *High brow*, demonizando la creación artística popular (a esta corriente crítica se adscriben Greenberg y la Nueva Crítica). Es entonces cuando surgen *Contra la interpretación* (1966) de Sontag y los artistas Pop como Andy Warhol que van a eliminar esa barrera y convertirse en adalides de la *Pop Cult*. Eco también va a centrar su atención en el *middle brow* propuesto por Dwight MacDonald desde los años cuarenta, como posibilidad de elevar la cultura de las masas (posibilidad frustrada por la política del momento). El Kitsch como producto de la mezcla de estilemas de la alta y baja cultura, aunque con cierto grado de inadecuación estética, es la propuesta del crítico italiano (Eco, 2007:83 y ss.).

¹⁵ A diferencia de Alberto Giordano, José Amicola en *Camp y posvanguardia* (2000) presenta algunas objeciones a la plena consideración de la obra de Puig como evidentemente camp: en contraste con la obra de Copi, sugiere Amicola, *The Buenos Aires affaire* “no participa de la sensibilidad camp, al menos en su proyecto global”, no constituye un “arte *folle*” como el de Copi porque al lado de las “emociones desaforadas” de la *performance*, Puig añade una postura racional que no concuerda con el Camp, dado que éste se encuentra “inmerso en el propio éxtasis de un gesto que no conoce el freno de la reflexión racional” (Amicola, 2000a:138-139).

¹⁶ “El surgimiento de la obra de Manuel Puig y de las manifestaciones artísticas del tropicalismo brasileño en una época caracterizada por la crisis del marxismo hizo que el Kitsch sirviera a estos artistas como uno de los componentes de la alegoría de los nuevos niveles económicos creados por el cambio del orden económico a nivel global” (Santos, 2004:113).

exterminio” a la cursilería mediante la parodia, sátira y desprecio culto:

Como el término *cursi* era únicamente peyorativo, para situar los fenómenos que merecían más admiración que castigo, se importó de Estados Unidos la moda del *Camp*, con su afecto coleccionista por lámparas y relojes Mickey Mouse, su deslumbramiento ante el Art-Nouveau y el Art-Déco, su amor por el desbordamiento formal, su arraigo en la sensibilidad marginal, su interesado patrocinio de las diosas de Hollywood, su culto del sentido ambiguo y excéntrico en el arte y en la conducta. Y en la puesta al día se trajo de Europa el concepto rehabilitado del *Kitsch*. La “basura con estilo” (Monsiváis, 2002a:189).

Monsiváis no realiza una ecuación entre *Camp* y *Kitsch*, sino que enlaza ambos términos en la esfera significativa de la renovación admirativa de lo *cursi*.

A modo de conclusión, por la vinculación teórica del concepto de 'camp' y 'kitsch' y la revalorización de ambos términos, podemos alinearlos con Fabio Cleto y Andreas Huyssen en el sentido de que ambas estéticas tienen orígenes similares en su situación contra la alta cultura.

Huyssen, en su apología por la superación de la Gran División cultural¹⁷, considera que el *Kitsch* ha dado ejemplos de gran relevancia en las artes del siglo XX y que la basura cultural, aunque no se puede comparar con las obras de arte “logradas” (según su terminología), no es desechable por el mero hecho de no ajustarse a las nociones artísticas canonizadas. Dadas las actuales circunstancias de difuminación de los límites entre los compartimentos estancos del arte, Huyssen aboga por un despertar de la crítica en el que el nuevo paradigma de lo posmoderno, fruto de la interrelación entre modernismo, vanguardia y cultura de masas, supere antiguas dicotomías para comprender mejor los actuales fenómenos culturales.

Hemos de admitir que Huyssen no es un defensor del *Kitsch*, pero su análisis de la Posmodernidad incluye ese espacio nebuloso entre los diferentes estratos culturales, donde inevitablemente se encuentra el *Camp*.

No sucede lo mismo con los juicios de Fabio Cleto, máximo especialista actual

¹⁷ “Discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas (...) ha sido dominante en dos periodos: en primer término durante las últimas décadas del siglo diecinueve y los primeros años del veinte, y luego nuevamente en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial”. La creencia en la Gran División, aunque defendida todavía por parte de la *intelligenza*, se ve violentada por las prácticas artísticas de gran parte del siglo XX como el cine, la literatura, la arquitectura y la crítica, que resultan de la hibridación de estratos culturales propia de los medios masivos (Huyssen, 2002:7-8).

en Estética Camp, que considera la oposición a la alta cultura como base teórica de ambas categorías¹⁸. Kitsch, Camp y Pop transgreden el *Highbrow* dando importancia a lo secundario, a la reproducción en serie por encima del original, que continúa siendo la copia de una copia porque siempre se parodia la idea que un sector de la sociedad tiene de lo “original”: incluso los originales son la copia de una idea preconcebida.

Si alta cultura ha significado y significa exclusión de lo tangencial, parece lógica la vinculación de fenómenos culturales como Kitsch y Camp con la producción artística de sectores populares históricamente excluidos como el Colectivo Gay:

El término Kitsch, por otra parte, ha aparecido también desde siempre ligado a la esfera estética, pero también como fenómeno tangencial se vincularía con una particular cultura gay en su capacidad de usar de modo intuitivamente crítico la forma paródica, y por lo tanto, habría de actuar a manera de engarce de los conceptos de gender y camp, en los que también interviene (Amicola, 2000a:15).

En Warhol, por ejemplo, la sexualidad alternativa, la serialidad, el Pop y la contracultura, unidas por el signo de lo “descalificado”, se entremezclan con la Estética Camp, los problemas de género y la industria cultural.

En su ensayo sobre los *films* de Pedro Almodóvar, Carlos Polimeni analiza el Kitsch español en los mismos términos en que se podría plantear un análisis sobre el Camp: cita como fuentes inspiradoras del director las películas del Hollywood de 1950, cuyas divas hemos visto que son centrales para la re-creación paródica de la supermujer por parte de las *drag queens* de actitud camp; el cine *trash* de 1970 y el arte de Warhol; la suplantación del gusto elevado por otro considerado “dudoso y marginal”. Cita Polimeni una “actitud típicamente almodovariana: hay cariño y devoción por el objeto del desvelo, pero no en la forma original, sino con la variación del punto de vista, que deja el homenaje al borde de la parodia” (Polimeni, 2004:14). Tal parodia, respaldada por una perspectiva ideológica concreta, es la que da a la filmografía de Almodóvar ese tono tan personal.

Este es un claro ejemplo de la tendencia existente en la actualidad: Kitsch y Camp están íntimamente involucrados, hasta el punto de que la teoría los utiliza a menudo indistintamente. En un momento dado se puede relacionar a Almodóvar con el

¹⁸ “El Camp y lo posmoderno se solapan, de hecho, con el asunto de la cultura popular que se yuxtapone en una posición canónica queer contra la Alta Cultura; y en tal yuxtaposición uno puede vislumbrar la problematización, el rompecabezas, de toda la jerarquía social inscrita en la mera idea de Alta Cultura” (Cleto, 1999:19).

Camp, aunque Polimeni utiliza los mismos elementos para integrarlo en la esfera del Kitsch... la parodia, la ironía, los problemas de género, lo íntimo y sentimental, que brotan en la intersección de ambos dominios estéticos.

Como hemos observado, tanto en la evolución de los artefactos estéticos producidos en la era de la cultura masiva como en el campo crítico dedicado a la filosofía del arte del siglo XX, los términos 'melodrama', 'kitsch' y 'camp' aparecen profundamente relacionados. Con la descripción de los rasgos compartidos entre ellos y la vinculación crítica de los dos últimos hemos querido dar cuenta de la existencia de un debate estético que fundamenta la progresión de nuestro análisis y muestra cómo el reciclaje de ciertos productos culturales anteriormente denostados da origen a la Estética Camp.

Deberíamos pensar el Camp como una “arquitectura queer” discursiva que enmarca las diferentes aproximaciones críticas no tanto como lecturas de un objeto común y estable (aunque teatral) sino más bien como auténticas performances del Camp –un conocimiento inestable- en lo crítico, político y epistemológico.

Fabio Cleto

*El 22 de junio de 1969, Judy Garland fue hallada muerta en el lavabo de su casa: sobredosis de somníferos. La que fuera estrella de la gran pantalla desde niña con éxitos tan grandes como *El mago de Oz* (1939) se vio sobrepasada por la fama y profundamente incomprendida por un público que sólo veía en ella a una gran actriz y no a una gran persona¹⁹. Su suerte en el cine, el teatro, la radio y en programas televisivos no la acompañó en la vida personal que se vio poblada de fracasos matrimoniales (David Rose, Vincente Minelli, Sydney Luft, Marc Herron y Mickey Deans) y de soledad hasta límites insoportables; crisis nerviosa tras crisis nerviosa, la pequeña gran Dorothy se fue hinchando de tranquilizantes hasta quedar desplomada sobre el inodoro.*



Judy es otro de los numerosos talentos engullidos por la oleada suicida hollywoodiense que se produjo durante los años treinta, cuarenta y cincuenta²⁰; tantos éxitos cinematográficos como fracasos personales entre las bambalinas de la cocaína, el alcohol, los barbitúricos y otras delicias por el estilo. Fiesta y depresión son las dos caras de la misma moneda. En su caso se esconde tras el suicidio un drama personal alimentado por una masa voraz de consumidores de actrices adolescentes (que crecen y ya no se pueden adaptar a los quince años virtuales que tiene mi amor) además de un autodesprecio muy camp que recuerda al de aquella otra pequeña-gran persona que fue Edith Piaf: una gran voz encerrada en un pequeño cuerpecito que acabó consumido como una pasa prácticamente a la

¹⁹ Richard Dyer comenta que en 1950 Judy Garland fue despedida de la Metro e intentó suicidarse, con lo cual su imagen de mujer feliz propuesta por la Metro se fue al traste y comenzó a ser tenida en cuenta por su "relación especial con el sufrimiento, la cotidianeidad, la normalidad y es en esta relación en que se basan muchas de las lecturas gays de Garland" (Dyer, 2005:138). A partir de los cincuenta, la subcultura gay masculina comenzará a tomar a Garland como una bandera de resistencia a la opresión debido a su espíritu indomable, su capacidad de remontar desde los más duros problemas y su intensidad emocional (pues el sentimiento que la estrella muestra en escena es considerado verdadero y compartido con la audiencia) (ibíd.).

²⁰ Vide. Anger, Kenneth (1959): *Hollywood Babilonia I*.

misma edad, la primera murió con 47 y esta última con 48 años. Los dos gorriones dejaron de volar.

Poco rato después de que su marido aporreara y echara abajo la puerta del baño para ver qué sucedía, cientos de periodistas rodeaban la casa de la leyenda solitaria para tomarle fotos al cuerpo sin vida; si murió en Londres el 22, el 27 ya había hecho su cuerpo las Américas y fue a parar al tanatorio de Campbell en Manhattan: ya están llegando sus hijas Liza Minelli, Lorna Luft y su hijo Joey Luft; su ex marido Sidney Luft, Ray Bolger, June Allyson, Lauren Bacall, Jack Benny, Sammy Davis Jr., Cary Grant, Katharine Hepburn, Burt Lancaster, Dean Martin, Mickey Rooney, Frank Sinatra y Lana Turner. ¿Son o no son nombres conocidos? Los dioses bajaron de su olimpo para visitar hipócritamente una guirnalda marchita a la que no supieron ayudar cuando vivía. ¡That's Hollywood, ladies and gentlemen!

La parte que más nos interesa es la que viene después, la que sucede en Stonewall Inn cuando muchísimos de los asistentes al funeral se van a la discoteca a ahogar su llanto en alcohol y ácido: la disco de ambiente fue penetrada por un motín policial mientras sonaba *Somewhere over the rainbow* a todo volumen; gays, lesbianas y sobre todo *drags* comenzaron a lanzar botellas, latas de cerveza, monedas, ladrillos y lo que tenían a mano a la Brigada contra el Vicio de la Ciudad de Nueva York. ¡Imagínese la estampa!; Falos contra plumas y pueden más las plumas!; Piedra, papel o tijera! Stonewall Inn parió la liberación²¹.

Pero ¿por qué era Judy Garland un icono gay? Quizá por esa ambigüedad que su público la obligó a interpretar: dentro de sí era Judy pero fuera era Dorothy, la pequeña Do. Nunca pudo salir del armario como esa mujer que era en realidad; la inestabilidad, soledad y conflictos internos que la caracterizaron por esa dualidad obligatoria son los que acechan a todo el mundo en el umbral del armario²².

El coraje del león, la sabiduría del espantapájaros y el corazón del hombre de hojalata: es el mensaje que “mi Judy” entregó a todos sus fans para que aprendieran a salir del armario. ¿Qué hay sobre el arco-iris?: ¡El orgullo gay!

²¹ David Córdoba considera que “la rebelión que estalló en la noche del 27 al 28 de junio de 1969 en Nueva York a raíz de una redada policial en el bar gay Stonewall es el acontecimiento que marca este punto de inflexión o giro del que nace el movimiento político gay y lésbico que, a pesar de haber sufrido importantes cambios de estrategia (...) es el que todavía conocemos hoy día” (Córdoba, 2007: 39).

²² Recordemos que para Eve Kosofsky Sedgwick se puede salir del armario como cualquier cosa: no sólo como gay, lesbiana, bisexual, transgénero... sino también como afrodescendiente, gitano, gordo o lo que sea. ¿De qué armario sales tú? (Sedgwick, 1998).

2. El vino en un barco, de nombre extranjero: aproximación histórica y etimológica a la Estética Camp

El Camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una "lámpara"; no una mujer, sino una "mujer". Percibir lo Camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.

Susan Sontag

El entrecomillado es un modo de llamar la atención sobre un concepto cuyo significado tradicional no estamos dispuestos a aceptar sin más; entrecomillar es repensar las ideas a las que nos aboca una sustancia matriz, es invitar a poner en duda ese significado supuestamente establecido por "alguien" en un momento dado y que se nos ha impuesto sin saber por qué. Las comillas apuntan a la sospecha de lo que nos vendieron como "natural", no es sino culturalmente construido²³: entre comillas debería estar todo lo que nos rodea porque de ahí deriva el juicio crítico de cada individuo.

Entre comillas nuestra identidad, nuestros gustos, nuestro yo de cada día. Un día nuevo debería sernos revelador de lo nuevo que pasa por nuestra cabeza y que sirve para poner en duda todo lo que sucedió el día anterior. Y precisamente el Camp es un modo de ponerlo todo entre comillas²⁴. Debería ser considerado entonces un modo de mirar las cosas, de entrecomillarlo todo, de convertirnos en sujetos que dudan y que se construyen desde la duda: sujetos tan *cool* que dudan antes de imponerse.

La duda es una de las características de ese sujeto camp: duda y ambigüedad (identitaria, sexual, textual, política...); un modo de fomentar la duda en los demás en lo que los sujetos camp son los grandes maestros. Además de ello, encontramos la teatralidad fuera de escena, la parodia y auto parodia, cierta frivolidad y lo más

²³ Según afirma al respecto Pierre Bourdieu: "Lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela, así como, en otro orden, el deporte y el periodismo (...). [Aquí se trata de] reinsertar en la historia, y devolver, por tanto, a la acción histórica, la relación entre los sexos que la visión naturalista y esencialista les niega (y no, como han pretendido hacerme decir, intentar detener la historia y desposeer a las mujeres de su papel de agentes históricos)" (Bourdieu, 2000:8).

²⁴ "El Camp es una retirada entre comillas, un alarde de autodefinición, un salto de rana a la distancia" (Beaver, 1999:166).

importante: un ser fuera del *mainstream*²⁵. Porque el sujeto camp siempre se construye a sí mismo al margen, e incluso al margen del margen²⁶ y es en ese bello lugar donde podemos buscar los orígenes del Camp.

Desde sus raíces etimológicas que lo vinculan con lo "torcido", vamos a rastrear la evolución del Camp a partir de las tropas teatrales francesas y la corte del Rey Sol hasta las *molly houses* inglesas del siglo XIX y el posado wildeano; empezando por el dandismo finisecular, encontraremos la utilización de la voz 'camp' en el argot gay a lo largo del siglo XX, más o menos vinculada al submundo de la delincuencia (*K.A.M.P.*), y su salida espectacular del armario en la década de los sesenta de la mano de Susan Sontag, Tom Wolfe, Victor Banis *et al.*

Los oscuros orígenes de la voz 'camp' podemos hallarlos en la raíz indoeuropea **kamp* con el sentido de 'ambiguo', 'torcido', 'desviado', 'excéntrico', como en muchas palabras derivadas de dicha raíz como 'akimbo', 'quaint', 'campeggiare', 'se camper'... 'Akimbo'²⁷, por ejemplo, corresponde a un gesto que realizaba la aristocracia en el siglo XVII y consistía en apoyar el brazo en la cadera con la mano girada hacia atrás; este gesto fue enormemente criticado por la burguesía porque para ella daba a entender afectación y disimulo, valores frente a los cuales se construía como abierta y clara porque significaban una falta de ser social.

Thomas A. King considera que durante el siglo XVII se creó toda una hermenéutica de la homosexualidad releyendo los gestos aristocráticos como el brazo en *akimbo* que señalaban a la vez el pecado y la falta (narcisismo y castración), característicos de los sodomitas. Estos gestos eran considerados doblemente negativos por provenir de la aristocracia a la vez que de Italia, ya que fueron importados por los *virtuosi* a través de los retratos Manieristas.

Para pensadores como Shafestsbury, los *virtuosi* eran seres vanos y sin profundidad alguna que no merecían ser árbitros del gusto artístico de la sociedad; merecían ser puestos en la piqueta por compartir la vacuidad de la aristocracia y por su

²⁵ Emplearemos indistintamente la voz inglesa *mainstream* y la española hegemonía/sujeto hegemónico, para referirnos a la corriente principal de ideas que excluye alteridades como el Colectivo LGTBQ, las mujeres, etc. e incluso formas artísticas como el Camp.

²⁶ "Toda la gente camp puede ser encontrada en los márgenes de la sociedad, y la vena más rica del Camp se puede encontrar en los márgenes de los márgenes" (Booth, 1983:34).

²⁷ Thomas A. King comenta que "mientras la etimología de la palabra *akimbo* es incierta, parece haber estado cercana a las palabras que en inglés medio se referían a las ramas torcidas o los bastoncitos de madera irregulares (*cammock* o *cambock*). Éstas a su vez estarían relacionadas con el nombre galo *campren*, combinación de *cam* (torcido) y *pren* (madera, bastoncito). Un rarito (queer) inteligente sabrá a dónde quiero llegar con esto: el/ella querría explorar la asociación de los palitos torcidos con las figuras de los charlatanes y embaucadores, o la tendencia inglesa a oír la "b" gala como "p", sugiriendo otra hipotética raíz para 'camp'" (King, 1994:29).

homosexualidad. Eran coleccionistas de objetos vistosos pero insustanciales. Eran seres innombrables, como los homosexuales.

En este estado de la cuestión tiene lugar la re-apropiación gestual por parte de los *mollies*²⁸ de todo aquello que la burguesía consideraba desviado en la sociedad inglesa dieciochesca: en los espacios liminares que constituían las casas de placer donde se reunían los *mollies*, tenía lugar una parodia del matrimonio burgués y de la falta de voz de las mujeres. En esta sub-sociedad tuvo lugar una revalorización del gesto y una corporeización del tabú construido por la sociedad burguesa y su moralidad pacata; tuvo lugar el nacimiento de un nuevo concepto identitario performativo.

Esta relación con ciertos orígenes aristocráticos la comparte la voz francesa ‘*se camper*’ con el sentido que aporta Mark Booth: “*se camper* significa mostrarse de forma expresiva pero endeble (como una tienda de campaña) con dejes de teatralidad, vanidad, pompa y provocación” (Booth, 1983:33).

Siguiendo a Booth, podemos trazar una línea en la tradición literaria francesa que va desde el *Capitaine Fracasse* (1863) de Gautier hasta *Les fourberies de Scapin* (1671) de Molière donde se utiliza el verbo ‘*se camper*’ en el sentido de vanagloriarse de uno mismo, localizando sus orígenes en la corte de Versalles. Muchos adoradores del Camp han idealizado la época del Rey Sol (Luis II de Baviera es un claro ejemplo de ello en la erección de monumentales castillos, uno de los cuales estuvo inspirado en el francés) y las poses y comportamientos de sus habitantes. Se verá más claro si nos centramos un poco en la figura de *Monsieur*, hermano de Luis XIV: siempre de fiesta, vestido con ropas de mujer en cuanto podía, ignorando todo aquello que se relacionase

²⁸ “Las *mollies* eran una sociedad clandestina de hombres que se reunían en tabernas para tener relaciones sexuales con otros hombres y para parodiar en *performances* improvisadas el concepto cada vez más normativo de matrimonio heterosexual de compañía que prevalecía entre la burguesía puritana” (Meyer, 1994:27). “Hay una curiosa banda de tipos en la ciudad que se hacen llamar ‘*mollies*’ que están completamente desprovistos de atributos masculinos que prefieren comportarse como mujeres. Adoptan todas las pequeñas vanidades propias del sexo femenino hasta tal punto que intentan hablar, caminar, cotorrear, chillar y regañar como hacen las mujeres, imitándolas también en otros aspectos. En cierta taberna de la ciudad... celebran fiestas y reuniones. Tan pronto como llegan empiezan a comportarse como las mujeres, chismorreando como es costumbre de las verdaderas mujeres cuando están en grupo. Después, uno de los “hermanos” – o mejor, de las “hermanas” – (en su argot femenino) se viste con un traje de noche de mujer con un tocado de seda y, interpretando ese rol, lleva un bebé (un muñeco llevado para tal propósito) que será después bautizado mientras otro hombre con un gran sombrero representa a una comadrona del campo, un tercero hace de enfermera y los demás de indecorosos invitados al bautizo. Cada uno tiene que argumentar durante mucho rato e indeciblemente los placeres de tener un marido y un hijo, y alabar las virtudes y los maravillosos talentos del otro. Algunos de los demás, en el papel de viudas, lamentan la deplorable pérdida de sus maridos. Entonces cada uno imita los mezquinos defectos de las mujeres cotilleando a la hora del café, para esconder sus sentimientos naturales (como hombres) hacia el sexo bello, y para fomentar deseos antinaturales”. Edward Ward publicó numerosos artículos como éste en *The London Spy* entre 1698 y 1709 (Baker, 1994:99).

con la política (lo habían educado para estar al margen); su imagen pública difería de la que daba en privado y en sus fiestas con esa ambigüedad tan típicamente camp.

Una imagen que relaciona la corte de Versalles con '*se camper*' es la de los márgenes del campo de batalla, donde iba el rey y toda la corte en sus enormes tiendas de campaña llenas de brocados, de almohadones y gruesas alfombras; tiendas en las que se ponían hasta arriba de alcohol y ricos manjares mientras a unos pocos kilómetros les amputaban los miembros a los soldados heridos.

Aquí nos podemos imaginar a *Monsieur* sobre su bello corcel haciendo ejercicios para mantenerse en forma, para no perder la línea; saliendo al campo de batalla para vanagloriarse delante de los soldados de su agilidad con la espada, de sus ricas vestiduras. El comportamiento camp de toda la corte que quería ver y ser vista al lado del rey en los campamentos era llevado al extremo por *Monsieur*: es la llamada teatralidad fuera de escena (que también Ludwig utilizaba en todo momento) que hacía que el hermano del monarca sobre-actuase siempre, aunque no hubiera nadie delante para verlo:

La inmoralidad sucedió a la moralidad y la elegancia a la gracia: los cortesanos en las imágenes contemporáneas como las de Callot son consumados estilistas que se comportan como si estuvieran en escena, caminando con cierto bamboleo, cierto movimiento de baile que en su momento se llamó '*se campant*' y que deberíamos llamar '*camping it up*' (...). Versalles se erige en la memoria camp, no como se ha comprendido, como símbolo del decorativo Absolutismo, sino como símbolo del absoluto decorativismo (Booth, 1983:41).

Esa manera de actuar fuera de escena es la misma que muestran los retratos Manieristas que los *Virtuosi* de los que habla King importan a Inglaterra y que adoptarán los *mollies* en las casas de citas durante el siglo XVIII; ese posado como identidad preformativa es el mismo que adoptarán los dandis en el siglo XIX y que será heredado por Oscar Wilde²⁹. La base radica, al igual que la reapropiación de *akimbo*, en

²⁹ En este sentido, Sylvia Molloy realiza una lectura política de la pose en la cultura Hispanoamericana de finales del XIX que destaca su fuerza desestabilizadora. La autora parte de la premisa de que la pose ha sido "desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada en un itinerario donde figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta", pero en la recuperación de la proyección teatral del cuerpo y sus connotaciones plásticas tanto en el exhibicionismo como en la escopofilia que lo complementa se especulariza una visión cultural determinada que, en la figura de Wilde, alcanza un valor político muy concreto con respecto a su homosexualidad. La pose problematiza el género y apunta hacia nuevas identidades sexuales: ¿qué vino antes: la pose como amaneramiento o la "visibilización de la no-masculinidad" como pose? El propósito de Molloy apunta

un vuelco de los valores en los que la sociedad burguesa creía fervientemente: no es posible un sujeto que no sea sincero en su discurso o en su gesto. El posado y la *performance* son valores que indican que uno puede construirse a sí mismo, o en palabras de Moe Meyer:

Si una específica interioridad produce un particular significante exterior, entonces el mundo al revés también será cierto -un aspecto externo específico producirá la correspondiente interioridad- permitiendo que cada uno se componga a sí mismo como si de una pintura se tratara (Meyer, 1994:79).

Wilde retoma el posado de Brummel y Disraeli (Cleto, 2007:153) para construirse a sí mismo como dandi afeminado que no tendrá más remedio que asumir su pasividad sexual en el proceso jurídico al que es sometido por el marqués de Queensberry y gracias al cual la palabra homosexual aparece en el discurso heterosexual de fines del XIX³⁰.

Otro de los orígenes de la palabra ‘camp’ se ha rastreado en el vocabulario de las compañías de actores itinerantes en la Francia del siglo XVI, en concreto relacionado con la voz *campagne* (el campo en el que actuaban los mimos). Así lo sugiere Bruce Rodgers en su diccionario de argot gay³¹.

Fabio Cleto recoge las hipótesis de Michael Allen y Pat Raymond: el primero comenta que “en los días en que los actores se movían de pueblo en pueblo solían vivir en tiendas. Esto se llamaba acampar. Cuando un actor se mudaba a vivir a la tienda de otro se decía que acampaba con él” (Cleto, 1999:29); el segundo afirma que:

La derivación original debía ser bien de la lucha, bien del campo, o de la concurrencia de ambas en la expresión campo de batalla, -del latín *campus* (...) del griego *kepos*-jardín. Si optamos por el mundo militar, la misma lucha se llama *campania*, llanura, lo

a devolver la visibilidad a una actitud decadente que en el ámbito Hispanoamericano quedó en el closet, tanto de la representación como de la crítica (Molloy, 1994: 128 y ss.).

³⁰ Como analiza Fabio Cleto, es el proceso de sustitución lingüística en el billete emitido por Sir Alfred Douglas, durante su reproducción en la prensa británica del momento para ilustrar el Proceso contra Wilde, el que genera la asimilación de Wilde y su posado al sodomita: tal billete rezaba "To Oscar Wilde, posing sodomite [sic.]" pero la prensa comenzó a borrar la palabra tabú (y mal escrita) "sodomite" ("To O.W., posing xxx"), con lo cual se produjo un desplazamiento semántico a la palabra "posing" y, posteriormente al nombre de Wilde. Durante casi cuarenta años no hubo en Gran Bretaña ningún niño bautizado como Oscar (Cleto, 2007:155-156).

³¹ “Bruce Rodgers ha sugerido que la misma palabra ‘camp’ es una derivado del siglo XVI de la palabra francesa *campagne*, que se refiere al área rural donde las compañías itinerantes de mimos representaban sus piezas” (Bredbeck, 1994:52).

que nos da campaña. Camp en el inglés medio era batalla, *Kampf* en alemán. *Champagne* como lugar se toma del italiano para llanura y todo el campo léxico deriva de aquí. Y *quaint* y *akimbo* – torcido. Entonces camp es una palabra burbujeante y emotiva para referirse a algo que está torcido o es (incluso legalmente) deshonesto (Cleto, 1999:29).

Como podemos observar, la primera de ellas se relaciona con el mundo del teatro y la segunda con el de la guerra, lo que nos lleva de nuevo a la imagen de que habla Booth con la corte de Versalles en torno a rey y al campo de batalla. También liga el Camp con *akimbo* y con lo torcido y doblado. Esther Newton³² sitúa los orígenes del Camp en la escena teatral y el mundo de la prostitución anti-puritanos del Londres Isabelino de la Restauración que ofrecían un espacio social seguro y mostraban el poder de la mascarada. Esto constituía un espacio de poder alternativo para el Camp Queer³³. Así pues también están ligadas las propuestas de Allen y Newton (aunque con varios siglos de distancia). De hecho, Mark Booth comenta que “una buena producción de una obra de teatro de la Restauración nos haría sentir que la vida sería mejor si fuera más Camp” (Booth, 1983:121) ya que las comedias de la Restauración suelen burlarse de la moralidad tradicional y del ridículo matrimonio burgués.

La primera vez que aparece la palabra 'camp' en un diccionario data de 1909, unos años después del proceso contra Wilde de 1895; James Redding Ware en su *Passing English of the Victorian Era...* comenta que el Camp son “acciones o gestos de exagerado énfasis. Probablemente proviene de Francia. Usado principalmente por personas de excepcional falta de carácter” (Redding Ware, 1909:ed.dig). Notemos que es una definición en la línea de la mentalidad burguesa que criticaba la gestualidad aristocratizante (*akimbo*) por considerarla vana e inútil para el cuerpo social.

El antiguo argot homosexual es conocido en anglosajón bajo la denominación de Polari³⁴ y el término 'camp' era habitualmente usado con el significado de afeminado o

³² Para profundizar en el tema consúltese *Cherry Grove, Fire Island: Sixty Years in America's First Lesbian and Gay Town* de Esther Newton (1993).

³³ Empleamos los términos 'queer' y 'Teoría Queer' en lugar de los españoles 'rarito/a' y 'Teoría Rarita' (que proponen críticos como Alfonso Ceballos Muñoz) por estar más extendidos entre la crítica, a pesar de ser voces inglesas, dada la "juventud" del objeto crítico al que hacen referencia: “aunque el término queer –desde el punto de vista morfológico- data en lengua inglesa desde finales del siglo XVI, la teoría a la que hace referencia tiene poco más de diez años de antigüedad” (Ceballos, 2007:165).

³⁴ El término Polari se refiere a todo un lexicon que deriva de diversas fuentes como el habla rimada o inversa, el italiano, occitano, francés, el argot de las fuerzas aéreas americanas, de los drogadictos, el *Parlyaree* (argot de los vagabundos) y el *Cant* (argot de los criminales); es una lengua franca. Era utilizado por gays, lesbianas, travestis, gente del teatro, marineros gays e incluso por heteros que eran amigos de gays. Pero nos referimos a un argot utilizado durante los años 1930 a 1970 en locales de

ultrajante; gran parte del Polari fue heredado en el siglo XX del argot de las compañías teatrales itinerantes, del léxico del hampa y del mundo de la prostitución (de nuevo entroncan dos hipótesis: ¿acaso los *mollies* no estaban relacionados con el mundo de la prostitución? Y ¿acaso el argumento aportado por Michael Allen sobre el mundo de las compañías itinerantes no casa con el argot de todo un submundo no perteneciente al *mainstream*?).

El Polari era un argot limitado al submundo gay, una lengua franca³⁵; del mismo modo Core considera que:

Aunque Camp es actualmente una broma o pose entre gays, no carece de seriedad porque fue originado como un gesto masónico mediante el cual los homosexuales se podían reconocer mutuamente en los periodos en que la homosexualidad no estaba permitida. Además de una señal, el Camp era y sigue siendo el modo en que los homosexuales y otros grupos con doble vida podían encontrar una lengua franca (Core, 1984:9).

En relación con ello, Harold Beaver añade:

Los homosexuales, como los Masones, no viven en una cultura alternativa, sino en una cultura duplicada de roles continuamente interrumpidos y superpuestos. Deben aprender a vivir con ambigüedad; y como cualquier amante heterosexual, luchan contra esa ambigüedad (Beaver, 1999:164).

Así que en todos estos casos tenemos la coincidencia de que en un principio se trataba de elementos utilizados sólo dentro del colectivo. Si este argot relacionaba el submundo gay con el de la prostitución y el hampa, debemos recordar lo que dice Philip Core en la definición del acrónimo KAMP:

ambiente londinenses, en la marina mercante británica y en el teatro. La gente lo utilizaba como un modo de proteger la sexualidad de cada uno de los miembros del submundo gay, incluso para ligar o para burlarse de los no pertenecientes al mundo gay... en este sentido el Polari utilizaba el humor y la *performance* típicamente camp. Pero a partir de fines de los sesenta y sobre todo los setenta con la Liberación, el Polari se convirtió en un argot al alcance de todos y dejó de tener mismo valor que tuvo años antes, así que quedó convertido en una vieja moda que despierta consideraciones contrapuestas en el seno de la comunidad. Hoy día se sigue utilizando por personas gays de mediana edad y en algunos clubes londinenses. Para más información sobre el Polari consultar Baker, 2002.

³⁵ “La lengua franca conectaría más directamente con el argot gay por la vías de las asociaciones marineras del puerto y los hombres gays. Esto explicaría la relativa fuerza del Polari en ciudades portuarias como Liverpool, Bristol, Manchester, y Londres donde las culturas marginales tendían a emerger” (Cox & Fay, 1994: 107).

K.A.M.P.: Iniciales que, según se dice, son la fuente de la palabra camp y que antiguamente se referían al sintagma “conocido como hombre prostituto” (*known as male prostitute*) en las centrales de la policía de USA. Tal categoría fue una invención de mediados del siglo XIX, posterior en fecha a la voz francesa *se camper* que se refería a la postura o el alarde (...). Estos prostitutos masculinos en las celdas de un cuartelillo durante la noche habrían visto las iniciales y exclamado “¡Mira querido, qué Camp, dice KAMP!”. La mitología camp está creada, a menudo, a falta de algo mejor, lo cual sugiere, como dijo un amigo mío que es muy camp que “la Historia es la paranoia homosexual” (Core, 1984:115).

Si las *mollies* eran travestis, algunas de las cuales se prostituían en locales de ambiente durante el siglo XVIII en Inglaterra, bien pudo salir la prostitución masculina a la calle a lo largo del siglo XIX y ser controlada por la policía, derivando estas siglas en la palabra que nos ocupa. Este proceso de control se debería para Foucault a la laicización de la sexualidad y su conversión en un problema de Estado: cada uno de los miembros de la sociedad debía someterse a la vigilancia estatal para no subvertir las normas sexuales (Foucault, 1973).

Desde principios de siglo con el *Diccionario de Argot* de Redding Ware (1909) hasta los primeros testimonios teóricos acerca del Camp (Isherwood, Sontag, Core y Booth) la vida de esta palabra se relaciona evidentemente con el mundo gay y en los orígenes del término que hemos estado trazando se observa claramente la vinculación con lo Queer. No debemos pasar por alto su aparición en *The girl of the year*, (1964) de Tom Wolfe, *Bond Strikes Camp* (1963) de Cyril Connolly, *Hemlock and After* (1952) de Angus Wilson... aunque en estos ejemplos el uso de la palabra 'camp' no supone una verdadera aproximación teórica a la misma estética.

Lo que resulta importante es que en la primera mitad de siglo es imposible ignorar la presencia del Camp tanto en la ópera, el *ballet*, el cine mudo, el más exagerado celuloide hollywoodiense y otras artes que resaltan la teatralización, ambigüedad y exageración de los recursos del artista: “el Camp fue una prisión para una minoría ilegal; hoy son unas vacaciones para los adultos que lo consienten” (Core, 1984:7).

La -quizá no demasiado acertadamente- denominada por Sontag “aristocracia del gusto”³⁶ ha salido del armario de la sociedad burguesa para dar a las artes un aire

³⁶ Esta aserción de Sontag (como sus "Notas..." en general) ha causado opiniones encontradas en el campo crítico del Camp. Así pues, Thomas A. King parte de esta cita de Sontag para re-leer el

nuevo. Sea por el motivo que sea³⁷, el gusto homosexual por la parodia y el esteticismo se pone en boca de todos y será imposible no encontrarlo en gran parte de manifestaciones artísticas: Serge Diaghilev, Sarah Bernhardt, Tallulah Bankhead, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Greta Garbo... son sólo algunos de los personajes camp que dan a las artes este nuevo enfoque: la relectura queer de las artes en el siglo XX. Es la pose, el entrecomillado de los verdaderos sentimientos en el mundo de las artes, la evidenciación del constructo cultural de todo lo que nos rodea, la ampliación de las supuestas identidades que hacen de cada gesto camp una doble apreciación del mundo, la vida y el arte:

El Camp (...) resulta muy difícil de definir. Hay que meditarlo y captarlo de una forma intuitiva, como el *Tao* de Lao-tze. Una vez hecho esto, verás cómo empleas la palabra siempre que hables de estética, de filosofía o prácticamente de cualquier tema. No me cabe en la cabeza que los críticos puedan pasarse sin ella (Isherwood, 1988:133).

La apreciación del personaje de Isherwood parece haberse hecho realidad desde los años sesenta cuando la reapropiación de la estética por parte del Pop Art lo convierte en un objeto cotidiano en boca de todo el mundo; es en el momento en que Sontag escribe su archiconocido ensayo (1964) y a partir de entonces comienza su andadura crítica a la que dedicaremos un apartado más adelante.

Hemos observado, por tanto, que la vinculación del término 'camp' con lo "torcido" y con el submundo gay durante la primera mitad del siglo XX viene condicionada por la reapropiación de lo no normativo que la comunidad realiza de lo que el pensamiento heterosexual considera "desviado" ("no recto<*bent*<akimbo"). El rastreo que los críticos sobre el tema han realizado en la corte versallesca, las *molly houses* y el posado wildeano viene derivado de esta reapropiación, de la búsqueda de unos orígenes queer en esta Estética absolutamente ligada con la Comunidad Gay cuya repolitización a partir de los años noventa del siglo pasado está muy vinculada con la propia resemantización del insulto desde dentro del Colectivo. Analizaremos, a

prejuicio epistemológico que surge de las notas en relación a los conceptos de aristocracia, gusto y gestualidad camp. Concede prioridad a la reapropiación queer de cierta gestualidad que fue en un principio aristocrática (akimbo) y resalta la crítica de la burguesía victoriana a todo este submundo gay. (King, 1994:23 y ss.)

³⁷ ¿Es la intención de la moral burguesa victoriana poner el discurso sobre la sexualidad en boca de todos para demonizarlo o para regularizarlo? (Cleto, 2007).

continuación, las características que configuran al Camp como un *objet de discours impossible* (Cleto, 1999:4).

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

En medio de la Gran Depresión hubo algunos actores de Hollywood que hicieron milagrosos malabarismos para superar el doble cataclismo que significó el Crack de 1929 y el advenimiento del cine sonoro: una de estas estrellas fue Joan Crawford. La diva llevó al extremo la salvación del mercado en su consumo loco de todo tipo de bienes de lujo, desde mansiones, abrigos de pieles, joyas... su proclama era la fe ciega en el dólar. Pero no sólo llevó a cabo un consumo loco de bienes materiales, sino que también fue loca su carrera cinematográfica (más de ochenta películas) y más loca aún su carrera de cama en cama.

Joan, tras una máscara de elevada feminidad, escondía numerosas inseguridades y frustraciones que la llevaron a abandonarse al alcohol cuando en los setenta su carrera comenzaba a estar en declive. Sus gestos camp fueron precisamente causados por las inseguridades sociales, sexuales y artísticas que la acosaban: no solamente deriva su parecido físico con la madrastra de Blancanieves de la original imaginación de Walt Disney, sino que las evidencias de su mal carácter e incluso el maltrato al que sometió a sus hijos adoptivos le valieron una fama si bien exagerada, nada inmerecida.



Voraz fue su apetito de colmar necesidades que nada tenían que ver con lo físico

y la llevaron a una *performance* de sí misma en que la profesionalidad se sumaba a una belleza que resaltaba los rasgos más femeninos (grandes boca y ojos, cejas desmesuradas, anchos hombros y caderas) poniendo de moda un vestuario que ni la duquesa de Windsor.

En su filmografía cuenta con relevancia *Whatever happened to Baby Jane?* (1961) de Robert Aldrich en donde se enfrentó a su gran amor/odio Bette Davis (cuenta la leyenda que el amor que Joan sentía por Bette se transformó en odio tras los sucesivos rechazos con que ésta contestó a sus proposiciones sexuales). Este *film* plantea la decadencia de las actrices olvidadas del Hollywood de los años treinta: reúne en un sólo momento su grandeza y su miseria en un gesto *camp* que dará lugar a la reformulación del *Camp-Pop* de los sesenta. Jane es una ex-actriz infantil sin talento que se verá eclipsada por su hermana Blanche pero que tras el accidente sufrido por ésta última (que la dejará sentada en una silla de ruedas) se venga brutalmente y convierte los celos sufridos en una serie de maltratos que dan cuenta de su miseria moral y su desquiciado juicio. Ambas actrices se midieron en dos grandes papeles que dieron lugar a un nuevo subgénero de las películas de horror: “quién te ha visto y quién te ve”. Forma parte del gusto *camp* por lo decadente y mórbido y da cuenta del gesto *camp* del *star system* hollywoodiense y de su propia caducidad.

3. Sólo pienso en tus caricias, sólo pienso en tus abrazos: el rizoma Camp

El *camp* debe ser un *objet de discours impossible*, trabajando como lo hace a través de una radical desestabilización semiótica, en la cual el objeto y el sujeto del discurso se colapsan entre sí.

Fabio Cleto

“*Camp is a lie that tells the truth*” dijo Jean Cocteau en *Vanity Fair* (1922)³⁸ y quizá sea la verdadera razón de ser del *Camp*, la ambigüedad de raíz que subyace en este gusto que luego se consideró estética y finalmente se reasignó como parte del discurso queer. La andadura de la teorización acerca del *Camp* ya supera las mil publicaciones y es muy complicado realizar una definición de algo que no se adscribe claramente ni al terreno de la estética, ni del gusto, ni de la sensibilidad, ni aparece

³⁸ Vide. Philip Core (1984:81).

como gesto, ni como arte... nadie se pisa los dedos al hablar del Camp³⁹.

Vamos a comprobar a continuación, a través de algunas características de la estética que trabajamos, cómo se trata de un objeto de estudio poco abordable desde los planteamientos del esquema arbóreo que ha estructurado el pensamiento crítico tradicional; aquí se trata más bien de un planteamiento rizomático: de un sistema relacional en contacto con el mundo gay, con determinado posicionamiento contra la norma hegemónica, que trabaja a través de la parodia y la teatralidad y funciona mediante el prisma de la ambigüedad. Éstos serán los parámetros con que avanzaremos en las reflexiones del presente apartado.

Para muchos autores ha resultado más sencillo hablar de lo que sería el sujeto camp que de lo que es el Camp (una lámpara Tiffànys, Elsa Maxwell, los castillos de Ludwig...). Lo que sí es cierto es que la cualidad rizomática del Camp hace que se den vueltas alrededor de las diferentes aproximaciones sin atreverse a formular ningún juicio rotundo porque estamos ante la verdad de la vida misma: que todo fluye.

El Camp, como el rizoma, es heterogéneo y conecta diversas prácticas artísticas alrededor de la misma estética de lo superfluo y lo efímero, lo evanescente y lo proteico. En palabras de Fabio Cleto esta naturaleza múltiple sería definida del siguiente modo:

La representación del exceso, heterogeneidad, gratuidad referencial, como razón de ser del divertimento y exclusividad del Camp, señalan y contribuyen a la dificultad de definición del Camp y a su resistencia a ser definido, dibujando lo que es una “estética del fracaso (crítico)” (Cleto, 1999:3).

Del mismo modo Deleuze y Guattari comentan que “un rizoma o multiplicidad no se deja codificar” (Deleuze & Guattari, 1988:14) y ahí radican las mil aproximaciones que se pueden realizar a la Estética Camp y al rizoma; ambos son asuntos de *performance*, de dimensiones o direcciones cambiantes (casi contradictorias). El rizoma como Nomadología, coincide con lo que Cleto denomina “el discurso nómada del Camp” (1999:34), un discurso en fricción con otros, lejos de un

³⁹ Camp como sustantivo, adjetivo, verbo: el Camp, ser algo camp, *campy*, *to camp about*... esta indeterminación dentro de las categorías lingüísticas a la que se suma la intraducibilidad ya dan cuenta de un aspecto central en el Camp: su fluidez proteica, su capacidad metamórfica y la variabilidad de usos a los que se puede adscribir. De modo similar: “el mismo hecho de que aún hoy 'queer' no tenga una función gramatical fija y pueda ser utilizado al mismo tiempo de una forma polivalente, es decir, moviéndose fluidamente a través de las categorías gramaticales, dice mucho de su significado errante e inestable” (Ceballos, 2007:167).

código estable y adscrito a la activación de la falsedad.

A lo largo de la andadura crítica del Camp veremos que cada teórico ha resaltado unos aspectos u otros de dicha estética, cada uno la ha abordado desde una u otra perspectiva y cada uno ha intentado definirla desde una óptica diferente. Desde un punto de vista muy personal, e insertándonos en la órbita de la Teoría Queer, nos atreveríamos a decir que el Camp es *una relación entre el yo y el mundo* que lo rodea que se sale del *mainstream*, que resalta los aspectos estéticos en un principio pero que se dice “seguro que hay algo más” y sigue rascando hasta darse cuenta de que debajo de la superficialidad hay unas lágrimas amargas, una reivindicación identitaria que ha estado silenciada y que explota de repente. El Camp es un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado, es un abanico de colores que se ha abierto y que se niega a cerrarse: un abanico que ha cobrado vida y grita y se desgañita mostrándose de modo obsceno (en su sentido etimológico). Es camp todo gesto tan eminentemente personal e individual que se diría teatral pero sin la necesidad explícita de un espectador y como gesto se entiende todo aquello que surge de una personalidad concreta: desde una obra artística hasta un suspiro. El Camp pestaña mirando al pasado de modo nostálgico y lo hace recuperando momentos que si bien en sí quizá sean reaccionarios, resultan parodiados, coloreados, teatralizados y deformados hasta la carcajada. Pero es una carcajada que hace pensar (mucho). El Camp es ambiguo y excesivo, es difícil de explicar y de ver: “el Camp está en el ojo del que lo mira, especialmente si el que lo mira es Camp” (Core, 1984:7)⁴⁰.

Vamos a plantear varios cortes convergentes: en primer lugar, la idea del Camp como sistema relacional y su re-contextualización homosexual; a continuación, la

⁴⁰ Al ser la obra de Core una de las primeras que se aproximan al Camp y tener un formato de *coffee table*, su aserto ha sido retomado y remodelado como plastelina color rosa: años más tarde Esther Newton dirá que “*Camp is in the eye of the homosexual beholder*” porque su formulación del objeto estético tiene lugar en los años de la liberación gay y su obra *Mother Camp: female impersonators in America* (1972) reinscribe lo que durante los años del Pop Art ha sido “des-homosexualizado”. De hecho, Richar Dyer comenta en 1976 que el Camp es más un modo de responder a ciertas cosas que las cualidades insertas en esas cosas porque es cuestión de cómo mirarlas; comenta que es un modo de separar forma de contenido y desechar el contenido como trivial quedándose con el estilo exterior. Para nada estamos de acuerdo con este aserto... el contenido está más adentro: no basta una mirada superficial para darse cuenta de qué es lo que esconde el gesto camp. De hecho, Dyer aquí parece recaer en el mismo error conceptual de Sontag (que se debe, como veremos más adelante, al momento histórico en que ella desarrolla su aproximación) al suponer que el Camp es apolítico y poco serio. Esta división dual entre forma y contenido se da de bruces con la idea del Camp como rizoma: hay una “plusvalía de código” y no una lógica binaria. No se trata de plantearnos si es A o B, el Camp lo es todo a la vez, abarca todo y depende del punto de vista o la puerta que se abra sobre ello para que sea interpretado de un modo u otro. Por eso no hay una definición unívoca sino diversas aproximaciones o balbuceos lingüísticos para intentar asir lo inasible. El Camp es un ente rosa y viscoso que vive en el mar y no se deja coger, sí rozar.

posición del sujeto/objeto camp con respecto a lo hegemónico; para finalizar, la parodia, la teatralidad y la ambigüedad vinculadas a ello.

El primero de estos puntos actualiza el paso que da el debate teórico sobre el Camp desde sus primeras aproximaciones en que se presenta como un gusto no homosexual hasta las que se desarrollan en los setenta y ochenta que lo reinsertan en el marco gay al que estuvo en un principio vinculado. Es a partir de Susan Sontag (1964) que la historiografía crítica del Camp empieza a volar y en sus "Notas..." advierte que "el gusto camp es mucho más que gusto homosexual" y que "si los homosexuales no hubieran más o menos inventado el Camp, algún otro lo hubiera hecho" (Sontag, 2007b:370); del mismo modo, Philip Core plantea que "el Camp es más obvio (...) en un contexto homosexual, pero lo percibo en heterosexuales también, y en el profesionalidad asexuada de muchas carreras" (Core, 1984:9) y Mark Booth añade que "la gente camp tiende a ser asexual, más que homosexual" (Booth, 1983:20)⁴¹. Todos ellos plantean la relación entre la homosexualidad y la Estética Camp pero no los vinculan definitivamente; es en este punto en el que las primeras obras que tratan del Camp serán radicalmente criticadas⁴².

Pero, tras la liberación gay, las obras de Esther Newton, Jack Babuscio, Richard Dyer, etc... posicionarán el Camp en un lugar diferente. En palabras de Newton... "El Camp no es una cosa. Más bien significa una relación entre cosas, gentes y actividades o cualidades, y la homosexualidad. En este sentido, el gusto camp, es sinónimo del gusto homosexual" (Newton, 1972: 105). El aspecto relacional del Camp

⁴¹ Booth comenta que "los trogloditas a veces confunden el Camp con lo homosexual (...) cuando es cierto que muchos homosexuales son camp pero sólo una pequeña parte de la gente que exhibe síntomas de comportamiento camp son homosexuales". La obra de Booth parece justificar una corriente de Camp misógino que realza la marginalidad a la que el patriarcado condena la feminidad, ya que considera el Camp como comprometido con lo marginal y a las mujeres como lo más marginal de la sociedad. Para una crítica a Booth consultar la obra de Robertson (1996).

⁴² Moe Meyer va a reclamar el Camp como parodia específicamente queer: resaltaré la confusión epistemológica a la que llevaron las "Notas..." de Sontag al haber minimizado la connotación homosexual del Camp y haberlo confundido con estrategias preformativas como la ironía, la sátira, lo burlesco y el Pop Art. Sontag convierte el Camp en algo no gay y por tanto apolítico y Meyer intenta recontextualizar el discurso camp desde sus fundamentos homosexuales en figuras como Oscar Wilde y en el surgimiento de una identidad con reivindicaciones políticas (Meyer, 1994:7 y ss.). El problema con la obra de Meyer es que, si bien reivindica ese sujeto queer como fundamental en el discurso camp, lo visualiza como hombre gay, blanco y de clase media, cayendo en uno de los esencialismos más criticados dentro de los debates del feminismo y la teoría gay-lésbica que intenta superar la misma Teoría Queer a la que ella se adscribe. Es un trabajo un poco dual porque por un lado repolitiza el Camp pero por otro olvida la pluralidad de sujetos políticos que lo actualizan. A este respecto Pamela Robertson comenta que: "muchos críticos (...) dicen que el Camp representa una práctica crítica y política para hombres gays: igualan el Camp con el gusto del hombre blanco, urbano y gay para explorar la competencia del Camp como forma de resistencia para esa subcultura (...) Esta lectura del Camp, que lo religa a la identidad gay y la política cultural, se ha convertido en la dominante con el auge de la política activista gay y la Teoría Queer en la academia". Subraya, así, la exclusividad de cierta concepción del Camp (Robertson, 1999:266).

es cenital en la formulación que estamos realizando porque constituye una multiplicidad de líneas que convergen, como en el rizoma, que se desterritorializan y reterritorializan a medida que se reformulan y que se cortan y recomienzan adquiriendo un sentido diferente. Ese vaivén es representado de modo muy clarificador por Jonathan Dollimore en el siguiente comentario acerca de la Estética Camp:

Camp: considerado por unos la esencia de la sensibilidad homosexual y por otros, tanto dentro como fuera de la cultura gay, como lo opuesto virtualmente: la quintaesencia de una sensibilidad alienada e inadecuada. La definición del Camp es tan escurridiza como la propia sensibilidad. Una de las razones de ello es simplemente que hay diferentes modos del Camp. Me refiero aquí al que socava las categorías que lo excluyen y lo hace a través de la parodia y el mimetismo (...); más que un repudio directo de la profundidad, la lleva al exceso (...); el Camp es una invasión y subversión de otras sensibilidades y trabaja mediante la parodia, el pastiche y la exageración (Dollimore, 1991:310).

Dollimore se hace eco del debate teórico que está circulando desde hace tiempo alrededor del Camp, mostrando cómo su ambigüedad intrínseca favorece la doble hermenéutica; resalta la vinculación del Camp con la homosexualidad e incide en el carácter inasible de la que considera una “sensibilidad”. Para él existen diferentes tipos de Camp, con lo cual se inserta en toda una línea teórica que desde Sontag, pasando por Booth, Babuscio, y Dyer, hasta Moe Meyer distingue entre un Camp verdadero y una traza camp, basándose en el criterio de la homosexualidad⁴³.

Así pues hay tres momentos en la teorización del Camp que comienza en los sesenta (aproximadamente): el Pop-Camp, el Gay-Camp y el Queer-Camp. Cada uno de ellos relaciona el Camp con los movimientos sociales y culturales que se dan a su alrededor, siempre desde el punto de vista de las identidades, de su relación con lo hegemónico y de los productos culturales que de ellas surgen. La aproximación de Dollimore se sitúa en el momento teórico del Gay-Camp.

La siguiente línea de fuga que planteábamos anteriormente tiene que ver con la

⁴³ Para Meyer el verdadero Camp es el que está creado por una identidad homosexual y que la reivindica políticamente y la “huella del Camp” es la que queda en un artefacto que se inserta en la órbita del Camp pero que no ha sido creado por una identidad gay. Sontag, por ejemplo, habla de Camp Inocente vs. Camp Deliberado; Dyer y Babuscio enfrentan Camp a Camp heterosexual; Booth utiliza un criterio bastante arbitrario al distinguir Camp de Camp *fads & fancies*, diciendo que el Camp es creado por gente camp y que los *fads & fancies* no, pero le gustan a la gente camp... en la base de todo ello está la relación del Camp con la homosexualidad que para algunos es directa y para otros no es indispensable.

relación del sujeto/objeto camp con la hegemonía y con las formulaciones acerca de quién es el sujeto camp. En su violenta relación con la cultura e identidad de la mayoría social, el Camp se dedica a legitimar lo que siempre ha sido considerado como subcultura; tanto las sexualidades alternativas como las prácticas artísticas despreciadas por el *mainstream*: “La persona que puede reconocer el Camp, que ve las cosas como Camp o que puede posar como Camp, es alguien que está fuera de la corriente hegemónica” (Bergman, 1993:5).

Con este aserto Bergman no solamente incluye en el reconocimiento del Camp a homosexuales, sino a hombres y mujeres cuya manera de pensar no coincide con la hegemónica, esto sería la moral que impera en nuestras sociedades burguesas capitalistas. Incide en el modo de formularlo de Bergman el hecho de que la Teoría Queer ya está cimentada cuando él publica *Camp grounds...* y ello se refleja en que tanto camp como queer incluirán un amplio espectro de identidades: gays y lesbianas, bisexuales, asexuales, transexuales y transgénero, además de aquellas personas hetero que no están de acuerdo con la ideología dominante⁴⁴.

Pasamos de una construcción teórica Pop en los sesenta donde se pone en duda la relación del Camp con el mundo homosexual, a una vinculación efectiva en los setenta y ochenta para aterrizar en los noventa en la formulación queer donde además de reivindicar una multiplicidad de sexualidades alternativas también se va a estudiar el Camp desde un punto de vista étnico y postcolonial⁴⁵.

Otro aspecto de este posicionamiento *outsider* es la relación del Camp con objetos culturales que han sido comúnmente considerados por los sujetos hegemónicos como formas de subcultura, de ahí la recuperación del Camp por parte de los Estudios Culturales: desde la identidad homosexual, pasando por el Art Déco y el Pop, hasta la parodia de la feminidad y de la masculinidad (tanto la del Hollywood de los años treinta como la de las *drags* de la actualidad). Toda una serie de gestos que a partir de los sesenta vuelven a situarse en los circuitos del arte.

Para Mark Booth “ser camp es mostrarse comprometido con lo marginal con un

⁴⁴ Esta concepción de lo Queer será la de Alexander Doty que nos ha llegado a través de Pamela Robertson: “Lo queer como término explicativo que connota un discurso o posición en desacuerdo con el orden simbólico dominante permite no sólo a hombres gays, sino también a mujeres heterosexuales y lesbianas y quizás también a hombres heterosexuales, expresar su disconformidad con la alienación de los roles genéricos normativos que le ha impuesto la cultura hegemónica” (Robertson, en Cleto, 1999:271).

⁴⁵ Para una profundización en el Camp desde un punto de vista femenino, negro, transnacional etc. vide. los trabajos de Pamela Robertson, Johannes von Moltke, George Piggford y June L. Reich (en Cleto, 1999).

compromiso mayor del que merece lo marginal” (Booth, 1983:18) y esta definición lo relaciona con la feminidad, el Kitsch y aquello de ínfima calidad... Aunque es un tanto excesivo en su planteamiento, Booth toca esta posición fuera de la corriente hegemónica de la que estamos hablando y resalta el gesto exagerado del Camp, que se compromete de modo teatral con lo que no lo merece. Y más que no merecerlo es el esfuerzo exagerado el que resalta caricaturescamente el *surplus* de importancia dado al asunto.

Así pues, tanto Camp como Queer serán modos de posicionarse contra el orden dominante por parte de miembros que no pertenecen a él; evidenciarán la no-unicidad del sujeto y la desviación de la norma hegemónica y resaltarán que cada uno de nosotros somos muchos a la vez:

Camp: toda mascarada gay de hombres y mujeres que actúan con plena conciencia de sí; que alardean con alusiones incongruentes, parodias, travestismos travestidos; que tienen un sano cuidado con la distancia entre sus sentimientos y sus roles; que continúan dando lugar a un proteico y nunca normativo conjunto de fantasías en los dramas sociales de su propia elección. A lo peor, el Camp es una broma que apunta al hetero que realiza inconscientemente los mismos gestos. Pero a lo mejor, la risa reside en los propios homosexuales (Beaver, 1999:165).

La cita de Beaver nos sirve para bucear por la siguiente línea de fuga del rizoma Camp: su vinculación con la parodia de la feminidad, la teatralidad fuera de escena y el *gender bending* en relación con ciertas identidades que constituyen dramas sociales porque tienen lugar precisamente en el seno de comunidades que las relegan a los márgenes y que se sirven de dichos medios para hacerles frente. A su vez, esta manera de enfrentarse produce respuestas duales que se pueden interpretar como afines o contrarias al poder establecido.

Al hablar del Camp es habitual que la primera imagen que nos venga a la mente sea la de una *drag queen* en su espectáculo de transformación: la *performance drag* es tomada como referencia porque concentra en el mismo personaje numerosas problemáticas que significan algo dentro y fuera del mundo gay. La feminidad masculina ha sido rechazada incluso desde dentro del colectivo hasta entrados los noventa (y en muchos casos todavía lo sigue siendo) por no ajustarse a los parámetros del homosexual masculino, burgués, blanco, bien educado, discreto y sin apenas pluma que el movimiento promovió en EEUU hacia los ochenta. Personifica al otro del otro,

que subvierte la supuesta virilidad gay donde se actualizan antiguos tabúes de activo/pasivo en la penetración⁴⁶; también dentro del movimiento gay (como sucedió dentro del feminismo con la homofobia y el racismo hacia lesbianas, afroamericanas y lesbianas afroamericanas)⁴⁷, encontramos cierta misoginia que si bien se ha dirigido hacia las lesbianas, también ha tocado a los hombres gays que realizan algún tipo de *gender bending* o a las mujeres transgénero. El movimiento gay no es uno, son muchos y las sexualidades también lo son: ese es el punto de partida de la Teoría Queer⁴⁸, intentando abarcar no sólo historias sexuales y transexuales, sino étnicas, de clase, religión etc.

La feminidad y la masculinidad son estereotipos aprendidos que se actualizan a voluntad; en la parodia de la *drag queen* se retoman sobre todo las figuras de la supermujer⁴⁹ del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, explotando la mirada, la sonrisa y el posado como armas sexuales que apuntan hacia la voracidad: el ejemplo de

⁴⁶ Recordemos que uno de los pilares de la acusación contra Wilde que realizó el Marqués de Queensberry se basa en la idea del posado y de la pasividad en el acto sexual que ésta conlleva. Según ello, en una primera fase del juicio al que el escritor fue sometido, el marqués sólo adujo que Wilde “posaba como un sodomita” (es decir, imitándolo, no ejerciéndolo) para más tarde aportar pruebas evidentes de que era penetrado por otro hombre. Este acto de ser penetrado actualiza ideas de sometimiento, de perversión en tanto aceptación del poder del otro y más todavía, de perversión en cuanto aceptación de una posición eminentemente femenina (Meyer, 1994:95 y ss). Harold Beaver también habla de los pares antitéticos en la sexualidad de los griegos y hebreos, diciendo que para ellos el penetrado era relacionado con la víctima y el penetrador con el vencedor. Las religiones post-hebreas heredan esta concepción que sitúa a los homosexuales como desestabilizadores del código de la procreación (Beaver, 1999:160 y ss).

⁴⁷ Es el conocido cuestionamiento del feminismo que tuvo lugar en los ochenta y que denunciaba la segregación a la que el movimiento sometía a ciertos grupos como las lesbianas, chicanas, transexuales o afroamericanas; también denunciaba que el movimiento feminista era concebido como propio de mujeres blancas de clase media sin preocupaciones por la lucha de clases. Adrienne Rich, Gloria Anzaldúa o Cherrie Moraga criticaron el heterocentrismo imperante en el discurso feminista; Audrie Lorde o Barbara Smith hablaron de la segregación contra las mujeres negras; María Lugones o Gayatri Spivak, desde el discurso del Poscolonialismo, también han criticado la fobia racial hacia chicanas e indias. Del mismo modo, en el seno del movimiento gay ha habido voces para criticar la homogeneidad dominante como las de Mark Simpson, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick o Judith Butler; la teoría de la performatividad de género de la última ha cimentado las bases de la Teoría Queer. Para profundizar en la materia consúltese Carbonell & Torras, 1999.

⁴⁸ “Prácticas como el sadomasoquismo, el travestismo, la pluma, el sexo en público, la pornografía, el fetichismo, el sexo con adolescentes, la promiscuidad, etc., se van a ver criticadas por el propio discurso oficial de los grupos gays más integrados en el sistema, produciéndose una especie de exclusión de los “anormales” a partir de este nuevo orden homosexual de gays varones, blancos, respetables, fielmente emparejados, de clase media, fascinados por la moda y ansiosos por entrar en el paraíso de la institución heterosexual por antonomasia: el matrimonio (...) Precisamente contra este proceso de imperialismo cultural surgen movimientos sociales que se apropian del insulto ‘queer’ (maricón, bollera, rarito, todo aquello que es inquietante o anda por el mal camino) para autodenominarse de otra manera y marcar una diferencia respecto a ese imperante estatus gay normalizado y conservador)” (Sáez, 2007:72).

⁴⁹ Roberto Echavarren comenta que “el travesti exagera las señales de lo reconocible según la moda. Es la contrafigura de un estilo que confunde los atributos. Si un estilo en fuga lleva hacia lo desconocido, el travesti al contrario regresa hacia lo obvio, al diseño completo de la supermujer. Sigue una hipermoda, un estilo secundario que mima y satiriza la moda” (Echavarren, 2003:53).

Joan Crawford es idóneo para observar que una gran boca, anchos hombros, estrecha cadera y hambre de hombres son un modelo claro para la travesti. Por otro lado, muchas actrices no hacían otra cosa que ser ellas mismas en escena, como Greta Garbo o Tallulah Bankhead, dos de las divas más afamadas del momento. La exageración de la feminidad de Crawford, unida a la teatralidad de Garbo, serán rasgos compartidos con la *drag*: estupenda tanto en escena como fuera de ella. La pregunta que subyace es: ¿dónde y quién es la verdadera?, ¿dentro o fuera?, ¿él o ella?, ¿ella o ella?...

Como afirma Moe Meyer, el Camp es la parodia queer, que desde el punto de vista actual, resulta un arma de crítica contra la episteme moderna. Linda Hutcheon en su archiconocida *Teoría de la parodia* (1985) da las bases de lo que sería la parodia moderna y la relaciona con la crítica al poder establecido. Para Hutcheon la parodia es una repetición con distancia irónica crítica que puede ir desde la admiración respetuosa al ridículo agresivo; se fundamenta en la autorreflexión del arte y la intertextualidad y tiene una naturaleza paradójica: la paradoja de la transgresión a las normas, autorizada desde el mismo poder establecido. En este sentido, la parodia que realiza la *drag queen* de las estrategias de feminidad⁵⁰ se establece con una distancia crítica con respecto al simbolismo del yo interno/externo⁵¹.

La teoría de la performatividad juega una baza fundamental en ello al reconocer que el sistema sexo/género se basa en una idea socialmente construida y que no existe una correspondencia tal, que el género se construye a través de una repetición performativa sujeta a ciertas restricciones. Judith Butler opina que la parodia genérica de la que aquí tratamos se basa en la irrisión de la propia idea de un original genérico: “No hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se

⁵⁰ Los *drag kings* parodian las estrategias de la masculinidad. “En el caso de la *butch*, del *drag king* y del transgénero, el pelo es el símbolo por excelencia de una mutación elegida, de la transformación en “bollera-lobo”: el bigote dibujado en los *drag kings* fotografiados por Cathi Opie, la barba de Jennifer Miller, las patillas de Jewels, la perilla de Del La Grace, y otros tantos pelos, deben comprenderse no como la naturalización de un destino político sino como la distorsión preformativa de la feminidad y de la masculinidad normativas.” (Preciado, 2007:125).

⁵¹ Esther Newton (antes que Richard Dyer) habla de las oposiciones simbólicas que se establecen en el seno de la parodia *drag*: empezando por la de lo masculino/femenino que crea un binarismo entre yo real o interno vs. yo externo, yo subjetivo vs. yo social, *Inner vs. Outer*, *Back vs. Front*. Otra de las oposiciones se establece entre el vestido perteneciente a un rol sexual y el yo que hay dentro de ese vestido y cuyo rol sexual se indica de otra manera (oposición entre apariencia y esencia). Newton, antes que Butler, establece la diferencia entre dotación genital y comportamiento sexual/genérico y habla además de la posición de los *drags* dentro del movimiento gay: representan el estigma, es decir, si bien comparten una elección “diferente” del objeto sexual con respecto a lo hegemónico (como todos los gays), se diferencian de otros homosexuales en que su elección del rol sexual es totalmente tangencial. Para Newton el Camp sería toda una filosofía del transformismo y la incongruencia. En esta incongruencia radica la parodia de las estrategias en que se basan los binarismos anteriormente citados (Newton, 1972:100 y ss).

constituye performativamente por las mismas ‘expresiones que, según se dice, son resultado de ésta.’” (Butler, 2010a:85). Pero otra cuestión subyacente a la idea de imitación paródica es si realmente es subversiva o no lo es, ya que depende de las condiciones en que se produce: "Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta" (Foucault, 2005:123).

En este juego inestable se sitúa el Camp y, en concreto, la parodia camp. Mark Finch ha tratado sobre la cuestión de la subversión del Camp llegando a la conclusión de que los argumentos que se han dado a favor de la misma son cuestionables: comenta que para Britton, la parodia de los signos de la feminidad no hace más que reforzar las definiciones sociales tanto de ésta como de la masculinidad y Dyer sitúa la parodia en el seno de la ambivalencia porque maneja los valores de la cultura dominante a través de la ironía (momento previo al Gay-Camp)... ninguno de ellos llega a dejar clara la posible transgresión del discurso camp⁵². En palabras de Fabio Cleto:

La obsesión camp con las imágenes de poder (...) se puede entender como una forma paródica de “mitología”, que produce una estructura de conocimiento negativo y desviado, una contra-iniciación (...) una élite queer y heterodoxa que produce un conocimiento travestido bajo el signo de la paradoja y la parafilia (Cleto, 1999:31).

Al igual que el Carnaval bajtiniano, la parodia camp⁵³ se sitúa en una línea de fuerzas entre lo permitido por la hegemonía y lo que la desestabiliza utilizando los

⁵² El mismo Finch, analizando la figura de Alexis en la telenovela *Dinastía*, logra defender la subversión del personaje sólo situando su discurso dentro de ciertos parámetros muy definidos: los bastiones de la comunidad gay en Gran Bretaña entre junio y diciembre de 1984 (Finch, 1990:76).

⁵³ Otro aspecto de la parodia camp al que hace referencia la cita de Fabio Cleto es el que alude a la mitología que traduce la obsesión camp por las figuras de poder. Podríamos observarla en los *films La caída de los dioses* (1969) de Visconti o en *Lola* (1981) de Fassbinder: el primero retrata la Alemania nazi desde la historia de una rica familia de empresarios y el segundo la corrupción reinante en una pequeña ciudad alemana que se concentra en la figura de la cabaretera. Ambos utilizan imágenes de poder para vehicular su mirada camp: es paradójica en el seno del nazismo la imagen de Martin, el personaje interpretado por Helmut Berger, pederasta, *drag queen* y pequeño Edipo que acaba heredando un rico imperio en medio de los dioses familiares caídos. Del mismo modo es chocante la imagen de Von Bohm, interpretado por Armin Mueller-Stahl, que abandona su rectitud ética porque se enamora de Lola, la prostituta cabaretera que es amante del hombre más rico de la ciudad... y que sigue siendo su amante incluso después de casarse con Von Bohm. En ambos *films* la élite está configurada por personajes dudosos: Martin es el causante de la muerte de la niña que se ahorca para evitar nuevos abusos sexuales y queda como heredero del gran negocio familiar; Von Bohm se adapta a la corrupción de costumbres de la élite en la pequeña ciudad por amor a una mujer que no lo ama en absoluto. Los dos personajes destilan un profundo patetismo. Ambos directores realizan una parodia de las élites que detentan el poder en Alemania, el primero en los años treinta, el segundo en la posguerra.

medios permitidos por ella. La parodia para Bajtin puede ser centrípeta o centrífuga: es normativa en su identificación con lo otro, con lo que parodia, y contestataria en su necesidad de distinguirse del otro prioritario. La paradoja de la parodia radica en este dualismo entre repetición conservadora y diferencia revolucionaria que sólo se desactivan si la verdadera intención del emisor es reconocida por el receptor, si comparten el mismo código (lo cual constituye un acto un tanto elitista)⁵⁴.

Pero ante todo, la parodia cuenta con la competencia del receptor para captar el *ethos* pragmático que está actualizando y que se inserta dentro del ámbito de la ironía pero variando desde la burla, al desprecio y respeto. Si nos re-situamos en el espacio de la transformación *drag*, en el momento en que la parodia adquiera un *ethos* marcado de desprecio se inserta en el ámbito de la corriente dominante y adquiere un carácter conservador; si, por el contrario, adquiere un *ethos* no marcado de respeto o reivindicación, compartido por el emisor y receptor, ya se inserta en el ámbito de la subversión pero siempre desde los parámetros impuestos por los roles genéricos tradicionales que son, al fin y al cabo, parodiados en dicha transformación. No puede ser de otro modo: una *performance drag* será rupturista con el *mainstream* si y sólo si el emisor así lo quiere (¿y cómo saber si lo quiere? De nuevo, sólo lo sabe su peluquero)⁵⁵.

Hemos comprobado, por tanto, que la doble hermenéutica que fomenta la ambigüedad, así como el uso de la parodia de la feminidad y la teatralidad fuera de escena se actualizan en la *performance drag* que constituye la figura más paradigmática de la Estética Camp. Las otras dos características que hemos analizado se refieren al posicionamiento contra el pensamiento hegemónico y la relación con la homosexualidad que marca la progresión del Pop-Camp al Gay-Camp y la final reasignación Queer. Son

⁵⁴ La finalidad de la parodia de un texto anterior puede centrarse en la burla o en la crítica. En el primer caso tendrá una función conservadora y se mantendrá dentro de los límites de lo impuesto por el pensamiento hegemónico; en el segundo caso, se detendrá de forma constructiva en lo que el primer texto tenga de arma crítica. Pero esta intención crítica estará en el ojo del que lo mire, porque si pertenece al pensamiento hegemónico lo más seguro es que no comprenda el *ethos* ridículo y lo confunda con un ataque agresivo. En la parodia hay un respeto y un tributo, disfrazados de ridículo, pero los hay. Así pues, si nos encontramos en un club de transformistas y entendemos la parodia de la supermujer, es porque compartimos un conocimiento con el transformista, porque conocemos su código y mostramos una risa cómplice. La dimensión pragmática de la parodia radica precisamente en los diversos *ethos* intencionales que rodean cada uno de los actos en los que se lleva a cabo. Y se puede considerar elitista porque es un hecho que no todo el mundo conoce el código en que el transformista realiza la parodia, no todo el mundo es queer o conoce la Teoría Queer (Hutcheon, 1991:50 y ss.).

⁵⁵ “*Only her hairdresser knows for sure*” es la respuesta que da Gregory W. Bredbeck da las siguientes preguntas: ¿qué es el Camp?, ¿es el Camp gay?, ¿es Wilde camp? y ¿es el Camp político? (Bredbeck, 1994:52).

elementos que configuran el sistema relacional de la Estética Camp: observamos que la figura del rizoma es adecuada para simbolizar los modos de aproximación a una estética proteica, cuya progresión crítica fue inaugurada hacia los años sesenta (como comprobaremos a continuación) en relación con el Pop Art y la Liberación Gay.

Lo feo se comporta como un enemigo astuto y tenaz, que sólo puede ser derrotado por una belleza que se atreva a abandonar la postura a la defensiva, atrincherada, que intente una salida del alcázar del mero formalismo estético, violando, así, el temor fetichista a las reglas tradicionales de la simetría y de la armonía.

Remo Bodei

*Cuando el mayor deseo que tiene una persona es ser el más inmundo del mundo, vemos que sus parámetros quizá no sean los mismos que los del común de la sociedad. Si, con la intención de vengarse de su enemigo, recorre sus muebles con la lengua para dejárselos llenos de babas, si coge un filete de ternera y se lo pone entre las piernas para darse placer o se come una caca de perro delante de la cámara... no podemos estar hablando de otra persona que de Bubs Johnson, el personaje encarnado por Divine en *Pink Flamingos* de John Waters (1972).*

Bubs vive con su madre, su hijo y la novia de éste, en una caravana a las afueras de Baltimore. Su madre está loca por los huevos: es una obesa obsesionada con comer huevos que termina casándose con el repartidor para podérselos comer toda la jornada; su hijo Crackers además de tener cierto complejo de Edipo que termina en felación por parte de Bubs, es capaz de mantener una relación sexual con una mujer penetrándola con pollos (vivos); su novia es voyeur, simplemente (bueno y además sale con el hijo de una travesti de ciento cincuenta quilos cuyas cejas miden dos quilómetros y que se dedica al crimen (des-)organizado).



Delante de la caravana de Bubs hay dos flamencos de plástico rosa que observan siempre sus idas y venidas en silencio; en silencio observan el aquelarre canibal que celebran al final de una fiesta, la boda de su madre y el huevero... pero la trama es mucho más complicada que estos pequeños detalles: Bubs y su familia compiten con Connie & Raymond Marble por ser las personas mas inmundas del mundo. Es difícil competir con los Marble que se dedican a secuestrar a mujeres, dejarlas preñadas para venderles los bebés a parejas de lesbianas y con los beneficios comprar heroína para vender en los colegios.

Pero están compitiendo con la persona que tiene en su poder el título de ser la más inmunda del mundo: Divine, que en la película ha adoptado una identidad falsa (la de Bubs Johnson) para poder huir de la justicia que la viene persiguiendo.

*Otros films de Waters siguen en la misma línea contra-cultural y, por supuesto, con Divine a la cabeza, ya que era su actriz fetiche: *Multiple maniacs* (1970), *Hairspray* (1988)... a medida que avanza su carrera sus *films* tienen un argumento más sólido que contrasta con la chocante inverosimilitud de los primeros. Pero eso sí, todas son joyas del cine de culto norteamericano.*

4. Según tu punto de vista yo soy la mala: ambigüedades Camp

Nunca debe suponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo.

Deleuze y Guattari

Tras la anterior incursión en el rizoma camp, analizaremos a continuación por qué se considera una estética contraria a los binarismos, lo cual configura ese "oxímoron camp" entre lo bello y lo feo, lo serio y lo frívolo, lo auténtico y teatral... la posibilidad de considerar al Camp un acto más o menos enlazado con lo político, derivada de un nuevo binarismo, estructurará su andadura crítica en tanto evolución del Pop-Camp despolitizado de los sesenta hacia el Gay-Camp y el Queer-Camp, relacionados con los movimientos de liberación inaugurados en 1969 que marcarán políticamente la Estética Camp por la reivindicación de las sexualidades alternativas que representa, proporcionando una lectura bien diversa a la de las "Notas..." de Susan Sontag (1964).

Partimos de la idea de que la forma de la belleza clásica siempre estuvo ligada, gracias a la herencia platónica, a lo bueno y lo verdadero; pero lo bello ha guardado bajo el ala la sospecha de su opuesto complementario: lo feo. El arte ha tenido que esperar la Edad Moderna para legitimar paulatinamente la tríada opuesta a la propuesta por Platón: lo feo, lo falso y lo malo han ido ganado terreno en el mundo de las ideas estéticas⁵⁶.

Durante todo el siglo XX, la deformidad ha sido considerada una norma de lo

⁵⁶ Para una profundización en las ideas estéticas acerca de lo bello, consúltese, entre la abundante bibliografía, la obra de Remo Bodei *La forma de lo bello* (1995).

bello, de modo que el nuevo arte adopta lo que la cultura establecida había rechazado como feo. Además el arte deja de ser restrictivo para las clases acomodadas y se “democratiza” (ya fue apuntado por Schlegel) gracias a los medios de comunicación y la cultura de masas. El arte popular hereda formas extintas de lo bello y a la vez crea innovaciones estilísticas que serán adoptadas después por la alta cultura. La tensión conceptual entre lo bello y lo feo ha desaparecido y ahora parecen mezclarse atravesando las anteriores fronteras. Se mezclan simbólicamente en la figura del bucle extraño:

Una Jerarquía Enredada aparece cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico. El elemento de sorpresa es importante, y es por ello que llamo “extraños” a estos Bucles Extraños (Hofstadter, 1978:770).

Lo que fueron dos niveles jerárquicos (lo bello y lo feo, donde lo bello se sitúa, por supuesto, en un nivel superior) se entremezclan como lo harían las dos dimensiones de muchas de las litografías de Escher -*Manos dibujando* (1948), *i.e.*, donde la mano izquierda dibuja la derecha en un bucle infinito- y siguiendo muy deprisa el camino de baldosas amarillas, el blanco y el amarillo se confunden en uno solo, que nos conduce al arte moderno en que lo feo, lo masivo, lo popular se mezcla con lo bello y lo elitista y en el medio de esa conjunción, entre otras formas artísticas, tenemos a la reina queer del Camp.

Pero en esta estética ambigua y polimorfa hay una suspensión del juicio de valor tradicional relacionada no sólo con los valores de la Posmodernidad en que ha tenido lugar la mezcla de alta y baja cultura⁵⁷, sino también con el uso deliberado y consciente de lo que ha sido considerado de mal gusto para subvertir los parámetros artísticos conservadores tradicionales⁵⁸. ¿Sería acaso una democratización del gusto?

⁵⁷ “Sea cual sea la forma en que valoremos esta estética populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa 'industria cultural' tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la 'nueva crítica americana' hasta Adorno y la escuela de Frankfurt. En efecto, lo que apasiona a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje 'degradado', feista, *kitsch*, de series televisivas y cultura de *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del 'último pase' y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada paraliteratura...” (Jameson, 1991:13).

⁵⁸ Britton comenta que “el Camp es cronológicamente adverso a los juicios de valor, en parte por elección propia (el juicio conlleva discriminación entre varios contenidos, y entonces pertenece al reino de la 'Alta Cultura', 'Seriedad Moral' etc.) y en parte por defecto: la obsesión con el estilo supone

¿Una ambigua parodia del buen gusto clásico? ¿Una historia de pérdida y recuperación del aura? Quizá la faceta lúdica del Camp llega incluso a jugar con las mismas reglas estéticas de lo bello y lo feo, de lo considerado de buen o mal gusto, con una carcajada que esconde la amargura de no haber sido jamás considerado de buen gusto (como le ha venido sucediendo al incomprendido sujeto camp).

Sea o no aceptable esta hipótesis, son numerosos los argumentos que defienden que el Camp se queda en el limbo de los juicios críticos y morales; así Sontag comenta:

El gusto camp vuelve la espalda al eje bueno/malo del juicio estético corriente. El Camp no invierte las cosas. No sostiene que lo bueno es malo o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida) diferente, complementario (...) Pero hay otros sentimientos delicados y creadores, además de la seriedad (trágica o cómica) de la gran cultura y del gran estilo para evaluar a la gente (...) Me refiero, por supuesto, a un estilo de existencia personal (...), otra sensibilidad válida (Sontag, 2007b:364).

Recordemos que en el mundo del rizoma no caben dualismos y que en el mundo del bucle el binarismo se ha convertido en unidad “extraña” (¿extraño como raro, como queer...?). Nuestra valoración del arte, a estas alturas, también debería estar fuera de la onda de los binarismos.

Huyendo de ello, el Camp se sitúa en la ambigüedad con respecto a muchos polos: lo bello y lo feo, lo subversivo y lo conservador, lo masculino y lo femenino, lo serio y lo frívolo⁵⁹, lo teatral y lo auténtico, *inner and outer*... es la “semiótica móvil”⁶⁰ del Camp de que habla Fabio Cleto y las “yuxtaposiciones incongruentes” de que habla

tanto una irresponsabilidad sorprendente, como un rechazo a reconocer que el estilo conlleva necesariamente actitudes, juicios, valores, asunciones de las que es necesario estar al tanto y entre las que es importante discernir (...) realizando una ostensible demanda de nuevos criterios de juicio, el Camp está consintiendo un poquito los antiguos criterios. Toma los antiguos *standards* del mal gusto e insiste en ellos religándolos.” El autor resalta en su teorización el aspecto camp de *épater les bourgeois*, pero no ve claro que tenga detrás una ideología radical; lo considera una trasgresión perversa de las normas burguesas realizada por una identidad homosexual pero de signo apolítico. Se sitúa, por tanto, en la órbita de Sontag. (Britton, 1979:ed.dig.).

⁵⁹ En la misma línea se sitúa la consideración de Sontag de que el Camp plantea una seriedad que fracasa: la seriedad del arte (con mayúsculas: lo bueno, bello y verdadero) que fracasa y se mezcla con lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo. También admite que algo sea “demasiado bueno para ser camp” pero con este comentario se está enquistando en el binarismo y nos parece criticable: “es el buen gusto del placer hedonista del mal gusto”, “es bueno porque es horrible”... no es bueno ni malo, es simplemente camp y se escapa de esta dualidad que no es posible aceptar como base del gusto artístico actual.

⁶⁰ Para Cleto la semiótica móvil está relacionada con el origen queer del Camp (Cleto, 1999:31).

Esther Newton (1972:106). Prefiero hablar del “oxímoron camp”⁶¹.

A este respecto podemos recordar el artículo de George Orwell titulado “Good bad books” (1945): con esta antítesis el autor se refiere a ciertas obras que escapan de la seriedad de la Alta literatura, juegan con la fantasía y nos recuerdan que el Arte nada tiene que ver con lo cerebral.⁶² Quizá Orwell estuviera pensando a su modo en el Camp.

Una de las primeras imágenes contradictorias que nos plantea el Camp es pensarlo como una “seriedad que fracasa”, es decir, que la intención es seria pero se vehicula de modo divertido, ocultando ese trasfondo que sólo será captado por aquellos sujetos camp que comprendan por qué camino pretendía ir el emisor⁶³. Tanto Isherwood como Sontag tratan este aspecto del Camp que relaciona lo frívolo y lo serio: el primero comenta que no se puede pensar algo como camp si uno no se lo toma en serio, de modo que el Camp plantea una triple genialidad por parte de quien lo emite puesto que no sólo trata un tema relevante, sino que lo traviste y acaba resultando divertido.

El travestir camp tiene su imagen por antonomasia en la *drag queen*: el juego de tener y no tener, la ambigüedad sexual. “Las yuxtaposiciones de lo masculino y lo femenino son, por supuesto, la forma más característica del Camp; pero cualquier contraste incongruente puede ser *campy*” dice Esther Newton⁶⁴. En la *drag*, se crea entre la masculinidad y la feminidad un bucle extraño que las une en una nueva realidad; juega con lo que se muestra y esconde y se ríe de los estereotipos tradicionalmente creados.

Es inevitable englobar en un bloque las ambigüedades del Camp, tales como la

⁶¹ “El oxímoron se restringe al ámbito de la oración simple, generalmente a la frase, y en él es donde se produce la unión de dos términos contrarios” (Azaustre & Casas, 2001:120). A pesar de que la lógica del oxímoron está basada en un sistema binario de contrarios, la figura apela a un nuevo orden que, en forma metafórica, debe ser hallado por el receptor. En este sentido también funciona la (i-) lógica del Camp: ya no es un orden binario sino que ese orden parió algo distinto que es rupturista y que apela a la imaginación de otro para ser descifrado, es una doble desautomatización de significados adquiridos que requiere un vuelo imaginativo.

⁶² “El ‘buen-mal libro’: es la clase de libro que no tiene pretensiones literarias pero que continúa siendo legible cuando otros más serios han perecido (...) todos los libros de los que he estado hablando pertenecen a la literatura “escapista”. Crean parches placenteros en nuestra memoria, tranquilas esquinas donde la mente puede echar un vistazo en raras ocasiones, pero a duras penas tienen algo que ver con la vida real (...) la existencia de “buena-mala literatura” -el hecho de que uno se puede divertir o excitar o incluso emocionar por un libro que su entendimiento se niega a tomar en serio- es un recordatorio de que el arte no es la misma cosa que el intelecto” (Orwell, 1945:ed.dig.).

⁶³ Como aporta Dyer: “Es una forma de auto defensa. Particularmente en el pasado, el hecho de que los hombres gays pudieran bromear de sí mismos tan astuta y brillantemente significa que su horrenda situación real podía mantenerse al margen – no necesitan tomar las cosas demasiado en serio, ni dejar que se les apoderen. El Camp permitió y permite a muchos hombres seguir adelante” (Dyer, en Cleto, 1999:110).

⁶⁴ También añade el comentario de un informante que cito a continuación: “el Camp se basa en el pensamiento homosexual. Se basa en la idea de dos hombres o dos mujeres en la cama. Es incongruente y es divertido” (Newton, 1972:107).

teatralidad, el humor e ironía que envuelven la parodia camp, el esteticismo y la pasión exagerada. Al visualizar mentalmente una *drag*, solemos situarla sobre un escenario, tanto cuando lo está como cuando no: la gestualidad exagerada de la *drag* se conoce como teatralidad fuera de escena (*off-stage theatrically*); se relaciona con el sujeto camp que gusta de ser mirado y de posar siempre y también enlaza con las actrices que aún en pantalla eran ellas mismas.

En los parámetros de la belleza y la fealdad, de las ambigüedades del Camp y de su consideración como actitud, gesto, *modus vivendi* o estética, podemos abordar la dialéctica que se ha establecido en torno a la consideración teórica de la materia proteica que aquí nos trata. Cada crítico que ha abordado el Camp, lo ha hecho desde su perspectiva en relación con el pop, los estudios gays, de género, queer, etc... por tanto las definiciones de la materia en relación a su estatuto teórico han variado bastante en las últimas décadas.

Se ha creado un campo de estudio de opiniones encontradas que no llega a ninguna definición unitaria y que es considerado en su pluralidad como un “sistema signifiante de preciosismo y lujo, [que] dibuja su significación *cuando*, y *como*, algo culturalmente construido (...). Su poder se inscribe en el dominio de lo ‘estético’, lo ‘efímero’ y lo ‘superfluo’” (Cleto, 1999:1). Lo estético en cuanto a idea sobre el arte, en cuanto a reflexión sobre la belleza que en los tiempos que corren ya no se vincula a la verdad y a la bondad sino que se relaciona con la mezcla de estilos y lo *trash*, como hemos visto anteriormente. El Camp además de estar relacionado con el arte también se relaciona con la identidad y con un modo de presentarse a uno mismo con un estilo exagerado y artificioso⁶⁵. Resulta un discurso ambiguo, de corta pero intensa vida, en continua interconexión con otros discursos y otras manifestaciones culturales.

Lo que resulta innegable es que en los sesenta, dada la vinculación del Camp con el Pop Art, se realizan una serie de aproximaciones despolitizadas que confluyen en el ensayo pionero de Sontag “Notas sobre el Camp”, que se integra en la ensayística anti-hermenéutica de *Contra la interpretación* (1966). En este ensayo la autora propone una “erótica del arte” que se aleje de las interpretaciones de la Nueva Crítica y se aproxime al placer que proporcionan los artefactos estéticos; una crítica que se centre en la forma y abogue por la transparencia del arte y que no intente explicar lo que éste significa.

⁶⁵ En palabras de David Bergman, sería un “estilo, tanto de ciertos objetos como del modo en que son percibidos, que favorece la exageración, el artificio y lo extremo” (Bergman, 1993:4).

En este reclamo de la forma artística, se aleja del contenido homoerótico que todo gesto camp había tenido hasta entonces (incluyendo a Wilde)⁶⁶ y lo presenta como una “sensibilidad enteramente estética” (Sontag, 2007b:366). Su consideración de los gays como “aristócratas del gusto” y del Camp como un gusto *snob* ha sido duramente criticada a partir de los setenta⁶⁷, a pesar de que esa “aristocracia” se refiere a la misma “elegancia” de que habló Isherwood y que intenta proclamar el Camp como un fenómeno anti-burgués.

Esta sensibilidad y esteticismo son parte del “gusto cultural” de los sesenta⁶⁸ que junto a cierto narcisismo y *chic* radical, convierte a los intelectuales del momento en defensores de la estética Pop y de la sociedad de la inmediatez creada por la industria cultural en la posguerra. Andrew Ross realiza un estudio retrospectivo de esta época llegando a la conclusión de que para cada subcultura, incluido el *underground*, y teniendo en cuenta los momentos pre y post Stonewall, la estética Pop y el Camp tuvieron significados y manifestaciones diferentes. Por otro lado, lo que estas subculturas tuvieron en común fue el hecho de reivindicar a las clases populares en una sociedad democrática de posguerra, que se encontraba en el seno de un sistema capitalista que dio base a la industria cultural y cambió los patrones del gusto.

Este sistema redefinió antiguos productos culturales de acuerdo con los nuevos gustos: la decadente industria del *star system* hollywoodiense, la televisión y Broadway

⁶⁶ “En el mundo pre-Stonewall, el Camp funcionaba como un argot que proporcionaba a un grupo oprimido un poco de coherencia, solidaridad y humor, y permitía a los hombres y mujeres gays hablar entre sí fuera del ámbito heterosexual que les era hostil” (Bergman, 1993: 13).

⁶⁷ Moe Meyer es particularmente dura con Sontag a este respecto. Si en 1983 Mark Booth partió una lanza a su favor al considerar que el mero título del ensayo de 1964 era un indicio de que iba a tratarse de algo fragmentario y que jamás podría ser exhaustivo, Meyer no perdona: considera el ensayo algo de andar por casa que complicaba la interpretación del Camp al desligarlo de su verdadero significado queer. Además considera que no hay diferentes versiones del Camp como propuso Sontag y que su emulado ensayo ha provocado que muchos autores intenten realizar una definición que no es posible dado que la mejor metodología para su estudio debe ser preformativa, esto es, basada en cada realización individual del fenómeno (Meyer, 1994:7).

⁶⁸ En su volumen dedicado al estudio del Pop-Camp, Fabio Cleto (2008) comenta que en los años sesenta en EEUU entra en escena el Pop-Camp marcado por el arificio, la frivolidad, la sublimación del Kitsch, la celebración del travestismo (lo que no es lo que parece) y la falta de seriedad; es una apertura democrática, un meta-esnobismo que mezcla las subculturas juveniles (Teds, Mods), el *glam*, el *underground* y la cultura de supermercado. Cleto reproduce algunos textos de los años sesenta que no aparecían en su anterior volumen (1999) e ilustran el alcance el debate en torno al Camp en la prensa estadounidense de la época: “*Girl of the year*” de Wolfe (1964), “*Camp and after*” de Jan Harold Brunvand (1964), “*Not good taste, not bad taste -It's Camp*” de Thomas Meehan (1965)... Resulta muy interesante la reproducción de fragmentos de obras literarias de la época (novelas *pulp*) que juegan con la Estética Camp y nos dan pistas sobre el alcance de la misma en EEUU -*The man from C.A.M.P.* de Victor J. Banis (1966), *Bond Strikes Camp: An Extravaganza* de Cyril Connolly (1963)-; así como la Correspondencia de Edna Welthorpe de Joe Orton o el *Second manifeste camp* de Patrick Mauriès (1979). La vinculación del Camp con el Pop Art, el Dadá, la homosexualidad, el barroco latinoamericano que realiza Mauriès (Cleto, 2008:395)... son problemáticas discutidas en el campo crítico reproducido por Cleto que complementan sus argumentos anteriores.

serán un filón para el Camp al crear un mundo absurdo y tragicómico que derivará en una mezcla de alta y baja cultura desprendida de todo atisbo gay. Camp y Pop serán adjetivos intercambiables presentes en los circuitos artísticos de los sesenta y Andy Warhol como rey del *underground* retomará en sus creaciones el glamour de Hollywood favoreciendo la penetración de cierto gusto andrógino en los circuitos culturales de las masas populares cuyo código de valores pertenece a la economía política capitalista (Cleto, 1999:344). Así aparecerá un Camp *naif* reciclable que contiene mensajes sobre la producción histórica de las condiciones materiales y culturales del gusto. Un gusto estético efímero y superficial que no deja huella.

En palabras de Philip Core, el Camp fue una lengua franca para los homosexuales antes de Stonewall pero después se alteraron sus parámetros de la mano del Pop, por un lado, y de la liberación gay, por otro. Tanto Core como Booth escriben sus obras a principios de los ochenta utilizando un formato poco académico, ya que el primero compone una “enciclopedia” de personajes vinculados con el Camp y el segundo analiza las principales problemáticas de la estética sin profundizar en ninguna de ellas. Ambos analizan a fondo lo que sería el “sujeto camp”; de hecho para Booth estamos ante un problema de auto-representación más que una sensibilidad: no es un esteticismo porque no es una manera de ver las cosas, sino un modo de ser visto. La distancia que ambos autores toman con respecto a la materia de que tratan también afecta a su despolitización: para Booth la gente camp es más bien asexual, aunque siempre marginal; Core, por su parte, comenta claramente la evolución hacia el Pop al considerar que en un principio el Camp fue “una prisión para una minoría legal y ahora son vocaciones para adultos consentidos” (Core, 1984:7), tanto homosexuales como heterosexuales.

En una dirección distinta parte la reivindicación del Camp desde el temprano activismo gay que se lleva a cabo en los setenta. El Camp ya no será una estética despolitizada, sino que será definido en relación con la homosexualidad como un modo de existencia: Esther Newton, Richard Dyer y Jack Babuscio son los principales autores en llevar a cabo esta reconducción estética. *Mother Camp...* (1972) propone un recorrido por el travestismo y transformismo en EEUU (Nueva York y Chicago) que evidencia el distinto grado de estigmatización de estos grupos en el seno de la comunidad gay; Newton resalta que fueron las travestis (*fairies*: maricas) que hacían la calle quienes encabezaron el motín de Stonewall Inn, resaltando su valor político dentro del colectivo y su protagonismo en la liberación. El Camp es considerado una estrategia

creativa para tratar la experiencia homosexual y definir una posición positiva de la homosexualidad. Tanto desde encima de un escenario como desde la esquina de una calle, este tipo de *gender bending* encarna el Camp como filosofía de la incongruencia y la transformación (Newton, 1979:105).

Si Newton habla de “gusto camp”, Richard Dyer lo considera una sensibilidad producto de la opresión contra los gays; será el estilo, lenguaje y cultura de los hombres gays que les confiere un sentido de pertenencia a una comunidad caracterizada por poseer una identidad y un modo de ser ingenioso y vital. *Gays and film* (1977) resalta la importancia de los medios de comunicación de masas, en particular el cine y la televisión, para la creación de un imaginario gay que respondiera a las inquietudes que, como pertenecientes a un grupo ninguneado, todos y cada uno de los homosexuales se habían planteado. El capítulo de Dyer nos da una de cal y una de arena, porque por un lado resalta el contenido homoerótico, pero por otro sigue a Sontag en la consideración de que el Camp es un modo de ver las cosas que desestima el contenido como trivial.

Otro de los capítulos de esta obra fue escrito por Jack Babuscio, quien realiza un análisis de los que considera rasgos básicos del Camp como relación entre actividades, individuos y situaciones y la identidad gay. El Camp es “una estética en tres aspectos interrelacionados: en relación con el arte, en relación con la vida y como tendencia práctica en las cosas y personas” (Babuscio, 1977:42) y el rasgo más importante de este esteticismo es la oposición a la moral puritana, lo cual ya implica un gesto político:

Como tendencia práctica entre cosas o personas, el Camp enfatiza el estilo como modo de auto-proyección, que conlleva un significado y la expresión de cierto tono emocional. El estilo es una forma de conciencia; nunca es natural, siempre adquirido. El Camp también es urbano; es en parte una reacción al anonimato, el aburrimiento y las tendencias socializantes de la sociedad tecnológica (Babuscio, 1977:43).

La conciencia del estilo propio implica un autoconocimiento que se opone a ciertas formas históricas de invisibilización⁶⁹, ya que el Camp enfatiza la diferencia y hace de ella una bandera política.

En los ochenta la conciencia de la pluralidad identitaria dentro del colectivo gay

⁶⁹ Para Moe Meyer, de hecho, la principal función del Camp es la visibilización social de lo Queer. Define el Camp como “el cuerpo total de prácticas y experiencias preformativas utilizadas para representar una identidad queer, definiendo la representación como la producción de visibilidad social” (Meyer, 1994:5).

(exclusivamente masculino) es evidente⁷⁰ y la teorización va a dirigirse hacia el Camp como parodia de la deconstrucción genérica. Nos encontraremos con una visión mucho más rigurosa del objeto, tanto dentro como fuera del discurso académico, que preparará el terreno para la focalización queer de los noventa.

Uno de los primeros en dar este paso será Harold Beaver que retoma a Barthes para darnos un punto de vista semiótico del Camp: la esfera del lenguaje intersecta con la de la gestualidad, el auto-reconocimiento, sería una “ostentación mediante autodefinición” (Beaver, 1999:166), el entrelazamiento de lo sexual con lo estético y, siguiendo las proféticas palabras del francés, la superación de binarismos en relación con las prácticas sexuales y las formas polisémicas.

Esto nos lanza a la piscina de las sexualidades alternativas que ahora vivimos, que van a ser la posterior puerta de entrada al laberinto camp: la estética de la *butch-femme*, la androginia femenina, la feminidad camp en relación con la negritud o con la desterritorialización... el Camp ya no es exclusivamente gay, es “una invasión y subversión de otras sensibilidades a través de la parodia, el pastiche y la exageración” (Dollimore, 1992:311) y entra en contacto con los avances en el seno del feminismo y del discurso Postcolonial⁷¹.

⁷⁰ “Haz tu propia lista de las extraordinariamente variadas formas que hemos adquirido en los últimos cuarenta años: desde la vuelta de la guerra, hemos sido la Reina Llameante (*The Flaming Queen* (Fitzrovia, 1959; Bolts of Benjys 1979), La Reina de la Velocidad (*The Speed Queen* -Soho, 1963; Leicester Square, 1986), Los Chicos de Cuero (*Leather Boys* – de 1960 hasta hoy en día), Los Macho Man (desde Subway hasta el infinito), El Clon (...) Ha habido vida antes, durante y después de la Liberación Gay; hemos disfrutado del Amor Verdadero, Joder por doquier, de Boy George y del Sexo Seguro (*True Love, Fucking Around, Boy George y Safe Sex*). Mi sumario de identidades describiría una procesión de maniqués, una cronología de exhibiciones, un árbol genealógico a cuya sombra privilegiada echarse un rato” (Bartlett, 1989:160).

⁷¹ Para Sue Ellen Case (1988) el discurso feminista necesita las potentes posiciones subjetivas de la *butch-femme* para salir del empantanamiento teórico masculinista derivado del planteamiento deconstructivo del cuerpo femenino. A partir de las nociones de mascarada y travestismo en las lesbianas de clase obrera del París de entreguerras, podemos reconstruir las posiciones subjetivas feministas o la posición subjetiva de la *butch-femme*. La seducción entre la *butch* y la *femme* habita el espacio de la ironía y el ingenio camp alejándose de cualquier esencialismo elitista en el seno de la heterosexista “diferencia sexual”. Case analiza así la existencia de un Camp lésbico centrado en los dos roles sexuales más radicales dentro del activismo lesbiano. Otra manera de superar tal heterosexismo es la posición de June L.Reich (1992) y su apuesta por el *genderfuck*: la desestabilización de las fronteras entre sexo, género y práctica sexual. Es el efecto de las prácticas significantes inestables en una economía libidinal de sexualidades múltiples. La libre navegación en el mar queer del amor. El *genderfuck* se vincula con el discurso camp-político pasando por un objeto clave en el discurso lesbiano de la actualidad: el dildo. Como objeto artificial (camp) el dildo es más fálico que el propio pene porque despoja a éste último de su poder. La teoría quijotesca de Reich rompe con cualquier idea preconcebida acerca de la práctica sexual lesbiana. Por otro lado, lo que reivindica Pamela Robertson (1996) es que ni todos los gays son hombres blancos de clase media, ni todo el discurso camp se tiene que centrar en hombres gays; también las mujeres pueden entrar en ese discurso porque muchos iconos gays son mujeres, muchas estrellas femeninas son camp y el Camp gay se apropia de ropa y lenguaje femeninos. Podemos leer el Camp políticamente desde el punto de vista del feminismo y de la práctica femenina. Las mujeres y los gays son subculturas en constelación que siempre se han intercambiado influencias. En el Camp como broma, la mascarada femenina y el

La crucifixión del Pop-Camp tiene lugar en los noventa, en un intento de devolverle un aspecto más político que en aquella época perdió. La era del Pop tuvo importancia, por ejemplo, en la visibilización de la androginia que el Glam de los setenta hará evidente. Los iconos del pop-rock son un claro exponente de esta divulgación de las sexualidades alternativas en las masas consumidoras: Mick Jagger a finales de los sesenta, David Bowie a mediados de los setenta, la *Lola* de los Kinks... metieron en la retina de cientos de miles de jóvenes que el discurso sexual oficialista podía ser subvertido y que la cultura del *underground* era genial. Si, por un lado, esta gran divulgación de imágenes hizo visible lo que había sido silenciado, es cierto que lo popularizó de tal manera que perdió su aspecto más políticamente gay. El Camp se convierte en mercancía vendible porque está de moda: camp y pop serán adjetivos intercambiables. Lo hetero se mezcla con lo gay en el discurso camp y la visibilización pierde interés político y gana sentido económico.

En los noventa no se lucha tanto contra ese imaginario popular sino contra el discurso oficialista acerca del Camp divulgado en los sesenta. Sontag es demonizada. El Camp ya no va a ser definido en los mismos términos que antaño: ahora es una política sexual. Se impregna de la Teoría Queer que lo re-conceptualiza y partiendo de la performatividad de Butler, se observa que toda parodia genérica puede ser interpretada como Camp: el *drag* supone una crisis en la identidad mayoritaria heterosexual. Butler retoma a Esther Newton en su noción de *drag* como identidad genérica primaria parodiada o estilizada (travesti o *Butch-femme*) y teoriza acerca de la estructura imitativa del género y su contingencia, tal como planteábamos páginas atrás. Los géneros, para Judith Butler, no son verdaderos o falsos: son simplemente increíbles. Carole-Anne Tyler (1991) continuará en esta línea con los fetichismos de la identidad fálica adoptada por la *drag queen* que es en realidad una des-identificación indicada por el contraste incongruente y el exceso irónico camp. Esta es la verdadera autocrítica del Camp, cuya ironía suele basarse en una defensa contra el ansia de castración que supone

rol genérico juegan importantes papeles. El Camp femenino de mujeres como Joan Crawford, Madonna o Mae West suele hablar de/a la sensibilidad de la clase trabajadora. En relación con la figura de esta última realiza Robertson (2002) un estudio de las relaciones del Camp con el discurso racial: las doncellas negras de West, la tensión sexual entre ellas y la libertad con que la estrella entablaba conversaciones sexuales hace que los códigos sexuales y genéricos intersecten con el discurso racial. West personifica la figura de la *Bulldagger* afroamericana y convive homosocialmente con sus doncellas, lo cual sería otro ejemplo de la mascarada femenina camp. Una última referencia será a George Piggford (1997) y la androginia femenina. Piggford ya parte de la idea butleriana de la performatividad considerando que tanto el *Orlando* de Wolf como la *performance* de Annie Lennox travestida de Elvis Presley socavan las percepciones de su tiempo sobre el sexo biológico mediante la figura del andrógino que en su propia construcción es altamente camp: el Camp es tanto política como juego y suele usar el *drag* para mostrar la arbitrariedad de la identificación sexo-género.

la carencia de falo. Pero el juego de la identificación y desidentificación puede ser activado si y sólo si el receptor entra en el terreno del emisor: si no lo hace, la ironía camp carece de efecto y prevalece el espacio simbólico de la falta y el repudio de la carencia (Tyler, 1999:387-388).

A partir de aquí, el discurso teórico se va a centrar en el contraste dialógico de los diferentes puntos de vista acerca de nuestro objeto crítico, siempre desde los parámetros alcanzados que definen el Camp como una estrategia política en relación con ciertas identidades sexuales alternativas.

La muerte del Camp, situada para algunos en los mismos sesenta y setenta⁷², ha sido superada por esa posterior focalización en el Kitsch y la moda nostalgia tan cercanas a este tema. Si en los sesenta 'camp' fue una palabra en boca de todos, en los noventa no conoce el término casi nadie: parece que se ha encerrado en el discurso académico y que sus cadenas no resultan nada fáciles de romper. Así que vamos a liberarlo de una vez y definamos el mundo que nos rodea a través del "diamante" rosa del Camp.

El oxímoron camp aparece, por tanto, como una tercera vía ajena a cualquier binarismo que configura su estatus ambiguo y polimorfo. Tras avistar la evolución crítica del término en ámbito estadounidense y europeo, pasaremos a contextualizarlo en América Latina, donde su temprana aparición como curiosidad estética vino seguida de un silencio crítico que apunta a su consideración como moda más que a un espíritu teórico serio: no será hasta los noventa que la academia reconozca la existencia del Camp en la obra de autores como Manuel Puig.

⁷² Para profundizar en esta supuesta muerte del Camp, se puede consultar la obra de Fran Leibowitz, que supone la inexistencia del Camp desde los setenta, cuando éste reconvirtió en parte del *mainstream*; después del SIDA, de la Posmodernidad e incluso de Stonewall, hablará de "decamp". Mark Finch y David Román comentan que sólo existe como fenómeno pre-Stonewall; para Both la inserción en el discurso dominante convierte al Camp en mera mediocridad; Melly también realiza una elegía del Camp (Cleto, 1999: 433 y ss.).

Mary Pickford fue una novia de América rubita, inocente y virginal. Pero desde 1908 hasta el año 2000 vivió otra novia de América morena, chaparrita y de aguda voz: Libertad Lamarque, la reina del tango. Igual que Mary, Libertad comenzó desde niña en el teatro y paseó por todos los medios como un camaleón: radio, disco, cine, televisión... como aquélla, tuvo coraje y talento para abandonar su ciudad natal, Rosario, y comenzar una carrera meteórica en la capital tras llamar a la puerta del empresario Pascual Carcavallo, dueño del Teatro Nacional. Como Mary, tuvo varios matrimonios, el primero antes de los 18 años con el apuntador Emilio Romero que protagonizó un episodio novelesco al raptar a la hija de ambos y llevársela a Montevideo, donde tuvo que acudir Libertad con su nueva y definitiva pareja, Alfredo Malerba, a rescatarla.

Ambas tuvieron el apoyo incondicional de su familia, con la diferencia radical de que la novia de América del Norte era pobre y Lamarque no, pues su padre, aunque de ideas anarquistas, era el hombre de hojalata de la calle Paraná 258 y la acompañó hasta Buenos Aires tras decidir que la muchacha



tenía un carro de talento. Desbordante, pues empezó en el coro del Nacional, siguió con sainetes y un trío vocal del que pasó al tango y a la fama: su primer disco data de 1926 y ya jamás dejaría de grabar.

*Longeva como Pickford, pero nunca retirada del candelerero, siempre protagonista, siempre diva, de Argentina a México aclamada por toda América. Nunca se tiñó de rubio, nunca se arrimó al sol que más calienta y nunca abofeteó a otra actriz en su larga carrera (¿o sí...?). Orgullosa, inteligente y ante todo, muy trabajadora, Lamarque filmó más de veinte películas en Argentina y más de cuarenta en México, siendo protagonista de los melodramas de madre más conmovedores de la historia del cine: *Los hijos que yo soñé* (1965), *El pecado de una madre* (1962), *Huellas del pasado* (1950), *La dama del velo* (1948), *La mujer X**

(1954)... son melodramas que reflejan una visión patriarcal de la mujer en la que debe amar a sus hijos desde su reclusión en el hogar, pero que dejan intersticios por los que se cuele cierta resistencia en la complicidad generada con las espectadoras, en la caracterización negativa de la figura masculina que siempre produce la ruptura entre madres e hijas y en la consideración de la maternidad no biológica como motivo de radical importancia.

Si los géneros mediáticos y el *star system* Latinoamericano de los años treinta a cincuenta bebe del modelo hollywoodiense y sus figuras son réplicas en negativo de aquéllas, la paulatina inserción de rasgos nacionales y el reflejo de la problemática sociocultural hacen de estos productos híbridos la manifestación genuina de su entrada en la modernidad.

5. Celosa, celosa pero bien fogosa: el Camp latinoamericano

El Camp es la posibilidad de la revancha. En un país que ha padecido infinitamente a sus políticos, sus literatos, sus edificios, su pintura, su música, su cine, su espíritu de seriedad y su solemnidad absoluta, la visión camp es la posibilidad de justicia y venganza.

Carlos Monsiváis

Como categoría estética nacida en ámbito angloamericano en relación con el Pop Art de los años sesenta, el Camp plantea la problemática de la legitimidad cuando es utilizado en otros contextos culturales. Según afirma Fabio Cleto al plantearse la legitimidad de un Camp italiano:

Es precisamente la naturaleza provisional y constantemente renegociada del Camp la que legitima su adopción en un contexto italiano; basta hacerlo "entender", *reconocerlo* donde se ha materializado, incluso a precio (lejos de ser un precio elevado) de *producirlo* (Cleto, 2008:15).

En América Latina se comprende, reconoce y produce el Camp: numerosos artefactos estéticos materializan esta estética proteica que entronca con el Neobarroco y la resemantización del Kitsch, que avanza con el travestismo de las "cosas que son lo que no son", el artificio y la simulación. No sólo en el ámbito literario encontramos escritores como Severo Sarduy, Néstor Perlongher y Manuel Puig, sino también en el

mundo de las artes escénicas aparece la producción de Copi; conductoras de televisión como Susana Giménez o Jaime Bayly, *vedettes* como Moria Casán, iconos camp como La Lupe o Carmen Miranda, diseñadores de moda como Roberto Piazza o Juan Zamtto, cantantes como Gloria Trevi o Valeria Lynch, bandas como Miranda... son ejemplos claros de cómo se manifiesta la Estética Camp en América Latina.

Ya afirmó Isherwood que una vez conoces el Camp se vuelve imposible no utilizarlo siempre en el ámbito de las ideas estéticas; este hecho, unido a las particularidades que adopta en contextos diversos, evidencia su *necesaria* utilización en América Latina donde atraviesa particulares problemáticas referentes a las multitudes queer y donde intersecta con otros fenómenos estéticos. Éstas serán las puertas de salida de la teorización sobre el Camp ya contextualizado en Latinoamérica. Veremos a continuación en qué consiste esa irregular andadura crítica a la que hemos hecho referencia.

A partir de 1964, como un eco a las "Notas sobre el Camp" de Susan Sontag, los campos intelectuales mexicano y argentino traducen su propia vivencia del Camp y recogen catálogos de manifestaciones culturales autóctonas en las que trabaja esta estética hasta entonces desconocida en América Latina. El debate arranca con la publicación de un suplemento cultural en el semanario mexicano *Siempre!* (1966) que generará una serie de artículos a favor y en contra de la estética como reflejo de la moda teórica que estaba generando en los EEUU.

Será en México y Argentina donde aparezcan los primeros testimonios teóricos acerca de la Estética Camp y donde, tras un silencio crítico de casi veinte años, sea retomado el debate por parte del mundo universitario a partir de las reflexiones académicas en torno a la obra de Puig y Sarduy.

Por tanto, vamos a desarrollar aquí una breve panorámica teórica que arranca del semanario mexicano de 1966 hasta llegar a las publicaciones del nuevo milenio de José Amícola (Argentina) y Lidia Santos (Brasil) que marcan el estado actual de la cuestión, pasando por algunos testimonios aislados allá por los años setenta de la mano de Paco Urondo y por la eclosión crítica en torno a la obra de Puig en los noventa de la mano de autores como Amícola y Graciela Speranza (todos de Argentina).

Observaremos que los primeros testimonios del semanario *Siempre!* no politizan el Camp desde una perspectiva de género sino desde una perspectiva sociocultural mexicana, donde la seriedad del sistema político hegemónico aporta el contrapunto a la supuesta frivolidad que caracterizaba la propuesta sontagiana. Será a partir de los años

noventa que las aportaciones teóricas en el ámbito latinoamericano se harán eco de los problemas de género y resituarán el Camp desde una perspectiva diversa. Si bien en el campo angloamericano los sesenta acercan el Camp al Pop y lo vinculan en cierta medida con la *gayness* (aunque no políticamente), en una América Latina marcada por la homofobia las aportaciones tempranas ni siquiera mencionan la cuestión homosexual.

En los sesenta en EEUU prima la óptica del Pop-Camp; en América Latina el debate se constituye de modo diverso puesto que mientras en Argentina también se vincula el Camp con el Pop Art (Oscar Masotta), en México se asume la teorización sontagiana y se contrasta teóricamente con la categoría existente de la cursilería.

En el semanario mexicano mencionado, aparece el 30/03/1966 un suplemento escrito a tres manos por Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Luis Guillermo Piazza en el cual abordan muy personalmente la cuestión partiendo siempre del reconocimiento a Susan Sontag como pionera en la teorización sobre la Estética Camp.

Fuentes resalta esa visión del mundo a partir del estilo, el amor por lo exagerado, la "pasión teatral del carácter" (1966:II) y el buen gusto del mal gusto característicos del Camp. Lo vincula con el ámbito rechazado por la sensibilidad seria, con el rescate estético de la vulgaridad y del anonimato de la vida urbana. Considera que el suyo es un "país de intuiciones radicales, de gestaciones anteriores a la fórmula elaborada por la cultura" (1966:II) y presenta, por tanto, numerosos ejemplos camp que oscilan desde el humorismo involuntario de Juan Orol, hasta la vida popular urbana, pasando por la pasión por lo teatral de Monsiváis o el "accidente estético" de los Contemporáneos. Añade Fuentes:

Todos los boleros, las telenovelas, las notas rojas que definen el orden real de la Ciudad de México: un orden tenido entre la picaresca y el melodrama.

Negar nuestro Camp, es una manera de empobrecernos. Asimilarlo, un tesoro potencial que debe ser descubierto por un género que, con excepción de Novo, no ha tenido verdaderos cultores entre nosotros (...). Tener sólo historia sagrada es vivir fuera de la historia (Fuentes, 1966:III).

Monsiváis, por su parte, retoma irónicamente las "Notas..." de Sontag al dedicar su intervención titulada "Todo se lo debo a mi manager (nota y catálogo del Camp mexicano)" (1966:III-V) a un tal Robustiano Sanguayo, cuando la primera las dedicó a Oscar Wilde. Es una dedicatoria irónica porque ni Sanguayo ni su obra existen: el

supuesto título se trata en realidad de un fragmento del bolero "Se te olvida" compuesto por Álvaro Carrillo. Tras esta *boutade*, el autor entra en materia subrayando la importancia de la forma frente al contenido que presenta el Camp y lo divide según sea consciente e inconsciente, dependiendo de la intención más o menos sofisticada, menos o más sincera que posea, y, por otro lado, en supremo, medio o inferior, según su "calidad artística" (1966:III).

La primera de estas divisiones coincide con la realizada por Susan Sontag entre Camp ingenuo o deliberado, según la cual el primero corresponde a una seriedad que fracasa y el segundo a una parodia o autoparodia plenamente conscientes y plagadas de amor. La segunda división de Monsiváis, viene ilustrada con numerosos ejemplos extraídos de la cultura mexicana: sea María Félix y su "necesaria connotación barroca" como arquetipo de la soldadera (Camp supremo); Libertad Lamarque y su llanto exagerado como "entendimiento personal del barroquismo" (Camp medio, 1966:IV); o Juan Orol con su avasallador mundo cinematográfico de ensueño (Camp inferior).

El autor termina por diferenciar el Camp del Pop, a pesar de ambos sean "terceras corrientes del gusto" (1966:V), ya que el primero es más dificultoso y estilizado que el segundo. Del mismo modo, en relación con la cursilería, Monsiváis considera que ésta es seria, mientras que el Camp es serio con lo frívolo y frívolo con lo serio. Finalmente, apunta que el Camp posee un carácter subversivo en cuanto posibilidad de revancha contra la pesada seriedad del mundo tradicional mexicano: "nuestra burguesía (...) está tan dolorosamente segura de ser mala que no desperdicia ni querrá desperdiciar la oportunidad de resultar buena" (1966:V).

La tercera aportación al semanario viene de la mano de Luis Guillermo Piazza que parte de la consideración de que la formación intelectual de su época está tan impregnada de productos procedentes de la cultura masiva que resulta ridículo continuar con divisiones apocalípticas del hecho artístico y resume veintisiete de las cincuenta y ocho notas de Sontag para concluir su breve intervención.

Desde un presupuesto diverso aparece en México otro contrapunto teórico: las "Notas sobre lo cursi" de Francisco de la Maza. El arranque del artículo es un extracto de una conferencia de 1956, mientras que la coda que relaciona cursi y camp es de 1966, en el seno del debate establecido en la revista *Siempre!*. Este último apartado se construye como una reflexión en torno al artículo escrito "al alimón" por Fuentes, Monsiváis y Piazza; de la Maza reconoce su ignorancia respecto a la Estética Camp con anterioridad a dicha publicación y atribuye erróneamente la proveniencia de la

teorización a *The Benefactor* (1963) de Sontag, en lugar de hacerlo a las *Notas...* de 1964. “Lo Camp” aparece aquí como sensibilidad, estética y “nueva interpretación de la realidad” (de la Maza, 1970:47) pero siempre de modo negativo dada la connotación que acompaña a los elementos que se atribuyen a su esfera: lo Barroco, *démodé*, cursi, de mal gusto...

A Fuentes le critica la desmesura, la consideración “omnímoda” del Camp en México, la fetichización mágica de esta “consistencia” estética que lo convierte todo en camp; en cambio, carga la pluma contra Monsiváis por las “atroces divisiones” que éste opera en dicho campo, pues concluye que “si algo es tan complicado que necesita tantos distingos, no tiene razón de ser” (1970:48) y que las contradicciones internas en el ensayo de Monsiváis anulan cualquier clarificación del término; en cuanto a Piazza, juzga su escrito como un “bello revoltijo” que tampoco aporta nada en relación con esta materia. De la Maza va a optar, finalmente, por rechazar el término anglosajón en pro de las tradicionales categorías de buen y mal gusto (frente a la tercera corriente sontagiana heredada por Monsiváis) y de la hispánica 'cursi' que considera se está intentando desplazar por el término 'camp' que, a su modo de ver, es exactamente lo mismo.

En paralelo al desarrollo del temprano debate teórico mexicano, encontramos en Argentina la explosión Pop de los sesenta que, si bien no de modo explícitamente teórico, flirtea con el Camp desde la obra de jóvenes artistas como Juan Stoppani, Delia Cancela o Pablo Mesejean. En el entorno del Premio di Tella de artes plásticas se alentó la obra de estos creadores de “arte de los medios” que mezclaban las categorías del Pop Art, Kitsch, Camp e identidad nacional⁷³ en un amasijo plurisignificativo que casaba perfectamente con lo que estaba sucediendo en el reino de las artes europeo y estadounidense.

El primer premio de la edición del di Tella de 1966 (apuntamos que Greenberg fue jurado de la edición de 1964) fue para la magnífica instalación de Stoppani *Camp, Pop, Kitsch* en la cual tres pianos idénticos forrados respectivamente de papel adhesivo simulando mármol negro vetado, piel sintética blanca de marta cibelina y plumas de colores representaban las tres corrientes estéticas de la cultura de masas inscritas en un epítome de la alta cultura como es el piano: el artificio, la simulación y la puesta en cuestión de las normas clásicas del buen gusto espejean en esta obra que simboliza la

⁷³ María José Herrera considera que “hay una fuerte connotación de identidad en las manifestaciones de la cultura popular que se extendieron internacionalmente en la segunda mitad del siglo XX. Así ocurrió con el pop argentino y los propios de otros países que no fueran los Estados Unidos o Inglaterra, de donde se supone surgieron las condiciones de temas y recursos que el pop argentino desplegó en un grupo de artistas que se identificaron con dicha poética” (Herrera, 2010:ed.dig.).

innecesaria presencia de materiales “nobles” en el arte contemporáneo.

Retrato de muchachas y muchachos (Cancela/Mesejean), en cambio, era un tríptico de esmalte sintético sobre tela que planteaba varias escenas campestres de colores puros complementarios (Kitsch) gravitando sobre tres felices nubes blanquiazules. La obra venía acompañada del siguiente manifiesto que planteaba la vivencia de la alteridad sexual como algo lúdico, tras una serie de referentes que recuerdan “*The girl of the year*” de Wolfe⁷⁴ con las consabidas alusiones a los Stones, la moda y la amistad festiva:

Nosotros amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosas, plateadas, a Sony and Cher, a Rita Tushingham y a Bob Dylan. Las pieles, Saint Laurent y el *young savage look*, las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa, las camisas a rayas, que nos saquen fotos, los pelos, Alicia en el país de las maravillas, los cuerpos tostados, las gorras color, las caras blancas y los finales felices, el mar, bailar, las revistas, el cine, la cebellina. Ringo y Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las *baby-girls*, las *girls-girls*, los *boys-girls*, las *girls-boys*, los *boys-boys* (Cancela/Mesejean, en Herrera, 2010:27).

En esta enumeración caótica de gustos y preferencias se nos dibuja un perfil de jóvenes adoradores de la contracultura *sixties* que asumen como hedonista fuente de inspiración los elementos de la cultura de masas desde la música pop-rock hasta el melodrama con su *happy end*. Su visión del Pop coincide con el Pop-Camp que Fabio Cleto analiza en suelo estadounidense a partir de 1964 en su marcado artificial, frivolidad, sublimación del Kitsch y falta de seriedad (Cleto, 2008). Se observa entonces la influencia que la Vanguardia artística europea y estadounidense de los sesenta tuvo en los jóvenes artistas argentinos, confirmando la tendencia del di Tella por alentar una creación estética de proyección internacional (sin olvidar por ello una problemática nacional⁷⁵).

⁷⁴ Tom Wolfe publicó “La chica del año” en el *NY Herald Tribune* (1964). El artículo trataba de la que se suponía estrella exitosa del 1964: “Baby” Jean Holzer, joven casada con un millonario, exitosa modelo, actriz en *films* de la Factoría, rostro popular en las *soirées* de la alta sociedad, asidua a conciertos de los *Rolling Stones*, portada de *Vogue*... en boca de todo el mundo. Wolfe realiza una reflexión sobre la gloria fugaz de jóvenes newyorkinas que alcanzan lo más alto de la popularidad pero son olvidadas al poco tiempo, sobre la mezcla de alta y baja cultura, las modas efímeras, el candelero social, la relación del dinero con la popularidad... proporcionándonos un divertido retrato de la eclosión del Pop en NY.

⁷⁵ Sólo con fijarnos en otra obra de Cancela y Mesejean podemos comprobar la kitscheización y popización de un tema nacional como es el gaucho (probablemente Martín Fierro). Presentada al certamen de 1964, en esmalte sintético sobre tela, esta obra de estridente colorido representa la figura

En el mismo contexto, Oscar Masotta (uno de los grandes teóricos del arte en Argentina) se hizo eco de la eclosión de la Estética Camp en una comunicación leída el 15/11/1966 en el di Tella: "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea", publicada posteriormente en *Happenings* (1967). A raíz de una reflexión sobre la presencia de los objetos industriales en el reino del arte, nombra la existencia de obras 'camp' (1967:55), etiqueta que, aclara en nota a pie, está a punto de convertirse en ese momento en toda una "categoría estética". Masotta habla de un doble campo de pertenencia de la expresión 'camp', inicialmente perteneciente al *slang*, pero ahora en boca de un grupo selecto de gente culta conocedora de la estética. Además de la fuente sontagiana, añade la reflexión de Harold Rosenberg (1962) que incide en el carácter burlón, extravagante, homosexual y artificioso del Camp. En palabras del autor:

Tiene que ver con la burla de toda seriedad. Tiene que ver con la inocencia, y con un movimiento simultáneo hacia la inocencia corrompida. Tiene que ver también con cierto gusto por la liviandad de los juicios (...). Entre nosotros, se podría decir que los trabajos de Susana Salgado, Stoppani y Rodríguez Arias son 'camp' (Masotta, 1967:55-56).

A diferencia de los autores mexicanos, Masotta incide en el carácter homosexual de la Estética Camp como exhaustivo conocedor de las publicaciones sobre filosofía del arte en los EEUU y de los movimientos artísticos vigentes en el coloso del Norte, pero su reflexión en torno al tema se limita a una breve alusión. No así la posterior publicación del mexicano Monsiváis que aparece como una *amplificatio* de su artículo de 1966: "El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde (Notas del Camp en México)" (*Días de guardar*, 1970).

Con el mismo esquema utilizado anteriormente, Monsiváis dedica estas notas a cierto Ceferino Cruishkank, "fuego del periplo electoral" (1976:171) al que atribuye apócrifamente una obra de otro dirigente del PRI⁷⁶. El arranque de Monsiváis es

de un gaucho matando a un indio que intenta cubrirse el rostro mientras aquél le acuchilla. Un cielo bien azul corona la bucólica escena: la ironía con que se abordan las acciones de los personajes nacionales es abrumadora.

⁷⁶ El PRI, o Partido Revolucionario Institucional, ha marcado el panorama político mexicano desde 1928 hasta la actualidad; Carlos Monsiváis se dedicó al periodismo satírico en forma de crónicas desde los años sesenta haciendo pasar por la picota de su mirada crítica a todas las secciones políticas mexicanas de las cuales el priismo no quedó a salvo. En una entrevista concedida a la Revista mexicana *Proceso* en 2008, Monsiváis hace un balance del tono de sus sátiras en la columna "Por mi madre, bohemios" editada a partir de 1968, en el cual recuerda algunas de las citas que dieron origen a sus comentarios: "Vicente Fox, uno de los expertos en el habla como boomerang decapitador. ¿Cómo olvidar su frase dirigida a las viudas de Pasta de Conchos: 'Comparto con ustedes la pérdida de sus

marcadamente político, satírico y contestatario para dar una clave de lectura de sus “Notas...” bien diferente de la apolítica lectura de Sontag de la que se hace eco y del debate argentino que acabamos de repasar.

El autor se siente impelido a revisar la fastuosa moda del Camp en su nacionalización mexicana con un doble impulso que reclama la universalidad (por tratarse de una categoría teorizada en EEUU) y al estatuto postcolonial de América Latina; de ese modo, se plantea cómo se manifiesta en México la Estética Camp, retomando los postulados de Sontag y comenzando por poner en entredicho su supuesta despolitización. En un contexto como el mexicano, comenta Monsiváis, sería una traición considerar cualquier estética desligada de lo político porque la ideología oficial abraza la solemnidad e impone una inocencia al ciudadano que se relaciona con el debate en torno al mal gusto. Por tanto, la perspectiva estilística del Camp puede hacer saltar las imposiciones oficiales del gusto y la imperfección del estilo de una realidad política.

En primer lugar, encontramos la polémica en torno a la supuesta superioridad de la forma frente al contenido relacionada con la demagogia discursiva del lenguaje oficial que deforma los criterios de acceso a la realidad de los ciudadanos; por carecer de “amor al objeto” esta demagogia no resulta camp, ya que no “descubre al Ser tras la Apariencia” (Monsiváis, 1976:174) pues se limita a eliminar los contenidos políticos sin acceso si quiera a una elegancia formal. Tampoco cabe la posibilidad del Camp en la Revolución Mexicana por la ausencia de una pasión estilística y de una visión estética, ya que la extenuación del impulso ideológico inicial que el Camp supera con una voluntad de estilo se ve castrada por la pereza, la corrupción y el mal gusto del mal gusto (sin posibilidad redentora) de la sociedad mexicana.

En segundo lugar, Monsiváis alude a la posibilidad de un Camp consciente o inconsciente (como en su anterior artículo) en el imaginario mexicano y llega a la conclusión de que es el Inconsciente el mayoritario en su país por la abrumadora sinceridad que presenta, la desmesura y seriedad fracasada: características y ejemplos de

deudos”? Al principio de la sección un apotegma de Alfonso Martínez Domínguez: 'El PRI llega a los lugares donde la mano de Dios no ha puesto el pie', me iluminó profusamente y me hizo seguirle la pista a los dirigentes de tan benemérita agrupación, como don Alfonso Corona del Rosal que empezó un discurso bajo la influencia del Cid Campeador: 'Ancha es Castilla, jóvenes del PRI' (Vera, 2008:ed.dig.). En el contexto mexicano de la época, la irreverencia y la *boutade* de Monsiváis eran evidentes para todo el público lector; hoy día, desde otro contexto y a cuarenta años de distancia debemos aportar una nota explicatoria para que el tono del autor quede claro y sea bien situado frente a la publicación sontagiana: es al político Cruishkank, muerto en accidente de bicicleta al ir a tomar posesión de su cargo senatorial, a quien dedica su crónica y a quien atribuye una obra de otro personaje público.

Camp Inconsciente que lo relacionan ampliamente con el Kitsch, y reenvían a la diferenciación que realizará años después Andrew Ross entre Kitsch y Camp (Ross, 1989:145-146). El Camp mexicano se basa, por tanto, en una “involuntaria disidencia” (Monsiváis, 1976:178) porque en lugar de neutralizar la indignación primera que produce cualquier artefacto desde una mirada camp, no se produce la distancia suficiente entre el objeto y el espectador, que queda con la percepción de una agresión estética. Por otro lado, la necesidad del mexicano de ataviarse, amueblarse y decorarse hasta el exceso para sentir la propia existencia implican un Camp Inconsciente que se hace eco del vacío existencial de cada cual a modo de “confesión autocrítica” (1976:179).

En tercer lugar, el Camp superior, medio e inferior se ilustran en el ensayo con una gran cantidad de ejemplos extraídos del imaginario popular: desde el estilo llevado conscientemente⁷⁷ a sus últimas consecuencias en Dolores del Río y Agustín Lara hasta el Camp inconsciente (o *low*) de Juan Orol, pasando por ese *middle* Camp de los que “a pesar de cierta voluntad de estilo, se hallan en el filo de la navaja entre la consciencia e inconsciencia y no disponen de la fuerza suficiente para tomar partido” (1976:186) como Jorge Negrete y el cine mexicano de los treinta y cuarenta.

Las ideas de Monsiváis serán retomadas a modo de hilvanos teóricos por Paco Urondo en su artículo “¿Qué es Camp?”, publicado en *El Diario mendocino* (dirigido por Jacobo Timmerman) a principios de enero de 1970. En esta publicación, acompañada por ilustraciones de Pérez Colman, Urondo se pregunta qué significa esa palabra “pequeña, pequeña” que tanto ruido está generando en Europa y EEUU y lo identifica, siguiendo a Sontag, con la tercera corriente del gusto. El escritor argentino tiene presente el artículo dedicado al Camp del semanario mexicano *Siempre!* y cita, por tanto, las aportaciones de Fuentes y Monsiváis al respecto, incluyendo las vacilaciones teóricas que hemos analizado anteriormente y que asume sin mirada crítica; del mismo modo, tiene presentes las “Notas...” de Sontag, que según su punto de vista sistematizaron el concepto de 'camp'. Urondo considera que tanto Monsiváis, como Lehman y Arbasino han venido empleando el término desde hace tiempo, con lo cual deja constancia de la presencia de la Estética Camp en el campo intelectual argentino

⁷⁷ Monsiváis hace coincidir en este caso dos categorizaciones que en el ensayo de Sontag son diferentes: por un lado, Camp consciente e inconsciente y, por otro, *high-middle-low* Camp. Identifica el Camp consciente con el *High* Camp y el inconsciente con el *Low*, pero podemos tener ejemplos de *Low* Camp (una *performance* drag) bien conscientes de sí mismos y de las consecuencias políticas que, dependiendo del ambiente en que se produzca, puede conllevar. La idea de *High* Camp, Sontag a su vez la toma de Isherwood.

(con referentes europeos) que será truncado por la censura y el asesinato cultural ejercidos durante la Guerra Sucia.

Gianni Toti y Margaret Randall también aparecen en el elenco de autores citados en "¿Qué es Camp?", el primero con su punto de vista crítico hacia la cultura masiva de la cursilería que considera un snobismo globalizador y la segunda con su recuperación de los orígenes del Camp en los años treinta. El santafecino termina por asimilar el Camp a lo cursi y convencional, considerando que si no existieran la tragedia y el sufrimiento en nuestra sociedad, todo podría ser Camp⁷⁸; "porque lo Camp se identificaría insensiblemente con lo convencional; es el reino de la chafalonía, donde nada es legítimo, nadie es auténtico, ninguna cosa responde a necesidades básicas" (Urondo, 1971: ed.dig).

Tras el artículo de Urondo nos enfrentamos a lo que parece un silencio crítico en torno al Camp. Tan sólo los testimonios aislados de Severo Sarduy y Manuel Puig, reflexionando sobre su propia obra, rompen ese bloque de hielo que se derretirá entrados los años noventa de la mano de algunos críticos que realizarán la recuperación en el plano académico de estos autores.

Ya en *Barroco* (1974) el escritor cubano habla de una identificación de lo barroco con "lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes de *camp* y *kitsch*" (Sarduy, 1999:1199); el resto de su teorización sobre el Barroco pasa por alto más alusiones a la estética que trabajamos, pero en una entrevista realizada por Danubio Torres Fierro para el *Escandalar* de NY (1978), el autor cubano relaciona Kitsch y Camp al hablar de su novela *Maitreya* (1978):

Lo *kitsch*, lo "barato", viene pues no de un deseo voluntario de utilizar esa cultura, ni lo "retro" ni lo "camp" ni lo "punk", que interviene en *Maitreya*: es un efecto de *brouillage* de los discursos, del desenfado con que se les maneja, de la parodia a que se les somete, de la risa que suscitan. La compostura habitual con que se les enuncia, la manía clasificatoria a que se les somete, su separación y su autoridad, todo esto se vuelve *carton-pâte*, puro simulacro, teatralidad, representación (Sarduy, en Torres Fierro, 1999:1820).

Como "rechazo a una jerarquía de valores" (1999:1820), Sarduy entremezcla lo

⁷⁸ Su pequeño catálogo de elementos camp incluye las ceremonias de pompas fúnebres, la celebración de un cumpleaños hasta que el festejado cae muerto... Urondo considera que en todos los suplementos literarios de la época se pueden encontrar ejemplos que atestiguan la ubicuidad del Camp en nuestra sociedad (Urondo, 1971: ed.dig).

serio y lo banal en su escritura, sea un discurso político sumado a un film hollywoodiense, un mantra unido a un elefantito de Bollywood. Sobre la base de esa unión en bucle de contrarios estéticos, el cubano suma las ideas de simulacro y teatralidad que unen el Neobarroco con la Estética Camp y lo sitúan como antecedente directo de los escritores que manejamos en el corpus literario del presente trabajo. Desde su exilio francés, se muestra conocedor de los debates filosóficos contemporáneos y enuncia su particular modo de entender el hecho estético reconociendo siempre la herencia directa del Maestro⁷⁹.

Torres Fierro realizó en 1975 una entrevista similar a Manuel Puig en la cual el novelista argentino maneja los conceptos de cursilería y kitsch para hablar de *Boquitas pintadas* (1969) y *El beso de la mujer araña* (1976). Considera Puig que en sus primeras obras el goce de la cursilería que sentía como autor y plasmaba en los gustos culturales de sus personajes era inconsciente, pero en la producción más reciente se torna en uso consciente y amoroso del mal gusto; la distancia del hecho "vergonzante" kitsch adquiere cercanía en su pluma y es plasmado con sinceridad, con una aceptación del propio "mal gusto" que tiende a eliminar la represión que las formas cultas han ejercido en la cultura del momento:

Actualmente, estoy viendo mucho cine mexicano viejo por TV, películas de ínfima categoría – según los críticos. Pero riquísimas algunas. Quiero entregarme a eso. Si resulta que, al fin del experimento, simplemente tengo mal gusto, paciencia. Pero se me ocurre que no, que hay un terreno que debemos reconsiderar: los folletines de Negrete, la letra de los boleros y, ahora, la TV en colores. Cosas que están desprestigiadas pero que, a mí, se me ocurren de validez estética. Recorro esos terrenos en mi nueva novela. Siempre, claro, a través de un personaje (Puig, en Torres Fierro, 1975: ed. dig).

El debate en torno al buen/mal gusto, la recuperación de ciertas formas de la cultura masiva recicladas desde la ambigua y amorosa visión camp, el reino del kitsch y la cursilería elevados al centro radical de su proyecto narrativo con la implicación de ciertas reflexiones en torno a la creación de una identidad nacional en la Argentina y la adopción de modelos de conducta procedentes de la imaginación melodramática por parte de sus personajes son algunas de las problemáticas que aborda Puig en sus entrevistas demostrando que su obra entraba en la esfera de influencia de la Estética

⁷⁹ Néstor Perlongher, en un ensayo sobre la barroquización, le adjudica a Severo Sarduy una *boutade* mítica: "barroco es el 'kitsch', el 'camp' y el 'gay'." (Perlongher, 1997:116).

Camp.

Del mismo modo, el escritor afirma en una entrevista realizada por María Moreno (1986):

Me han dicho también que mi novela [*La traición de Rita Hayworth*] tiene algo de camp y creo que es cierto. Porque el camp es un estado de ánimo en el que se ridiculiza algo que se ama, y se lo ridiculiza para demostrar que con toda su probable carga negativa, es indestructible (Moreno, en Amicola, 2000a:65).

Si Sontag dijo que la diferencia fundamental entre Kitsch y Camp era ese amor incondicional que el segundo confiere al artefacto (Sontag, 2007b:371), abordado con cierta distancia irónica, Puig muestra la perspectiva sontagiana en su concepción estética y adscribe su obra al reino del Camp⁸⁰.

Dos años después de la muerte del narrador argentino, José Amícola publicó su ensayo *Manuel Puig o la tela que atrapa al lector* (1992) donde realiza un seguimiento de *El beso de la mujer araña* marcando una línea de continuidad entre la narrativa de Arlt, Cortázar y Puig. Sus alusiones a la estética que trabajamos pasan por la idea de que Puig transforma los elementos kitsch en "material rescatable" (Amícola, 1992:223) y asimilable a lo que los estadounidenses llaman 'camp'; su uso del término pasa por la definición que Gillo Dorfles empleó en *Las oscilaciones del gusto* (1970): el Camp no será sino Kitsch elevado a los "altares del gusto" por un artista entendido.

La proliferación de estudios sobre la obra de Puig y Sarduy que tuvo lugar en los años noventa ha ocasionado numerosas ediciones críticas que incluirán la Estética Camp como perspectiva teórica desde la cual abordar su narrativa: el Encuentro Internacional Manuel Puig celebrado en la Universidad de La Plata (1997) y la edición de las *Obra Completa* de Severo Sarduy de la colección Archivos (1999) son dos ejemplos clave en

⁸⁰ Entre la entrevista realizada por Moreno a Puig (1986) y la publicación de la siguiente obra de Amícola que mencionamos (1992), Luis Rafael Sánchez edita *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) donde realiza una importante anotación acerca del Kitsch y el Camp que es importante traer a colación: "Hay un color local *kitsch* y hay un color local *camp* sin que obste Susan Sontag. El color local es, asimimismo, enredador y desvariante, se muda de la mojianga de una cantante vestida de hombre y con pistola al cinto a las silfides con pechos que aletean por el *Grand Ballet Trocadero de Montecarlo*: el travestismo es una localidad que viaja, el travestismo es un itinerante recital iconográfico: Elisabeth Taylor, Liza Minelli, Sara Montiel, Iris Chacón santificadas por un travestismo que se empapa de gestos y los revierte a misa. De ocasión en ocasión, el color local *kitsch* y el color local *camp* se agazapan detrás de ciertas provocaciones que el *marketing* se apresura a devorar (...). ¿Ejemplo de color local *kitsch*? Lector, tenga. Un beso del Papa polaco, en un suelo del país a visitar (...) ¿Ejemplo de color local *camp*? Lector, tenga. Un *video cassette* de Michael Jackson, maquillado *with flying colors*, es un *camp* para la cámara y la juventud frankensteinada" (Sánchez, 1989:184-185).

el estudio de la obra de ambos escritores.

En ámbito rioplatense, tanto las tesis doctorales de Alberto Girordano y Graciela Speranza que inciden bien en la relación del Camp y la obra de Puig⁸¹, como los estudios de Roberto Echavarren que tratan la relación de dicha estética con la deconstrucción genérica y el mundo de la moda abrieron campo para la presencia teórica del Camp en Latinoamérica. En *Arte andrógino* (1998), Echavarren relaciona el Camp con la sensibilidad gay recuperando de nuevo las "Notas..." de Susan Sontag y, en su breve alusión, concluye opinando que no interesa más la simulación gay porque la misma noción de identidad sexual comienza a estar obsoleta (2003:57).

De signo similar serán las reflexiones desarrolladas por Amicola en su *Camp y posvanguardia* (2000) donde la relación entre *gender*, Camp y Kitsch que arranca en los *sixties* estadounidenses es retomada a partir de una nueva reflexión en torno a la obra de Puig, Copi y Perlongher. Su obra se centra, en primer lugar, en el concepto de *gender* desarrollado por pensadores como Foucault, Butler y Bourdieu; en segundo lugar, en el concepto de posmodernidad en relación con las Vanguardias que matiza desde el pensamiento de Habermas, Jameson y Huyssen⁸²; posteriormente, en "la política y la poética camp" (2000:49), partiendo de la crítica norteamericana Moe Meyer que lo relaciona directamente con la reivindicación de género y lo repolitiza frente al Pop-Camp de los sesenta y sus derivados *coffee table*.

El crítico argentino relaciona la Estética Camp con un Kitsch resemantizado y una estrategia intertextual paródica que implica *cognoscenti* relacionados con la cultura gay taladrando "la seriedad épica del arte actual" (2000:54). Su concepción del Camp se articula en diálogo con la posmodernidad en tanto antitradicionalismo y traducción actual de las vanguardias históricas, matizada de desencanto y falta de ingenuidad; se corporeiza en la obra de Copi, Perlongher y Puig demostrando que el Camp es una estética aplicable a diversos géneros literarios (teatro, poesía y novela de la

⁸¹ La tesis doctoral de Graciela Speranza fue publicada con el título *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (Norma, 2000); constituye un análisis muy inteligente y claro de la relación del Camp con el Pop Art y la obra de Puig, además de analizar la presencia del mundo del cine (Hitchcock y Sternberg) en la narrativa del argentino. La tesis de Giordano fue publicada como *Manuel Puig. La conversación infinita* (Beatriz Viterbo, 2001); en ella dialoga con las opiniones de Speranza y Amicola en torno a la relación de la narrativa de Puig con el Camp, subrayando, sobre todo, el paso del Kitsch al Camp y las estrategias del uso del "mal gusto" en la obra del escritor.

⁸² Tanto en la obra de Docherty (1996) como en la de Huyssen (1986) encontramos la idea de que las Vanguardias ya rompieron con la dicotomía entre alta y baja cultura; en la posvanguardia sigue vigente esta superación, sólo que con una conciencia evidente de que la fractura no tiene vuelta atrás.

posvanguardia⁸³) y que, como “arte gay” o “arte *folle*”⁸⁴, se plasma de modo diverso en las estrategias narrativas de dichos autores: con aire barroquizante y conciencia de uso de materiales kitsch, Perlongher resignifica elementos poéticos del modernismo hispanoamericano y productos que remiten al preciosismo hollywoodiense en contraste con lo “barroso” o el *detritus* escatológico de cuerpos que reivindican el antiesencialismo frente a la concepción genérica tradicional. Este mismo contraste se halla en la obra de Copi y Osvaldo Lamborghini, el primero de los cuales, en su proyecto teatral, desarrolla el “humor homosexual” (2000:86) y propone una vuelta de tuerca a la relación entre el melodrama y la Estética Camp.

A los “campeones del camp” (2000a:87), Copi y Perlongher, se yuxtapone una mirada diversa sobre la obra de Manuel Puig, de la que se resalta el modo de construcción del texto y del personaje. Con este enfoque, Amicola ilustrará su tesis según la cual es imposible desvincular la “presencia de subgéneros triviales (y filmicos) reciclados por la alta cultura de la aparición del concepto destructor de *gender*” (2000a:91), ambos procesos derivados del pensamiento subversivo de los años sesenta. En la obra de Puig, observamos esta doble vertiente de reciclaje de géneros literarios considerados de “baja cultura” y presencia de identidades genéricas en las que lo femenino se construye con una mirada a las divas del cine clásico de Hollywood. Pero, frente al sesgo evidentemente camp de Copi y Perlongher, el crítico argentino considera que la obra de Puig está demasiado teñida de didactismo para enlazarse a la esfera camp (2000:66) y que el continuo bregar entre intelectualismo e imaginación de sus personajes (2000:139) está bien alejado de la frivolidad camp de un autor como Copi.

Insertas en la esfera relacional del Camp y la Posvanguardia quedan las reflexiones del crítico argentino sobre el Kitsch y la parodia, publicadas con anterioridad en revistas argentinas de crítica, que se compilan en el mismo volumen apuntando una relación con el Camp que, sin embargo, no viene especificada en los

⁸³ En el contexto literario latinoamericano la crítica ha venido considerando (quizá de modo simplista, a decir de Donald L. Shaw) como modernidad literaria -en cuanto asunción de la técnica literaria de ciertos autores de la Vanguardia euro-norteamericana como Joyce, Woolf o Faulkner- a los autores del famoso Boom narrativo, haciendo coincidir entonces la Posmodernidad con el Posboom. Siendo la primera etiqueta abarcadora de una reflexión teórica en todas las artes en general, la ciencia psiquiátrica, la biología etc., mientras que la segunda es aplicable solamente al contexto literario latinoamericano a partir de los años setenta, parece que esta identidad terminológica no es demasiado adecuada (Blaustein, 2009:174). José Amicola aplica muy certeramente el término “Posvanguardia” superando el debate en trono a la legitimidad del término “Posmodernidad” quizá más problemático todavía en el ámbito latinoamericano.

⁸⁴ Según comenta José Amicola, éste es el apelativo con que Manuel Puig denomina en los manuscritos de *El beso de la mujer araña* al “modo de narrador vicario del personaje de Molina” (Amicola, 2000a:65).

propios artículos. La aplicación de una teoría de la parodia a la obra de los cubanos Sarduy y Cabrera Infante nos revela la superación de los modelos lezamiano y carpenteriano respectivamente, y nos da otra perspectiva del Neobarroco necesaria para entender la estética que hemos analizado: no solamente se produce la irrisión de los modelos altoculturales de sus predecesores (pero con un *ethos* tendente al homenaje), sino que se recicla en clave camp el bolero y otros elementos kitsch de la cultura popular para resignificarlos desde la óptica gay (en el caso de Sarduy, claro está) aportando un nuevo sentido de cubanidad. La parodia aparece así como un mecanismo clave en la posvanguardia literaria.

La visión de José Amícola sobre el Camp culmina en la consideración de que son los gays “antimasculinistas y, por lo tanto, verdaderos provocadores de la patologización de la homosexualidad” (2000a:181) los únicos responsables de dicho proyecto estético⁸⁵. Como parte de una *homographesis*, el Camp logra la exhibición de las construcciones de *gender* unidas a un reciclaje del Kitsch marcadamente politizado (desmarcándose de la propuesta sontagiana) desde una ley del deseo como única fuente identitaria para el sujeto discursivo.

En el campo crítico brasileño, a parte de algunas reflexiones aisladas sobre el Camp en los años noventa⁸⁶, hallamos una importante reflexión en torno al Kitsch similar a la de Amícola en la obra *Kitsch tropical...* de Lidia Santos (2004) donde se

⁸⁵ Esta afirmación contrasta con la idea de un “*feminist Camp*” de Pamela Robertson, según la cual existe “una forma femenina de esteticismo, relacionada con la mascarada femenina y enraizada en el género burlesco, que articula y subvierte el ‘proceso de construcción de imágenes y cultura’ al que las mujeres han tenido acceso tradicionalmente” (Robertson, 1999:271). Robertson reivindica un espacio discursivo queer para el Camp, a diferencia de Amícola, porque reconoce, siguiendo a Alexander Doty, que tanto mujeres lesbianas o heteros, hombres gays o, incluso, heteros, pueden no estar de acuerdo con la alienación e imposición de la normativa straight de los roles sexuales y de género. El Camp como “política de la parodia de género” (ibid.:274) retoma la idea de performatividad genérica que desde Butler podemos rastrear hasta la mascarada femenina de Rivière (1929) subvirtiéndola las ideas dominantes heteropatriarcales en torno al género.

⁸⁶ Algunas de estas reflexiones vienen de la mano de Denilson Lopes, quien publicó en 1997 un “Manifiesto *Camp*” y en 1999 un artículo titulado “Somos todos travestis. *O imaginário camp e a crise do individualismo*”. Ambas publicaciones parten de una reflexión sobre la crisis del individualismo y la importancia del mundo de la moda y las máscaras que constituyen al sujeto moderno para configurar un nuevo paradigma estético, dentro del cual la Estética Camp adopta un lugar preponderante. Lopes retoma las “Notas...” de Sontag, los ensayos de Ross y Booth y termina recalando en el Camp-Queer de Moe Meyer y David Bergman. El carácter subversivo de la Estética Camp radica para Lopes en la inestabilidad genérica que conlleva, reivindicada de la mano de Esther Newton, Carol -Anne Tyler y Judith Butler (entre otras), en la constitución de nuevas afectividades, la ruptura con los modelos de la familia heteropatriarcal y en la proclamación humorística de la ambigüedad sexual. Será un problema político porque convierte la cuestión de género en algo estético, eleva la teatralidad y la pose al rango de lucha por los derechos LGBTQ y apunta a una nueva educación sentimental. Curiosamente, nos lleva a pensar en una nueva historia del arte no ya por estilos de época sino por categorías que enlazan el Camp con el Barroco y Rococó, el Preciosismo, el bloque romántico-decadentista y la posvanguardia en un arte de la “afectividad, artificio y ligereza” (Lopes, 1997:101).

vincula la obra de Puig con la Vanguardia de los sesenta en el Instituto di Tella y el Tropicalismo brasileño con el *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. Santos vincula el uso del Kitsch de ciertos autores latinoamericanos desde los años sesenta con la reflexión de Goblot sobre las barreras culturales existentes entre clases sociales y el concepto de distinción de Pierre Bourdieu⁸⁷. El uso de los medios de comunicación y del Kitsch coincide con un proyecto experimental en la línea de la ruptura propiciada por los movimientos de Vanguardia; el uso del Pop Art y del Camp rompe la barrera del *highbrow* cultural. El concepto de 'camp' será analizado en relación al término español 'cursi' y a la perspectiva queer de Moe Meyer, concluyendo que:

El sujeto cursi se caracteriza por la ignorancia de los códigos con los que se reconocen los individuos pertenecientes al nivel o niveles superiores al suyo. Su ingenuidad le hace, muchas veces, desconocer el hecho de ser calificado con la palabra cursi. El sujeto *camp*, al contrario, hace de sus prácticas y hábitos una bandera política, transformándolos en una *barrera* con la cual selecciona el acceso a otros de su nivel de conocimiento (Santos, 2004:133).

La "estética de la dificultad" de que habla Lidia Santos, relaciona Kitsch, Camp y Neobarroco como estrategias que reflejan en el plano literario latinoamericano las contradicciones sociales creadas por la cultura de masas en los últimos decenios del siglo XX, mostrando la profunda heterogeneidad característica del continente.

A estas alturas del milenio, observamos que la etiqueta 'camp' es archiconocida y muy utilizada en América Latina no sólo en relación a la obra de Sarduy y Puig, sino también de Pedro Lemebel, Luis Zapata, Boris Izaguirre, Néstor Perlongher, Copi, Daniel Umpi, Naty Menstrual... Seminarios realizados en La Plata por José Amícola, incursiones en *Latin American Studies* desde las universidades más prestigiosas de EEUU por parte de críticos como Efraím Barradas, Ben Sifuentes-Jáuregui, Arnaldo

⁸⁷ Según la reflexión de Santos, las categorías del gusto se convierten en alegorías de las barreras y niveles que la cultura crea entre las diferentes clases urbanas; los artistas latinoamericanos introducen el Kitsch en sus obras como marca de estatus social (más que como cualidad artística). Santos parte de las reflexiones de Goblot y Bourdieu en torno al gusto: para el primero, las élites sociales crean modelos culturales y establecen ciertas normas para que los sectores menos desarrollados económicamente terminen copiándolos; el segundo analiza el gusto en relación a la lucha de clases y a la imitación de modelos culturales de los sectores inferiores. Estos elementos son bien visibles en *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, donde las clases inferiores tienden a copiar el gusto de las superiores para marcar un ascenso social a través de ciertos usos culturales y en *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez, donde los sectores inferiores utilizan como barrera de abajo hacia arriba un lenguaje determinado y unos gustos culturales particulares como reacción a la tecnología disciplinaria (Santos, 2004:54 y 143).

Cruz-Malavé, Gabriel Giorgi y un largo etcétera, Congresos Internacionales en los que el Camp se aplica a la obra de numerosos artistas latinoamericanos, demuestran que no sólo es legítimo emplear una categoría de estudio nacida en EEUU y Europa allá por los sesenta al ámbito literario latinoamericano, sino que en la actualidad, dada la fuerza que comienzan a adquirir los movimientos de liberación LGTBQ en las sociedades latinoamericanas, el Camp y su repolitización queer es una opción estética más que pertinente.

Tras avanzar algunas ideas sobre la andadura crítica de la Estética Camp en América Latina, cuyos dos momentos de eclosión fueron los años sesenta -de la mano de la reflexión en torno al Pop Art en Argentina y como eco a la publicación de Sontag por parte de la intelectualidad mexicana- y el cambio de siglo (XX-XXI) -como marco crítico para la obra de Manuel Puig y como puerta de salida para el arte de los medios-, vamos a pasar a analizar la presencia de ciertas características de la Estética Camp en nuestro corpus de obras de obras literarias: en primer lugar, esa ambigüedad camp que apunta a lo "políticamente incorrecto", *i.e.* al posicionamiento ambiguo a nivel político de los personajes; en segundo lugar, los vaivenes del oximoron camp en tanto superación de ciertos binarismos; posteriormente, pasaremos a analizar la relación de *drag* y camp como antesala a las particularidades que adopta la Teoría Queer en el continente, o cómo los tres -ismos Queer latinoamericanos (machismo, racismo y clasismo) intervienen en la formación de sujetos nómades que escapan de la norma social heterosexual.

El talento para mentir, para convertir la duplicidad en virtud es una marca del Camp.

Mark Booth

*En *El valle de las muñecas* (1966), Jacqueline Susann narra el paso de Broadway a Hollywood y del cine a la televisión; engarza la historia de tres mujeres cuyas vidas convergen en la ciudad de Nueva York, centro económico de las productoras de Hollywood y cuna del *music hall*. Anne, la rubia elegante, el prototipo de belleza estadounidense, es una mujer que coincide con el arquetipo femenino aparecido en los años treinta: la mujer que se hace a sí misma, independiente y trabajadora, a la manera de Joan Crawford en los *films* de Frank Capra. Anne comienza como secretaria de un *manager* de estrellas de cine y termina siendo modelo publicitaria por su imagen impecable pero próxima y natural. Es la clase de rostro que busca el medio televisivo, que favorece la cercanía con el espectador.*

Su amiga Nelly, la jovencita que viene del mundo del circo callejero, evoluciona desde pequeños papeles en los musicales de Nueva York hasta ser una gran estrella del cine de Hollywood con sus insoportables deseos de permanecer en la cumbre de la juventud y la



belleza, atiborrándose de anfetaminas para mantenerse despierta y de somníferos para conciliar el sueño. Típica estrella que brota como el humo, se eleva a lo más alto y vuelve a caer, como juguetito en manos de productores que ya se

cansaron de soportar delirios de grandeza de jóvenes que no supieron digerir la fama repentina. Como una nueva Judy Garland, la pelirroja Nelly termina ingresada en un psiquiátrico desintoxicándose de toda la droga que llegó a meterse en el cuerpo.

La tercera será la belleza nórdica, sensual, de enormes pechos a lo Marilyn Monroe; una actriz de tercera llamada Jennifer que consigue sus papeles a bragueta limpio; contrae matrimonio con un joven cantante que tiene una edad mental de doce años, sobreprotegido por su hermana para que nadie note que su mente dejó de evolucionar. Jennifer es una mujer

que consigue lo que desea, deja de encontrar papeles en EEUU y viaja a Europa donde se convierte en una elegante estrella del desnudo y cuando vuelve convertida en musa erótica, con unos cuantos retoques de cirugía por aquí y por allá... el destino ya no quiere que vuelva a aparecer bajo los focos.

El valle de las muñecas es una casualidad que deja claro cuál fue la energía del celuloide durante toda su historia: bellezas intocables, mujeres insoportables, galanes idiotas pero bellos a rabiar, consiguiendo recetas del médico de turno para tener más y más pastillas, todos marionetas en manos de los productores ávidos de dólares que si ya no triunfas, nena, hay doscientas como tú esperando ante mi puerta, y si no haces lo que yo te pido, preciosa, te vas a la calle.

6. ¡Sobreviviré! buscaré un hogar entre los escombros de mi soledad:
Camp y literatura

La cultura *loca* no sólo rechaza la moralidad del *mainstream* sino que le devuelve a esa sociedad una versión parodiada de sus valores y gustos paradigmáticos, llevando la teatralidad y el kitsch a nuevos extremos politizados.

Diana Palaversich

Como resemantización del Kitsch y del arte de los medios en clave Neobarroca desde el punto de vista de las sexualidades alternativas, el Camp latinoamericano es por excelencia el terreno de la ambigüedad. Reivindicando espacios de conflicto identitario e ideológico con descaro e ironía, parodiando lugares comunes del pensamiento heteropatriarcal y poniendo en una noria que no deja de girar los estereotipos de género, el Camp se manifiesta en el imaginario latinoamericano de los últimos veinte años con una fuerza y un colorido bien diversos a sus manifestaciones europea y estadounidense.

Sea por tratarse de sociedades mestizas en las que la fuerza del catolicismo sigue siendo obscena, por haber accedido al portón de la modernidad tarde y de modo desigual, porque la influencia de los medios marca ostensiblemente el desarrollo del pensamiento del individuo, porque problemáticas sociales como el machismo, el racismo y la homofobia llegan a las calles con brutalidad o por haber sido escenario de regímenes políticos en los que la injerencia estadounidense ha marcado el borramiento

de una ya inestable identidad nacional, el Camp adquiere en América Latina y, en concreto, en los textos que analizamos, un significado que no sólo incide en el posicionamiento político (en contra del presupuesto sontagiano de un Camp apolítico), sino que marca con mentiras las realidades sociales, religiosas, identitarias y genéricas de la contradicción histórica y la imposición ideológica colonial y postcolonial.

Si en otros apartados trataremos o hemos tratado la relación de los textos con la resemantización de la cultura popular, la Estética Neobarroca y las identidades queer -incidiendo en aspectos relacionados con la Estética Camp como la parodia, las nomádicas identidades de género, la dificultad estética,... para demostrar cómo el Camp intersecta con otras esferas que marcan este “*objet de discours impossible*” de manera rizomática, con numerosas puertas de entrada pero laberínticamente sin salida-, nos centraremos ahora en la fundamental ambigüedad camp tocante al significado político de los textos, al posicionamiento frente al *mainstream*, a la identidad de la loca, a su discutido carácter democratizador y al oxímoron camp como suma de contrarios que dan lugar a un artefacto estético diverso, alejado de los parámetros tradicionales, que con la falta de respeto de la carcajada amarga desmonta identidades, categorías y modos de pensamiento que, desde la perspectiva actual, ya no tienen razón de ser.

La presencia de la “cultura *loca*” de que habla Palaversich (2009:113) en el corpus que manejamos apunta a una identidad entendida como espacio discursivo de subversión que vuelve frívolo lo serio y serio lo frívolo; fundamenta su imaginario en productos culturales que, entendidos a la manera tradicional, subrayaban los aspectos más conservadores del pensamiento patriarcal pero que, en su resemantización, hacen estallar los binarismos genéricos y las asociaciones culturales a las esferas masculina y femenina; emplea esos espacios desde la exageración, la irrisión y la parodia poniendo en entredicho los modelos ideológicos del *mainstream*; se posiciona políticamente de modo ambiguo, mostrando la amplia gama de colores que existe entre el blanco y el negro y lucha nostálgicamente cada día contra los efectos del tiempo y la devastación, demostrando que “una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (Almodóvar, 1999).

Tanto la Loca del Frente como *Miss. Divine*, *Sirena* y *Diego*, la loca ilustrada, seducen al lector con su teatralidad fuera de escena, su artificialidad, su embrujo erótico y autoironía, en una barroca puesta en escena que cuida hasta el más mínimo detalle de su entorno, gestos y atuendo, para trastocar el pensamiento de sus interlocutores ficticiales que, en mayor o menor grado, se dejan llevar por el encanto camp en un

juego de alusiones que va desde la vulgaridad a la elegancia, rompiendo esquemas mentales con un guiño queer capaz de desarmar con su carcajada vitalista la mayor seriedad ideológica.

Así pues, en el juego de la ambigüedad entran autores y personajes pisando fuerte para demostrar hasta qué punto las problemáticas socioculturales latinoamericanas pueden ser abordadas con humor e ironía en un discurso que se traslada de la frivolidad a la seriedad sin intervalos marcados, descolocando al lector, arrastrándolo fuera de cualquier esquema binario tradicional y viajando nomádicamente por los alrededores de la esfera de lo políticamente correcto. Éste será el punto de partida del análisis de la presencia de la Estética Camp en el corpus: desde una reflexión en torno a las diversas posturas políticas de los personajes que apuntan a la ambigüedad ideológica, puesto que para ellos lo serio se vuelve frívolo, pasaremos a analizar este oxímoron camp en cuanto a seriedad fracasada y mentira que dice la verdad; posteriormente analizaremos la figura de la *drag queen* que aparece casi como emblema del Camp y que marca con su incongruencia, teatralidad y humor los fragmentos más paródicos del corpus, enlazando directamente con la Teoría Queer.

La contextualización de lo Queer en América Latina es relevante para nuestro análisis porque podemos comprobar en el corpus las particularidades que adopta el discurso en el continente. Tanto el machismo como el clasismo y racismo son realidades que intersectan con la presencia de las sexualidades alternativas y dan lugar a esos sujetos nómades de que se habla en las obras que manejamos; por último, y teniendo en cuenta que en el imaginario cultural latinoamericano el cuerpo gay se asocia al cuerpo travestido, analizaremos la presencia del travestismo como cuestión de género y como cuestión cultural en América Latina.

6.1. Lo políticamente incorrecto

El Camp (...) gana su validez política como crítica ontológica y, puesto que su reconceptualización fue iniciada por las observaciones de las prácticas del activismo queer, el término 'queer' será el que mejor describa esta operación paródica.

Moe Meyer

La construcción de la subjetividad queer, para Moe Meyer, entra en conflicto con

el tradicional sujeto burgués que se considera unitario, invariable y continuo; frente a ello, se alza el sujeto proteico y performativo, nomádico e improvisatorio que emplea la estrategia paródica camp para subvertir esos modelos identitarios asfixiantes demostrando que todas las categorías consideradas “naturales” en esencia son, en realidad, culturalmente construidas (Meyer, 1994:3). La politización Queer del Camp pasa no sólo por las identidades gay-lésbicas, sino por todas aquellas cuya ideología se da de narices con las propuestas del *mainstream* socio-cultural y, sobre todo, con la construcción genérica binaria que se contrapone a la performatividad propuesta por Butler y da origen a la identidad loca que tratamos en este análisis.

Pero la relevancia política a que se refiere Moe Meyer es un término discutido en la historiografía crítica sobre la Estética Camp: apolítico en los inicios Pop marcados por el pensamiento de Sontag, el Camp se ha ido ligando a los movimientos feministas y gay-lésbicos en los setenta y ochenta y, finalmente, ha sido completamente repolitizado desde las sexualidades alternativas queer a inicios de los noventa. Constatada la divergencia que adquieren los movimientos de Liberación Gay en América Latina con respecto a Europa y los Estados Unidos, la politización del Camp pasa por una ambigua y delgada línea roja que observamos en el variable posicionamiento político de los personajes del corpus que, si bien en cuanto a su identidad de género pueden ser directamente asociados a este Queer político a la Meyer, en su discurso sobre la inmediata realidad política presentan un posicionamiento nomádico que da cuenta de las ambigüedades camp y de la dificultad de definirla como una estética comprometida o no comprometida, abriendo de nuevo la vía a su doble hermenéutica.

Según afirma Efraín Barradas, la mayor aportación hispanoamericana al Camp es su politización ideológica (2009:79, *footnote*) pero, para llegar a esta conclusión, vamos a observar que los autores realizan toda una serie de vuelcos discursivos laberínticos en boca de sus personajes que los dibujan ambiguamente en relación con las realidades sociopolíticas con que se enfrentan. Un ejemplo clarísimo del discurso nómada es la evolución de la ideología de La Loca del Frente en la novela de Pedro Lemebel: de su voluntad de ignorar los asuntos que maneja Carlos a su intervención directa con la guerrilla, pasa, por amor, de la ausencia de compromiso al compromiso total y va eliminando de su discurso la autorreferencia a “hacerse la lesa” (Lemebel, 2001:21) o actuar como “la más tonta de las locas” (21) para defender el pensamiento igualitario de la izquierda radical chilena.

Por otro lado, la validez política del Camp ha sido puesta en entredicho por ciertos autores como Andrew Britton (1978) al considerar que la identificación de la loca con la mujer tradicional es apolítica por no coincidir con el pensamiento socialista y por perpetuar los roles tradicionales de género; de hecho, la voluntad de la loca de satisfacer los deseos del macho pasa por el silenciamiento de sus propios intereses. Pero, ante esta crítica que se hace eco de la crisis dentro del colectivo gay a mediados de los setenta (Cleto, 1999:91), otros autores como Esther Newton (1974), retomada por Judith Butler desde la Teoría Queer, subrayarán que es precisamente la capacidad de saltar de un rol de género al otro la que da la relevancia política y, ya en los noventa, la evidencia de que la construcción de género es un hecho cultural repetido performativamente.

La Loca del Frente juega entonces con la ambigüedad de saber o no saber en qué circunstancia política anda metido su objeto de deseo. Al inicio de la novela, ella admite que “no estaba ni ahí con la contingencia política (...) pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristócrata que le pagaba bien el arácnido oficio de sus dedos” (Lemebel, 2001:11); su oficio se relaciona con su posicionamiento político, puesto que su actitud hacia doña Catita, como apuntamos anteriormente, varía a medida que su consciencia va en aumento⁸⁸. Esta actitud inicial marca, asimismo, su decisión de “no saber”, de creer a ciegas lo que Carlos le cuenta sin importarle la verdad de sus palabras: “Para qué averiguar más entonces, si dijo que se llamaba Carlos no sé cuánto, estudiaba no sé qué, en no sé cuál universidad, y le mostró un carnet tan rápido que ella ni miró, cautivada por el tinte violáceo de esos ojos” (12).

Así, la Loca va recibiendo paquetes y extraños objetos en su casa, cuyo contenido decide ignorar y pasar por tonta para no perder la confianza del muchacho:

Parece un torpedo submarino, pensó, despegando la cinta adhesiva que sujetaba la tapa.

⁸⁸ La primera conversación telefónica entre la Loca y la señora milica está marcada por un tono adulator teñido de culpa por parte de la Loca que lleva retraso en la entrega: “Por eso estoy tan contento que esta misma tarde le voy a dejar el mantel. Sí, y no se preocupe, me quedó bien lindo (...). Señora Catita, yo sabía que usted se iba a enojar si no le ponía el escudo chileno, pero también sé que usted es una dama de buen gusto, y después iba a estar de acuerdo conmigo, lo iba a encontrar ordinario” (Lemebel, 2001:48-49). Posteriormente se revuelve contra ella porque comprende que sería, en cierta medida, una colaboración con el mundo militar con el que está enfrentado su enamorado y, tras tener la horrible visión del banquete sangriento, exclama: “¿Qué se cree?, ¿que una la va a esperar toda la tarde porque ella está atendiendo a sus amigas milicas?” (ibíd.:61). Finalmente, la Loca rechaza la llamada de la señora y pide a una mujer del barrio que conteste al teléfono diciendo que ella ya no vive por allá: “¿usted podría contestar el teléfono y decirle a la señora que me llama que yo me cambié de barrio, y que usted no tiene idea dónde me fui?” (ibíd.:145). Así, la Loca rechaza todo ulterior contacto con el mundo militar y con la señora Catita como apéndice del mismo.

¿Y si fuera eso? La duda paralizó sus dedos afilados y detenidos por la corazonada. Pero no, Carlos no podía mentirle (...). Y si lo había hecho mejor no saber, mejor hacerse la lesa, la más tonta de las locas, la más bruta, que sólo sabía bordar y cantar canciones viejas. Mejor volvía a pegar la cinta y se olvidaba del asunto (Lemebel, 2001:21).

Esta actitud del personaje se relaciona con la ignorancia en la que el macho ha obligado a permanecer tradicionalmente a la mujer, reservándose para sí la esfera pública y discursiva relacionada con el ámbito del saber, y relegándola a ella a la esfera doméstica, lo íntimo y el silencio de la soledad. La Loca dejará su deambular callejero y se convertirá en una “Penélope doméstica” (63) a la espera de las clandestinas visitas de su enamorado y sus amigos barbudos que, como Carlos dice, se reúnen en el attillo para estudiar. Pero la actitud del muchacho no se debe relacionar tanto con el machismo, sino con la clandestinidad política; por tanto, la lectura de sus “luego te cuento” y “después te explico” (84) también reviste cierto grado de oscuridad que es, sin embargo, desambiguada por la actitud de la Loca del Frente. En efecto, es ella la que adopta el rol de tonta y paulatinamente se va desembarazando de su ignorancia, pues lo que en principio son preferencias por “hacerse la cucha ya que él la creía tonta contestándole siempre: Después te explico” (31), poco a poco se convertirá en un discurso bien diverso:

¿Creía que ella era una loca tonta, una bodega para guardar cajas y paquetes misteriosos? ¿qué se creía el chiquillo de mierda que ella no se daba cuenta? ¿qué tanta reunión de barbones en casa? ¿qué tanto estudio? Mira tú. ¿Ah? Que si se hacía la lesa, era nada más que por él. Que si aguantaba tanta chiva de libros en esos cajones, era para hacerle un favor al lindo (Lemebel, 2001:36-37).

Si, por una parte, encontramos esta ambigüedad en el personaje, por otra, parece que sus sospechas sobre el contenido de los bultos que guarda en casa se van esfumando y, ambas circunstancias, favorecen su enfrentamiento directo con Carlos reprochándole sus silenciosas y continuas desapariciones y favoreciendo su relación directa con el Frente Patriótico:

Me da lo mismo, pero si tú quieres ocultar lo que es, así se ve más llamativo. ¿Entonces túsabes de qué se trata?, la interrogó él sujetando el cilindro al pie de la escalera. Mire

lindo, que una se haga la tonta es una cosa, pero por suerte el amor no me tiene mongólica, le gritó con despecho de sirena sin mar (...) ¿No me vas a decir que eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez? A estas alturas, murmuró Carlos, “somos” (Lemebel, 2001:121).

El “somos” plural, como apuntamos anteriormente, marca el momento en que la Loca atraviesa el umbral del conocimiento, de la consciencia política y comienza a colaborar a sabiendas, siempre condicionada por ese amor melodramático que siente por el joven comunista. La despolitizada consciencia loca del inicio de la novela, comienza a coser su discurso ideológico con puntadas que claman por la igualdad, contra la opresión a la que la dictadura tiene sometido al pueblo. Primero será acostumbrándose a las emisiones radiales que relatan las miserias de la vida en Santiago y a los discursos de Carlos, que le hacen introyectar toda la problemática a la que se enfrenta su país:

De tanto oír esa radio, ella se había acostumbrado a soportarla (...). Que los pacos aquí, que los terroristas allá, que ese Frente Patriótico no sé cuánto, y todas las penurias de esa pobre gente a la que le habían matado un familiar. En todo ese tiempo, ese tema había logrado conmovérsela, mientras escuchaba los testimonios radiales bordando sábanas, para la gente rica, con rosas sin espinas (Lemebel, 2001:27).

A partir de ahí, la Loca comenzará a emitir sus mensajes de protesta, a veces inconscientes, en escenas en que se enfrenta directamente contra voces de derecha defensoras de la fuerza militar. El ómnibus, uno de esos espacios liminares y marginales tan caros a la pluma de Lemebel, será escenario de dos enfrentamientos muy relevantes en la obra, indicativos del cambio de posicionamiento estratégico de la Loca debido a su relación con el Frente; en el primero, emite un discurso de defensa hacia los jóvenes universitarios contrarios a la dictadura sin ser plenamente consciente de las consecuencias que pueden tener sus palabras en el caso de que un colaborador del régimen la escuche:

Estarán descontentos con algo (...). Alguien tiene que decir algo en este país (...) la Loca del Frente se asustó al decir esto, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma. Varios estudiantes que venían escuchando la aplaudieron al tiempo que piafaban a la mujer de los collares, quien refunfuñando se bajó de la micro mientras lanzaba un rosario de amenazas (Lemebel, 2001:55-56).

En cambio, durante una redada realizada en otra micro tras las protestas en el centro de la ciudad por los desaparecidos y las torturas, la Loca utiliza ambiguamente su relación con las esposas de los militares (además de la atracción que despierta su pluma coliza en un milico lascivo), para escapar de un posible registro en que descubriesen la foto del desaparecido que escondía en su bolsillo:

Así que te gustan las tunas, dijo el milico acercándosele lascivo. Entre muchas otras cosas, respondió ella con nariz respingona. ¿Como cuáles? Como bordarles manteles a las señoras de los generales. ¿Y qué más? Como bordarle sábanas a la mamá de un coronel. ¿Y qué más? ¿Y qué más quiere? Que me borde este pañuelito que tengo en el bolsillo, le murmuró agarrándose el miembro con disimulo. Cuando quiera, pero ahora voy atrasado porque tengo que terminar un trabajito (Lemebel, 2001:160).

Escudándose en su oficio de bordadora, la loca se escabulle hasta la casa, ya con el miedo en el cuerpo porque su vinculación con el Frente no tiene vuelta atrás y, consciente del peligro que corre y que puede hacer correr a Carlos, accede a abandonar la ciudad como todos los implicados en el atentado contra el tirano. El fragmento que acabamos de reproducir, además de la ambigüedad política, esconde toda la ironía camp y el juego erótico de dobles sentidos de la estética: si hace saltar el lado queer del milico y todo su deseo por la loca (recordando aquel beso robado de la Manuela a Pancho Vega), en ese jueguecito retórico de preguntas y respuestas ratoneras, también resalta la mentira de la loca que dice la verdad, mentira porque ya no borda para las esposas de los generales, verdad porque esconde algo turbio en su presunta inocencia de paloma frente al águila-milico.

Como afirma Norge Espinosa, “*Tengo miedo torero* es radical en esa perspectiva: confía en que la risa, lo ameno, el acento lúdico, la feliz desvergüenza erótica también pueden colaborar con la Revolución” (2003:87) y, en esta deslenguada forma de expresar la ambigua subversión, la Loca del Frente alarga su pluma camp hasta las dependencias del Frente Patriótico para luchar, por un amor “como no hay otro igual”, por la supervivencia de los márgenes sociales en tiempos de dictadura.

Si el trasfondo de Cuba aparece continuamente en el imaginario de Carlos y, como destino final, es rechazado por la Loca al preferir mantener la felicidad del encuentro marítimo en su memoria en lugar de concederse la posibilidad de vivir una

historia más profunda con él que, en un último instante de lucidez, considera imposible porque lo que no pasó, ya no pasará, en la obra de Senel Paz la problemática política que tenemos entre manos es, precisamente, la situación de la homosexualidad durante el período especial en Cuba. Esta circunstancia marca el pensamiento político de Diego, la loca ilustrada, así como su ambigua posición entre ser “patriota y lezamiano” (Paz, 1991:19) y sus devaneos entre la afirmación “de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo” (19) y su final abandono del país⁸⁹.

Al inicio de la pieza, Diego realiza una intervención en la que define sus principios en pocas palabras:

Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy, antes que todo, patriota y lezamiano (...). Cuatro: estuve preso cuando lo de la UMAP. Y cinco: los vecinos me vigilan, se fijan en todo el que me visita (Paz, 1991:19-20).

Tal como planteó Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* y como protesta Pedro Lemebel en su “Manifiesto...” y retoma en *Tengo miedo torero*, el personaje de Senel Paz vuelve a poner sobre el tapete las contradicciones entre sexualidad y revolución⁹⁰. En Puig, se muestra el posible diálogo entre homosexuales y revolucionarios desde el escenario de una prisión, en lo que, como afirma Norge Espinosa, es la capacidad de los primeros de devenir seres “*en revolución*” (2003:81); el homosexual, en las tres obras citadas, “es capaz de saltar sobre las convenciones que los otros y él mismo poseen como imagen para incidir en un grado de distensión que haga más abarcadora esa libertad progresiva a la que aspiran los personajes que, frente a él, aspiran a abrazarla” (2003:81).

Lemebel, como Puig y con el evidente subtexto de su obra, dibuja la evolución dialógica de los personajes demostrando que la politización del homosexual puede tener como punto de salida el activismo clandestino y el compromiso total, marcado siempre

⁸⁹ Para el estudio de la pieza de Senel Paz estamos alternando el guión de la obra teatral de la compañía cubana “El Público” (1994) y el texto inicial *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991). Ciertas problemáticas se ilustran mejor en el texto narrativo (sobre todo referentes a la importancia de Lezama Lima en el imaginario de Diego), mientras que otras se pueden observar más claramente en la pieza teatral (el abigarramiento neobarroco). Así pues, el texto narrativo y el teatral vendrán citados conforme a sus respectivas fechas de edición y composición.

⁹⁰ Precisamente *Sexualidad y revolución* es el título de la obra ficticia de la también ficticia autora Anneli Taube, citada en nota a pie por Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*. Estas notas de la novela de 1976 actúan como complemento pseudocientífico (en una parodia de los tratados científico-médicos sobre la sexualidad del siglo XX) de los discursos pronunciados por Molina y constituyen un manifiesto de la concepción del autor sobre la homosexualidad.

por el humor camp característico de su escritura (alejada de la seriedad con que Puig aborda la temática política). En cambio, en la obra de Senel Paz nos enfrentamos con un debate un tanto diverso, puesto que la Revolución a la que aspiran los personajes de las otras novelas, ya se ha producido hace tiempo, aunque para el homosexual cubano la reivindicación de libertades sigue siendo un terreno de lucha constante ya que los triunfos sociales a los que llegó Cuba tras 1959 no afectan en absoluto a la realidad de vida no heterosexual.

Las UMAP, los exilios de tantos seguidores del Maestro (Sarduy y Arenas, por ejemplo), la supuesta rehabilitación de los homosexuales... en una Cuba libre, hablan de ciertas incongruencias de la Revolución que afectan al personaje de la obra de Senel Paz y marcan el punto de partida de la supuesta ideología del “hombre nuevo”: capaz de sentarse a la mesa con un homosexual, tomar el té, almorzar a lo Lezama y ser tan revolucionario como el que más. Este “hombre nuevo” sería, como afirma James Buckwalter-Arias, una reinterpretación del “hombre natural” propuesto por José Martí y el “hombre nuevo” de Ernesto Che Guevara, con la salvedad de que lo *unespeakable* (representado por Wilde para Martí y por Lezama para Guevara) ya estaría integrado en su ideología (2003:703).

La ironía camp que recubre el abordaje del “hombre nuevo” en la obra teatral *Fresa y Chocolate (querido Diego)* pasa por la parodia de la conciencia revolucionaria de David que, en una exagerada exaltación del pensamiento doctrinario, desdobra al personaje en dos voces casi esquizofrénicas que son llevadas a la irrisión por los movimientos convulsos del actor que acompañan tanto sus palabras como las de su conciencia. Por otro lado, encontramos las ironías de Diego sobre la indiscutible heterosexualidad de David, su traslado en un entorno revolucionario y caribeño del modelo griego de maestro-pupilo, con ambiguas intenciones sexuales que no se llevan a cabo, su unión de contrarios identitarios en el contexto cubano como pueda ser la constante alusión a Lezama, a su homosexualidad y a su religiosidad unidas al patriotismo y al pensamiento comunista.

Retomando el fragmento citado arriba, las contradicciones de la autodefinition de Diego pasan en primer lugar por el lugar ocupado por el pensamiento de José Lezama Lima en la Revolución: ninguno. Ser lezamiano en el contexto del periodo especial significa posicionarse del lado de los que no tuvieron lugar en la Revolución, de los que fueron apartados de la vida pública, sin importar lo relevante que fuera su obra para la posteridad. Como afirma Buckwalter-Arias, la inclusión de las referencias a

Lezama “ejerce, tal vez, un valor simbólico y algo transgresor en la cultura cubana de 1991, ya que durante los muchos años en que el acceso al texto es tan limitado, *Paradiso* se va convirtiendo en símbolo de lo prohibido” (2003:708).

El hecho de ser religioso tampoco ayuda demasiado a Diego en el contexto del ateísmo revolucionario, ya que sus gustos se relacionan con la burguesía y la religiosidad impuesta durante el periodo colonial; de hecho, en su guarida, alberga ciertas tallas de santos en madera (una de las cuales será representada en escena por el tercer actor sobre un pedestal) esculpidas por su amigo Germán, a la espera de una supuesta exposición que será la causante de la degradación laboral que lo decidirá a abandonar el país.

Por otro lado, la homosexualidad siempre se relacionó en el contexto revolucionario con la decadencia burguesa y fue objeto de las medidas drásticas de higiene sexual que, por otro lado, atañían también a la prostitución, entendida como una mera forma de explotación capitalista (Foster, 2003:985). Los "maricones" como Diego, entonces, con la afirmación irónica de que “putas (...) que pululan por los hoteles a la caza de turistas (...) tenemos pocas, como dice la propaganda oficial ” (Paz, 1991:36-37) se hacen eco de un discurso ideológico que muestra las contradicciones del oficialismo cubano y atraviesan con sentido del humor los espacios sociales contra los que las autoridades cubanas lucharon con fuerza.

El patriotismo de Diego aparece, por lo tanto, como una unión de contrarios difícilmente combinables entre sí que siembra el terreno de la ambigüedad en el personaje, pues si bien se considera muy cubano, su homosexualidad lo traslada al terreno de los excluidos en el pensamiento revolucionario. En este detalle radica la importancia otorgada al “hombre nuevo” en la obra, pues el mensaje principal del autor, expresado por boca de los personajes, es precisamente que para el futuro de la política cubana debe haber una apertura ideológica, un cultivo de la sensibilidad, una propensión al diálogo como David, al final de la pieza, demuestra haber conseguido, puesto que, como le dice Diego: “La Revolución necesita de gente como tú, porque los yanquis no, pero la gastronomía, la burocracia, el tipo de propaganda que ustedes hacen y la soberbia, pueden acabar con esto, y sólo la gente como tú puede contribuir a evitarlo” (Paz, 1991:57).

A pesar de la afirmación inicial de Diego, se verá obligado a dejar Cuba, su vida y su labor cultural, con lo cual demuestra que la existencia del “hombre nuevo” es un hecho bien aislado, ya que, si bien la hermosa amistad con David ha demostrado que

existe un futuro para el pensamiento comunista, es un utópico futuro y no un tangible presente, marcado éste por el emotivo adiós final, en el cual los dos protagonistas van lentamente haciendo mutis por dos lados opuestos del escenario mientras el tercer actor, en *drag*, interpreta el aria mítica de *La Traviata*.

En resumen, Lemebel marca en su personaje una evolución ideológica de la orilla apolítica a la intervención directa con la guerrilla urbana, de un *menefreguismo* político inicial, a un compromiso final absoluto; Paz, por otro lado, a pesar de poner en boca de su loca ilustrada expresiones como “a mí en política me da lo mismo ocho que ochenta” (Paz, 1991:49), da vida a un personaje cuyo posicionamiento político se encuentra a la izquierda en el campo de juego, pero que encarna los chirridos de un discurso revolucionario demasiado almidonado e intransigente con las diferencias; una tercera vía para la ambigüedad política, finalmente, podemos encontrarla en la obra de Boris Izaguirre puesto que toda la locura melodramática de la trama de su novela transcurre con el trasfondo de la evolución política de Venezuela desde la dictadura de Pérez Jiménez, con el desencanto de la voz narradora y su extraño vaivén social que atraviesa padrastrós guerrilleros, ocultas madres de la alta burguesía, y un desprecio absoluto por las incongruencias ideológicas de los antiguos comunistas, caídos en la trampa de la utopía democrática: “Esos barbudos que sacrificaron mis pulseras, vendieron mis colores o rasgaron el ante de una chaqueta que nunca pude vestir, terminarían por volverse gordos ejecutivos de empresas de publicidad o ingenieros petroleros” (Izaguirre, 1999:28).

Tras la caída de Pérez Jiménez, según el pesimismo del protagonista, el gobierno de Betancourt hizo que las reivindicaciones de la izquierda se perdieran en la mentira democrática, sin un motivo de peso por el que luchar, y así, sólo quedaron cuatro idealistas convencidos como Alfredo, que terminó sus días en un manicomio desesperado por la falsedad de una sociedad que prometió mucho y no cumplió nada. Pero su voz muestra tanto desprecio por el resurgimiento de la guerrilla como por la hipocresía burguesa, en un contradictorio posicionamiento que muestra la ambigüedad del personaje; ante la recién adquirida colección de arte del Museo de Bellas Artes de Caracas, Julio reflexiona:

[Las obras] tenían el sello del hecho patriótico: se habían comprado para dotar al país de los petrodólares con un sentido cultural que permitiera ocultar su vulgaridad de nuevo rico. Alfredo, el fósil guerrillero que descansaba en alguna butaca del manicomio,

habría admirado mi desprecio por esa celebración y esa burguesía. Pero, como muchas otras cosas, era un desprecio falso. Anhelaba la llegada de Amanda, que las puertas de hierro se abrieran y que yo pudiera mezclarme entre las obras de arte, admirar su refinada belleza, su burguesa luz y verme a mí mismo, al fin, como uno de ellos (Izaguirre, 1999:128).

Sumado al desprecio por el pasado de Alfredo en la guerrilla que marcó la infancia de Julio con una austeridad que se daba de narices con su refinado gusto estético, el protagonista desdeña el comportamiento de la burguesía durante la democracia, a pesar de sus anhelos por ser reconocido en sociedad, y guarda una posición extrañamente ambigua hacia la dictadura y el ex-dictador Pérez Jiménez que muestra en la reunión que celebra con él. Los “ojos carroñeros” (276) y apariencia de “gran tortuga” (277) del general tienen como interlocutor a un Julio que pretende hacerse pasar por sinónimo de la democracia, ya que su fecha de nacimiento coincide con la llegada al poder de Betancourt, para forzar al viejo a responder a sus preguntas, fascinado como está por las figuras de poder, tan al modo camp (“El detalle Balenciaga me encantó en Pérez Jiménez. Que supiera el nombre, que lo recordara. En efecto, el poder debe ser fascinante”, 280). Julio se siente atraído por el modo de pensar del antiguo dictador, con las contradicciones que crea el poder, capaz de “ordenar asesinatos y al mismo tiempo recibir en su despacho o en su propia casa a la madre, a la tía, a la abuela del ejecutado” (281), en una unión de contrarios que chirrían en sus engranajes pero siguen rodando al saborear nostálgicamente el recuerdo de los tiempos de esplendor y poder absoluto. En boca de Lorenzo, uno de los primeros amores de Julio, encontramos una afirmación que resulta sumamente camp:

- Si alguna vez volviera a nacer, pediría regresar a la década de los cincuenta, Julio. Caracas, y no La Habana, era la capital del lujo en los cincuenta (...).
- Pero había una dictadura, Lorenzo. Unos generales construyendo autopistas y torturando a los rebeldes.
- ¿Qué más da, Julio? Eso es precisamente lo que hacen las dictaduras. El *glamour* no responde a ideologías, ése es su gran secreto. Sucede sin explicaciones, como brotan los árboles en esta ciudad. Por eso, claro, estaban todos tan mezclados. La dictadura, tiñendo de sangre las estolas, el verde de la ciudad enmarcando la frivolidad y ésta misma, deambulando, erigiendo nombres, leyendas, amores (Izaguirre, 1999:117-118).

El refinado gusto estético de Lorenzo y su afición por el lujo y el *glamour* lo llevan a pronunciar esta afirmación que convierte lo serio (la dictadura) en frívolo (la fijación por las grandes marcas de moda que abrieron sucursales en Caracas en los años cincuenta). Su actitud encajaría con la corriente del Camp despolitizado imperante en los años sesenta, bien alejado del Queer-Camp politizado de autores como Pedro Lemebel que enlazan la frivolidad con reivindicaciones de izquierda, la lucha identitaria y el *gender bending* con su posicionamiento ideológico en la reivindicación de las libertades sociales.

Otro de los elementos destacables del ambiguo narrador atañe a la focalización de un acontecimiento tan relevante para la política venezolana como fue el Caracazo de 1989 cuando, ante las impopulares medidas económicas promovidas por el gobierno, los sectores más empobrecidos de la población tomaron las calles de la capital, saquearon tiendas y almacenes y sufrieron la terrible represión de las fuerzas militares y policiales que causaron una cifra alrededor de trescientos muertos (extraoficialmente). Julio, paseando tranquilo en medio de la barahúnda de rostros enloquecidos, no puede sino “admirar la belleza de ese contingente, el tono tierra de sus pieles, el terror y dominio dibujados en sus rostros” (183), en una nueva acotación estética que acompaña su verdadero interés: resolver el problema de Reinaldo Naranjo, caído en desgracia por haber cubierto la crónica social de la boda de la hija de una adinerada familia, en vez de dejar espacio en primera plana para los acontecimientos socio-económicos del país.

El Caracazo sirve de marco para la crisis psicológica de Naranjo, futuro amante del protagonista, y la focalización trabaja de modo circular desde el problema con la prensa de Naranjo, el paseo de Julio durante la revuelta popular y, de nuevo, hacia el feo personaje que morirá en sus manos cuando su mirada comience a teñirse del verde del amor. Así, toda una crisis política apreciada estéticamente pasa sin pena ni gloria por las páginas de *Azul petróleo*.

Por otra parte, la definición del país que da el personaje lo dibuja como un contradictorio nido de elementos poco probables:

Este país vive de tres cosas: el petróleo, las lágrimas que provocan los culebrones y la belleza absurda, ficticia del Miss Venezuela (...). Que Venezuela entre toda su violencia, sus muertes, el negro eternamente derramado de su petróleo, también disponga de espacio para un espectáculo tan grandilocuente y sin ninguna vergüenza hacia su propio *camp* puede dejar boquiabierto a más de un experto que desee analizarnos (Izaguirre,

1999:187-188).

Falsa belleza, melodrama y petrodólares son los elementos con que Julio define a su país, como marco de todas las contradicciones políticas e hipocresías sociales que vemos reflejadas en la novela y que reflejan de nuevo ese modo camp de expresar lo serio en términos frívolos, y lo frívolo en términos serios.

6.2. El Oxímoron Camp

Es precisamente esta (incansable) unión de términos antitéticos lo que convierte al Camp en un objeto irreducible a un conjunto de rasgos, puesto que trabaja mediante la contradicción, el cruce de estados y la posibilidad de ser.

Fabio Cleto

Ni bello ni feo, ni culto ni popular, ni subversivo ni conservador, ni político ni apolítico, ni frívolo ni serio, ni falso ni verdadero... el artefacto estético camp escapa de todas estas divisiones binarias basadas en la contradicción de base de una estética dificultosa, difícilmente definible, sobre todo de modo arbóreo. De ahí, la proliferación rizomática de sus definiciones, características, estéticas hermanadas o compartidas que lo convierten en un objeto en tránsito, ni carne ni pescado, de “pensamiento travestido” (Cleto, 1999:28) como se pone de manifiesto en las obras que manejamos.

La evidente personificación del oxímoron será La Loca del Frente tal y como la construye Lemebel: un entramado de mentiras que dicen la verdad, seriedad fracasada, teatral autenticidad... un personaje que mezcla lo bello y lo feo, el saber e ignorar, la inocencia y la malicia, que cae y se levanta envuelta en un mantón de manila para dedicarle a su enamorado su desacompañado taconear. El Camp de la Loca, además de por su travestismo, pasa por su consciente adopción del rol de dulce paloma (mentira), cuando en realidad lo que desea es arrancarle al macho los pantalones y montársele encima (verdad); por su paulatina politización (mentira) que encubre su amor por el joven guerrillero (verdad); por su voluntaria ignorancia (mentira) que esconde cierto conocimiento de las actividades que los jóvenes desarrollan en la casa (verdad).

El manto de la inocencia, la voluntad de no aplicar “en el amor las sucias lecciones de la calle” (Lemebel, 2001:34), su comportamiento siempre correcto para no

avergonzar a Carlos con sus “mariconerías de farándula ni pompones de loca canción” (23), para conquistarlo con un supuesto amor puro de doncella de melodrama, esconden su verdadero deseo de que le falte “el famoso respeto” (52), puesto que:

Sobran los cesantes que por unos pesos, por un cigarro, por una cama caliente le hacían el favor sin más trámite. Y ella no tenía que hacer tanto verso y esfuerzo para que la quisieran por un rato. No tenía que desnucarse tratando de ser fina, tejiendo miradas de corazón para que Carlos, solamente y muy de vez en cuando, la abrazara como amigo, dejándola tan caliente que se sentía culpable de desear ese cuerpo prohibido (Lemebel, 2001:37).

Es todo un teatro que la loca desarrolla para ponerse a la altura de la buena educación universitaria del muchacho, cuando en realidad “lo único que quería era (...) que se le tirara encima aplastándola con su tufo de macho en celo. Que le arrancara la ropa a tirones, desnudándola, dejándola en cueros como una virgen vejada (...). Quería que la tomara, retándola, abofeteándola, que le hiciera algo” (53)⁹¹.

Las numerosas ocasiones en que en su conversación con el joven adopta la voz de la mujer fatal y termina en una desternillante carcajada, son un claro ejemplo de la seriedad fracasada camp, de la autoironía y la consciencia de teatralidad fuera de escena del personaje. Además de comprender su vida como una escena de melodrama, de vivirla a ritmo de bolero añejo, la Loca es consciente de que los roles que adopta son una mentira que habla de su verdadero amor por Carlos: haría cualquier cosa por ese único motor de su vida que es el amor. Tanto sus pilchas de tienda americana como los tules y encajes que decoran su casa, son mentiras que hablan de la verdad de la pobreza de la loca; lo que se esconde tras esos mantones, cintas y telas viejas es la nada de una solitaria vida que rellena como pavo navideño con los bártulos prohibidos de la guerrilla urbana, en medio de la miseria del “medio pelo santiaguino” (Lemebel, 2001:11) donde sobrevive bordando mentiras en los manteles de las viejas milicas.

La capacidad de adornar hasta el más mínimo detalle de la vida, marca también una cualidad importante en el personaje: cómo hacer que lo frívolo se vuelva serio y lo serio, frívolo; cómo conseguir que un misil de guerra pase a ser en una columna dórica adornada con florituras y coronada por una macetón de flores plásticas, que decenas de

⁹¹ Estos deseos responden a ese "patrón de comportamiento de la violencia contra las mujeres, que algunos autores llaman "Ciclo de la Violencia", y que generalmente se manifiesta en tres etapas: la acumulación de tensión, el momento crítico y de agresión y la reconciliación romántica" (Villaplana, 2009:473).

cajas con material subversivo aparezcan como consolas y poltronas de un decorado hollywoodiense; cómo transformar en feliz merienda campestre la toma de datos topográficos para realizar un atentado contra el dictador; cómo convertir el miedo a la desaparición en un campo de tortura del ser amado, en una disputa telenovalesca a lo Catherine Fulop y Fernando Carrillo. Con la sal de la ironía y el jengibre de la doble intención, la Loca del Frente transforma la realidad política del país en una historia de amor truncada, con el broche final de la amarga despedida simbolizada por un mantel olvidado en la arena de una playa desconocida.

Y es que la Loca “nunca había convencido a nadie cuando intentó que la tomaran en serio” (Lemebel, 2001:53) pues con su irónica frivolidad siempre consiguió que los momentos más tensos terminaran en una carcajada de alivio: “en el camino, tan cómoda junto a Carlos, su lengua parlotera habló de cualquier cosa, evitando comentar el paisaje; cada población despellejada por el polvo, cada rotonda humeando por restos de fogatas...” (24); la actitud de la Loca apunta a la estrategia camp de enfrentar la homofobia con el desparpajo de la reapropiación paródica del insulto, de convertir el afuera en una fiesta de risas y plumas multicolores, de no quedarse parado frente al rechazo, sino darle la vuelta y convertirlo en un círculo de animosas carcajadas, dándole un giro a la seriedad.

Del mismo modo, ante situaciones demasiado comprometidas, la loca se sale por la tangente desmontando al interlocutor: ante la “máquina de escudos, cascos, bototos, arrasando todo con el rastrillo de los lumazos” (118), la Loca descoloca al milico agresor con un “¿me da permiso?” (119) y un descarado pestañeo que le permite atravesar la batería; frente a una redada en el colectivo, bromea juguetona con el uniformado a base de dobles sentidos sexuales mientras estruja en su bolsillo la foto de un desaparecido; en el automóvil con destino incierto para huir de Santiago por su colaboración con el Frente, sólo atina a comparar a Laura, bromista, con “la Chilindrina” (165) y a comentar “acomodándose como gata frívola en el asiento (...): Me va a hacer bien un poco de sol marino, estoy tan pálida” (178).

Por este motivo, y dada la presión que soporta el joven activista, al estar con la Loca consigue olvidar por un momento todas las tensiones políticas: “¡Uy, qué serio!, dijo ella tratando de alivianar el nervio silenciado de la ruta, a su lado el perfil de Carlos se relajó en una sonrisa. Me haces tan bien; cuando estoy contigo me pongo contento. Ni que yo fuera una muñeca para la risa. No es eso, contigo me siento optimista” (129). Y entra poco a poco en el frívolo juego de convertir su seria actividad política en un

film melodramático, de entrar a formar parte de la “comedia marichusca de su loca” (53).

Lo serio también se vuelve frívolo en las intervenciones de la Lupe, amiga cola de la Loca del Frente, que se considera de derechas y defiende la dictadura con toda su energía, pues a su parecer, gracias a la represión militar, los hombres le vienen servidos en bandeja de plata:

Qué sería de nosotras sin el toque de queda, no habría nada que echarle al pan, nos tendríamos que meter a un convento. Por eso yo amo al toque de queda, amo a mi general que tiene a este país en orden. Amo a este gobierno, porque a todas las locas nos da de comer, y con el miedo, los rotos andan más calientes. Porque no me vas a negar que con la cesantía los hombres están regalados (...) te persiguen, te acosan pidiéndote una moneda, un peso, uncigarro, lo que sea con tal de irse contigo (Lemebel, 2001:115).

Para la Lupe, decir en la discoteca que es de derechas supone un acto de distinción (115) puesto que la hace asemejarse a los gays estadounidenses, preocupados por lucir sus modelitos el sábado por la noche, su corte de pelo y su dieta de anoréxicas, porque “no saben lo que es un hombre, nunca han tenido un macho con olor a huevas y sobaco que les dé vuelta el hoyo a cachas” (115) y las haga gritar de placer. La Loca sitúa su discurso ideológico enfrentándose al posicionamiento de la “tontorrón” (115) de la Lupe, que no entiende lo que está sucediendo en Chile y excusa frívolamente una dictadura militar indefendible.

Esta actitud también bascula de lo subversivo a lo conservador: observamos que la Lupe es de ideología conservadora, mientras que la Loca del Frente es subversiva porque colabora con la guerrilla urbana. Pero al mismo tiempo, la Loca defiende la posición de la mujer tradicional frente al macho, en su deseo de ser agredida salvajemente por Carlos para que le demuestre el amor de la única manera que ella sabe entenderlo (por eso su comportamiento con él resulta fuertemente teatral). Como comentamos anteriormente, el rol de dulce paloma corresponde a la sumisión de la mujer en clave melodramática y su confinamiento en la esfera doméstica que aparece marcado en la obra desde el inicio, con la fijación del personaje por limpiar y decorar el antro en el que vive, quedándose tardes enteras entretenida con el bordado mientras espera a Carlos como una “Penélope doméstica” (63) tras haber abandonado su antiguo deambular callejero en busca de hombres.

El comportamiento teatral que adopta con Carlos coincide con la *off-stage theatrically camp* que abordaremos más adelante en relación con el Neobarroco y con la adopción de roles propios de los *films* clásicos de Hollywood que la sitúan en el centro del set cinematográfico, como analizamos anteriormente. Recordemos su escenificación en el *pic-nic* del Cajón del Maipo, “fingiéndose leer la revista Vanidades” (32), taconeando divertida tras morder una florcita para agradar a Carlos que no recuerda ninguna polola que hubiera hecho “tanto teatro por él” (33) y su regreso en automóvil, cuando “se hizo la bella durmiente” (34) para disfrutar con los ojos cerrados del roce de la pierna del muchacho. La Loca del Frente actuará siempre para un público imaginario que dé relevancia a sus excesivos actos: sólo consigue llorar en presencia de “un espectador que apreciara el esfuerzo de escenografiar una lágrima” (36) y, salvándola de su radical soledad, ese espectador no será sino el joven activista, para el que siempre “hacia ese teatro dramático” (53), mostrándole “el rocío amargo y teatrero de su llanto” (35), su “teatral apatía” (81) o reivindicando “teatrera” (82) que nunca la amó ni un poquito.

En la novela de Santos-Febres, el personaje de Sirena también marca el oxímoron *camp* con su permanente ambigüedad, su bien aprendido papel de diva que esconde a un jovencito de quince años y esa teatralidad absoluta que la distancia de los demás personajes con un halo de misterio que la aproxima a una divinidad de la mitología caribeña. La pose de Sirena esconde una clara intención de medro económico; adopta el rol de bolerosa para triunfar en el *showbusiness* y dejar bien lejos su pasado de chaperito infantil, poco a poco, lejos de la calle y de las violaciones penosas que le arrancaban boleros surgidos del fondo del pecho y del recuerdo familiar. El andrógino jovencito de ojos gatunos emprende de la mano de Martha Divine una transformación en la que la verdad y la mentira se entrelazan en el simulacro, la magia y el erotismo; en medio de ese misterio, de la altivez de quien se sabe recorrido por el deseo de todas las miradas, la contradicción de ciertas actitudes infantiles a las que sigue de inmediato el recolocarse en la pose inicial... cuál es la fingida, cuál la verdadera...

Si Miss Divine ayudó a Sirena a “convertirse en quien en verdad era” (Santos-Febres, 2008:5), ¿dónde queda el muchachito que salta sobre las camas del hotel y, jugueteando, pide dos *filets mignon*?, ¿dónde quedan los saltitos infantiles a la orilla de la playa? El *bildungsroman* que resulta la novela (Delgado, 2003:70-72) dibuja la evolución de un personaje que llega a Santo Domingo con su contradictorio aire juguetón y sale de la isla (o queda en el aire) convertido en una bolerosa consciente de

su papel, en una diva *fatale* que aprende a cavarse el camino por sí sola y que emprenderá un viaje acompañada de su voz, único talismán ofrecido a la Piedra Imán:

En pocos segundos, la cara de adolescente jugueteón de la Sirena se transformó en billboard de cartón piedra. Selena caminó despacio, resuelta hacia el elevador y marcó el piso once, encaminándose a su cuarto. Cuando llegó, se deshizo de revistas y toalla, y caminó hacia el cuarto de baño. Antes de cerrar la puerta, miró a su mamá con una de esas miradas que embrujaba al público del Danubio Azul. Nunca supo la Martha qué escondía la Sirena detrás de aquellas miradas – perversas inocencias, vulnerabilidad asesina (Santos-Febres, 2008:26).

Como la figura mitológica de quien toma el nombre, el muchachito seduce y destroza a la vez, con la mampara de una voz que ayuda a alejar los fantasmas del amor; su pose es una mentira que dice la verdad y que revela la problemática de género, la cuestión de la performatividad y la exageración de la feminidad, como veremos más adelante. Por otro lado, si bien Sirena no es un personaje con la autoironía característica de la Loca del Frente, ni con su sentido del humor para abordar los momentos más escabrosos del propio pasado, en su vinculación con lo Queer, con la ambigüedad identitaria e intencional y la continua teatralidad es camp. Martha Divine, en cambio, sí asume la voz de la autoironía en la novela y, como podemos comprobar en sus intervenciones, aborda con humor la problemática de la prostitución travesti, el cambio de sexo a nivel hormonal y quirúrgico, la salida del clóset, la situación de las dragas bajo regímenes comunistas... todas ellas relacionadas con lo Queer y con el género de un personaje para el que la mentira y la verdad constituyen un complejo laberinto identitario. Sus monólogos⁹² en escena están marcados por la parodia y la irrisión, lo sublime y lo grotesco, un sentido del humor que conduce con altibajos la carcajada del público y toca con seriedad las cuestiones más frívolas:

⁹² Los capítulos XXI, XXXIV y LIII corresponden a los monólogos del *show* de Martha Divine que aparecen como una apoteosis camp porque abordan desde el humor y la parodia la cuestión identitaria de la draga. El primero de ellos está dedicado a los “indecisos” (Santos-Febres, 2008:83), las locas tapadas que no se atreven a salir del clóset, para las que Martha despliega todo un abanico de chistes y provocaciones intercalados con *performances* de Diana Ross; el segundo trata cómicamente una posible colonización de la isla por parte de Rusia en lugar de los EEUU, para terminar celebrando a Gorbachov y su Perestroika, que permitirán a las travestis rusas disfrutar por fin de los *films* de Hollywood y usar tacos altos de su talla importados desde USA; el tercero y último, que pone fin a la novela, es un aliento a la perseverancia en el hacerse a uno mismo, un canto a la performatividad de género y a la superación de las penas de amor.

Estoy hecha un desastre. No, en serio. Ustedes me ven aquí, tan divina, con este cuerpo escultural, pero déjenme confesarles algo: la faja me está matando. Es que bebí mucho anoche. Por más que voy al baño tengo como que la barriga hinchada. Una vive tan apretujá y tan tensa en estos días. Que si las tacas tienen un raspazo, que si en la farmacia se acabó el tinte de pintar zapatos, que si el disc-jockey “accidentalmente” borró la pista que tenías ensayada y ahora hay que salir corriendo a montar otra canción de Cher, que si tu marido te quiere dejar de nuevo y no te dan los chavos para pagar sola el apartamento... Esta vida moderna le saca el monstruo a cualquiera (Santos-Febres, 2008:197).

El fragmento apunta de manera circular (“desastre” - “monstruo”) al malestar del emisor que, a pesar de su lozana presencia, arrastra numerosos problemas típicos de la “vida moderna”: la ironía arranca desde la primera *atenuatio* marcada por el contraste entre el “cuerpo escultural” y la “faja que me está matando”, puesto que el primer sintagma apunta al elevado mundo de las artes, mientras que el segundo nos sitúa en la intimidad del *boudoir* de una señorona entrada en carnes; acto seguido, las escatológicas alusiones al “baño” y la “barriga” apuntan al grotesco rabelaisiano, así como el exceso en la bebida; inmediatamente después, observamos esos graves problemas del emisor que van desde un raspón en el zapato hasta el abandono del marido. En este último tramo podemos observar cómo lo frívolo se sitúa al mismo nivel que lo serio, el raspón a la misma altura que la ruptura sentimental, improvisar una canción en un *show* en idéntica posición que pagar el alquiler del apartamento... al fin y al cabo, todo se medirá en términos económicos en el frívolo universo de la draga dedicada al *showbusiness*.

Martha Divine también representa el lado más ambiguo de la buena intención para con Sirena, pues detrás del supuesto altruismo (una mentira...) que representa sacar al quinceañero de la calle, quitarle el vicio de la coca, facilitarle un techo y un trabajo, se esconde una mente empresarial de tiburón sin escrúpulos (... que dice la verdad) , una cazatalentos que cambia de isla para que su protegida ejerza el “child labour” (5) y que, cuando ésta la deja tirada, pone rápidamente su olfato en otro negocio para no echar a perder el viaje y ficha mentalmente al niño Leocadio como la futura Sirenita que la llenará de dólares para poder al fin realizar la deseada operación de cambio de sexo.

En este sentido, el personaje de *Miss Divine* trabaja el par ambiguo entre lo subversivo y lo conservador, puesto que adopta el rol de “hombre de negocios” completamente afín al pensamiento económico liberal, pero al mismo tiempo, con la

finalidad última de conseguir la plata para realizar la operación de cambio de sexo, desmonta el conservadurismo de la ideología tradicional a la que se asimila ese rol. Si, por una parte, su mentalidad de empresaria no contempla personas, sino individuos que proporcionan ganancias económicas, por otra parte se dedica al mundo del *showbusiness drag* que implica el conocimiento de los bajos fondos, la vida nocturna, el alcohol, la prostitución y la venta de sustancias ilegales. Se trataría, por tanto, de una mentalidad sin escrúpulos que parte de la subversión identitaria y sobrevuela los espacios marginales para terminar aterrizando en el liberalismo económico salvaje propio del *mainstream*.

La doble intención de *Miss. Divine* hacia los jovencitos como Sirena nos lleva a pensar en otra ambigua doble intención que encontramos en el corpus: la de Diego hacia David. So pretexto de hacerle ver las últimas ediciones de Seix Barral, la loca atrae al joven comunista hasta su apartamento para, como admite ante él al final de la pieza, vencer una apuesta realizada con su amigo Germán, ya que si ella colgaba la camisa del joven junto a su mantón de manila en la ventana, Germán habría perdido la apuesta porque la loca habría conseguido acostarse con David. Así pues, la amistad entre los protagonistas arranca con una apuesta en términos sexuales, luego se transforma en un intento por parte de Diego de conquistar a David y, ante la imposibilidad de conseguirlo, deviene en una amistad (esta vez sí) fundada en la relación maestro-discípulo. De loca devora-hombres, desalmidonadora de comunistas, Diego pasa a ser loca ilustrada, perteneciente a la “cofradía de los adoradores del Maestro” (Paz, 1991:44); por tanto, su intención de iniciar a David en la verdadera cultura cubana es una mentira que dice la verdad, esto es, la finalidad de llevárselo a la cama. Otra de las mentiras que dicen la verdad en la pieza de Paz (regresando al texto narrativo) es el almuerzo lezamiano⁹³.

⁹³ *Paradiso* se inserta en la novela breve de Senel Paz a modo de cita textual en el almuerzo que Diego ofrece a David como homenaje al Maestro, abriendo la vía de la sensorialidad que se aproxima a la erótica sarduyana del texto (en la puesta en escena el intertexto lezamiano pasa desapercibido, no así en el *film* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío). Paz introduce ciertos fragmentos de *Paradiso* referentes a los almuerzos de Doña Augusta y realiza su menú con ligeras variantes, basándose en el que se describe en la novela del Maestro: “Troquemos.” (...) “el canario centellea por el langostino remolón; y hace su entrada el segundo plato en un pulverizado soufflé de mariscos, orbado en la superficie por una cuadrilla de langostinos dispuestos en coro, unidos por parejas, con sus pinzas distribuyendo el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco. Forma parte también del soufflé el pescado llamado emperador y langostas que muestran el asombro cárdeno con que sus carapachos recibieron la interrogación de la linterna al quemarles los ojos saltones.” (Paz, 1991:42). El fragmento que reproduce Senel Paz, con ciertas supresiones, pertenece al capítulo VII de *Paradiso*. Como argumenta Eloy E. Merino, en la obra de Senel Paz nos encontramos con un “despliegue barroco del almuerzo; barroco por lo excesivo, por lo abarcador, y lo exultante -e insultante” (2004:43); Diego recurrirá a la teatralidad barroca para ganarse la amistad de David, en una visión excesiva que contrasta con la austeridad del partido y apunta a la excitación de los sentidos del otro comensal: desde los colores y texturas de los manjares (vista) que a la vez desprenden

Como argumenta Eloy E. Merino, David:

Muestra en términos de artificio y elegancia, como en un juego, lo que comporta mucha seriedad (...). Este pasar de Diego por Doña Augusta, o travestismo, la teatralidad del homosexual (...) podría también leerse como una representación camp de la intención original de Lezama. David, o el comisario Ismael, censuraría a la postre en aquél la apropiación que hace de una obra canónica para adelantar su agenda de sexualidad heterodoxa, porque Diego estaría reelaborando lo marginal en Lezama con una dedicación excesiva, en poca sintonía con su merecimiento o valor (...). Destacando el estilo frente al contenido, lo estético frente a lo moral, la ironía frente a lo trágico (...), cultivando las apariencias por sí mismas. Lo camp del almuerzo molestaría, según Core (...) pues es un acto de seducción que niega sus intenciones, una mentira (lo pródigo de la comida) en Cuba, que dice la verdad (el racionamiento de la misma) (Merino, 2004:48).

La prodigalidad del almuerzo despierta de nuevo en David la sospecha de que Diego está en contacto con alguna embajada y pone a trabajar su conciencia con la duda de si debe delatarlo por contrarrevolucionario o no. El “hombre nuevo”, finalmente, comprenderá que no debe testimoniar contra su amigo “maricón” (Paz, 1991:9), puesto que “actúa como es, como piensa. Se mueve con una libertad interior que ya quisiera para mí, que soy comunista” (47) y acepta las diferencias superando los rígidos preceptos del partido.

Pero el fracaso de este esperado “hombre nuevo” se hace tangible con la despedida de Diego; de nuevo es una mentira que dice la verdad, puesto que la apología que se realiza a lo largo de la pieza resulta ser, al final de la misma, la evidencia de su no existencia. Del mismo modo, la defensa del universo lezamiano apunta a su rechazo

deliciosas fragancias (olfato) que corresponden a una mezcla de sabrosos ingredientes (gusto), la loca pasará a la explicación de la obra de Lezama (oído) como antesala de la deseada entrega sexual (tacto) que en la obra nunca llega a consumarse.

La manifestación de la escena del banquete es barrócamente simultánea a su descripción en la cita de la obra de Lezama y tanto el uso de la obra del Maestro como el recurso a ciertos alimentos restringidos en la Cuba castrista marcan hasta qué punto se trata de un acto de rebeldía por parte de Diego. Para Merino, “es un reto o provocación de claro tinte subversivo, si lo entendemos como un acto dirigido a trastornar las convicciones políticas de David, a destruir la presunta ecuanimidad ideológica” (ibíd.:46), ya que la loca aparece como la tentación de los sentidos del joven comunista, sea intelectual, sea físicamente: Vargas Llosa, Lezama Lima, espárragos de Lübeck o langostas prohibitivas. La manipulación es el arma de Diego para la seducción de David y la cita de Lezama, “un acto más o menos transparente de contrarrevolución (...) una invitación a la resistencia” (ibíd.:47). Como desafío político y como espectáculo, el banquete lezamiano atraviesa el barroquismo en una estrategia provocadoramente camp: Diego se salta a la torera las prohibiciones del período especial para satisfacer a su hombre con los placeres del apetito.

por parte de la intelectualidad revolucionaria; toda la reivindicación de la Era Lezama no es sino una apuesta por esa cultura “otra” perseguida y exiliada que, desde la propuesta de Paz, debe ser reintegrada para constituir al hombre nuevo. Nos queda la duda de si se conseguirá o no, puesto que la despedida final marca un mañana poco optimista.

Siguiendo la misma línea interpretativa, en la novela de Santos-Febres encontramos una verdad escondida en la mentira de la frívola noche del *showbusiness drag*: la evidencia de la explotación sexual en el Caribe como única salida económica para las deprimidas repúblicas isleñas. El viaje de negocios de las dos dragas puertorriqueñas, marcado por el *glamour* del embrujo de Sirena, no esconde sino la realidad del trabajo infantil, de la prostitución homosexual masculina y del abuso de menores a manos de actantes europeos o de *managers* de las propias islas, en un entramado de verdades escondidas en las entretelas de la subsistencia de la infancia y juventud caribeñas. También hallamos la realidad de una oligarquía que se ha dedicado durante siglos a la explotación agrícola basada en la esclavitud y que continúa comerciando en los negocios hoteleros que auspician ese intercambio económico del submundo homosexual con los ojos vendados a la posibilidad de una legalización de la situación que impida que los más débiles (los niños, violados tantas veces como lo fue Sirena) sufran las consecuencias de una mala gestión económica a nivel global.

En *Azul petróleo*, en cambio, la mentira de la alta burguesía, la aparición de las mismas familias en la prensa del corazón generación tras generación, en una celebración del lujo y el poder económico de la clase dirigente, no esconde sino la verdad de que, sea cual sea el sector político que asuma el poder, son los mismos quienes permanecen en el candelero, en el trono de los petrodólares y la hipocresía: una Amanda Bustamante siempre divina en las fotografías de la prensa rosa, sobreviviente a una dictadura y numerosos gobiernos democráticos que no han conseguido cambiar el *status quo* del país.

El personaje principal se presenta a sí mismo como protagonista de una vida llena de mentiras: educado en la creencia de que su madre murió poco después de nacer él, de que su padre era un antiguo guerrillero, con un cuerpo que jamás delató su verdadera edad, “un adonis protegido de los efectos del tiempo y de las trampas de la memoria” (Izaguirre, 1999:19), conducido por hilos guiados por otras personas, vagando de casa en casa por muchos años, hasta descubrir que su verdadera madre era la mujer a la que había estado admirando desde adolescente. Julio vivirá las mentiras

tramadas por los otros como la verdad de su propia existencia y ocultará su naturaleza homicida escudándose en la mentira de que asesina para huir del amor. Él considera que nunca ha sido “ejemplo de nada, salvo de aquello que se considera divertido y llevadero” (20), dejándose arrastrar por la frivolidad de las fiestas de la alta sociedad y mostrándose en público como un elegante muñeco de cabeza vacía junto a Reinaldo Naranjo; como afirma Amanda Bustamante:

Mañana vendrá Reinaldo Naranjo con uno de sus amores. Dice que es un maravilloso pintor. Será un maravillosos cuerpo y eso para Reinaldo realmente es un universo. Y un mérito. Nunca he entendido cómo se las agencia para encontrar hombres tan terriblemente hermosos siendo tan terriblemente feo él mismo. Imagino que eso también explicará el amor que todos hemos sentido hacia el artificio antes que hacia la verdad. A la atmósfera, precisamente, antes que al amor (Izaguirre, 1999:142).

Ese amor por el artificio y la mentira también marca el esteticismo exacerbado de Julio que, desde niño, muestra una gran sensibilidad no sólo remarcando sus recuerdos de texturas y colores, sino con una preferencia por motivos altoculturales que contrastan vivamente con sus apariciones en cuartos oscuros, barrios deprimidos y ambientes prostibularios donde desarrolla sus actividades delictivas. Este Dorian Gray ultramoderno que no envejece y es protegido por el azar convierte en actos estéticos sus asesinatos, haciendo de lo serio algo frívolo:

17:43, tengo que irme. En la puerta vuelvo a verlo. Lo he dejado bien. El rostro golpeado por el quicio del marco junto a la ventana. Las huellas de sangre de sus manos marcando un peculiar arco iris en los cristales. Las piernas atadas, manchados de sangre los cuádriceps. Su espalda acuchillada e inclinada hacia adelante, como si estuviera rezando con las muñecas bien unidas por la cuerda que él mismo me ofreció. La cabeza desorientada, el cuello destrozado y los ojos, verdes como los de Lorenzo, como los de Alejandro, una vez más, mirándome sin mirar (Izaguirre, 1999:92).

La belleza del arco iris, el verde de los ojos y la posición del rezo, contrastan vivamente con el rojo de la sangre derramada alrededor, las cuchilladas en la espalda y ese cuello destrozado que hacen de Alberto, la última víctima de Julio, un pelele eviscerado que lo acercará a Mateo, su amante-hermano. Como la muerte de Miguel, bajo la mirada vidriosa del Cristo de Medinaceli en una procesión de Semana Santa, la

de Lorenzo, en una lujosa habitación de hotel decorada en azul y vainilla, o la de Reinaldo, convertido en un espantosa masa de carne sanguinolenta, todos y cada uno de los homicidios de Julio comparten ese criterio estético que los convierte en un ritual:

Me gusta repetir exactamente cada uno de mis crímenes. ¿Lo he dicho antes? Tengo la certeza que si los cumplo exactamente como un ritual, y como cada ritual, respetando cada uno de sus pasos y reglas, nadie nunca podrá descubrirme (...). No mato para establecer un récord, ni tampoco para conseguir notoriedad. Mato por absurdo, por creer que cualquier cosa de la que vaya a enamorarme estará destinada a perecer (Izaguirre, 1999:210-211).

El ritual se convierte, por tanto, en un frívolo gesto que resalta la fijación del personaje por los valores estéticos y un culto al cuerpo que no sólo comprobamos en la elección de la mayoría de sus amantes, sino en el regodeo con que se muestra a sí mismo. Desde el *incipit* de la novela en el Strong, Julio realiza descripciones de los hombres que lo rodean resaltando un “buen culo” (14), unos “pectorales reventando en camisetas cargadas de un sudor a punto de convertirse en lágrima” (12), “un falo encendido y gigantesco” (16) o un “cuello largo y duro” (17) para terminar mostrándose a sí mismo como el verdadero “monstruo de la belleza” (53) de la noche gay madrileña: “pechos amplios, tantas horas de natación durante tantos mediodías en Caracas, fuertes, sólidos y al mismo tiempo carnosos, algo fríos, algo cálidos” (15); “los hombros tan erguidos, las tetas tan amplias, los brazos con sus curvas, el largo cuello” (101). Con la descripción de Mateo, Julio elabora un retrato de sí mismo⁹⁴: “Era como verme en un espejo que alguien hubiera colocado a propósito (...). Alcancé a ver su pelo agitarse, liso, luminoso, marrón visón, encima de un cuello largo y duro. Un poco de sus labios, inmensamente carnosos y enrojecidos, atrapados en el fuego artificial” (16-17).

Así, ambos aparecen como verdaderos dioses de la belleza⁹⁵ aunque una de las características de Julio es su ambigua relación de amor-odio hacia los valores que maneja esa alta sociedad en la que se mueve; Julio afirma sentir:

⁹⁴ "Aquel que existe desde la mirada del otro también debe y desea mirar, puesto que observar otros cuerpos supone examinarlos y legitimarlos, reconocerse en ellos como en el espejo" (Ferrús, 2011:ed.dig.).

⁹⁵ "En los últimos tiempos hemos asistido a una redefinición de la masculinidad y de su representación, así como del canon de belleza que la rige. El metrosexual es una muestra de ello. No obstante, (...) se sigue esgrimiendo una noción de belleza masculina que procede del clasicismo, al tiempo que los rasgos que se atribuyen a 'lo masculino' constituyen la hipérbole de la masculinidad clásica. El tamaño y la fuerza se convierten, junto con el modelado de la silueta, en otros de los componentes de la transformación" (Ferrús, 2007:226).

Asco por todos esos valores maricones que han empezado a rodearme... por todos estos hombres, las avecillas, con su obsesión por los abdominales y los pectorales y al mismo tiempo entregados a este escalar socialmente, este encontrarse de cerca a Amanada, la Ibarra, la otra y la otra y tener que pagar el precio de besar a Reinaldo, saludarle, mirarle, cuando ellos, con sus bellezas, son un poder. Será porque no tienen cerebro, me pregunto. No, no lo tienen (Izaguirre, 1999:210).

Con esta intervención, el protagonista de *Azul petróleo* muestra una actitud contradictoria porque desprecia todos los valores que hasta el momento había resaltado en sí mismo: su belleza, su afán de rodearse de la élite social, la aceptación de la fealdad de Naranjo como puerta de acceso a las fiestas de la *jet set*... Julio siente asco por la persona en la que se ha convertido, rabia por la escasa valoración que reciben sus ideas, por su papel de secundón en el teatro de Amanda Bustamante y por lo inadvertido de sus crímenes para la sociedad caraqueña.

Si retomamos la afirmación repetida varias veces en la novela de que un “homosexual tiene la muerte que se merece” (124) que apunta a la homofobia de la sociedad caraqueña y al supuesto favor que el asesino realiza al país porque elimina a un individuo que no tiene cabida en la formación de la identidad nacional, observamos que la cara oscura de Julio tiene en Venezuela un sentido diverso al que adquiere en España. Mientras del lado de allá la policía ignora sus crímenes, del lado de acá le sigue la pista desde la desaparición del chaperito en la procesión del Cristo de Medinaceli en Semana Santa; Mateo, desde su triple rol de hermano-amante-policía, muestra cómo la situación del colectivo gay es bien diversa en Caracas y en Madrid pues no sólo tiene constancia como policía de todos los crímenes de Julio desde su llegada a España, sino que al descubrir que es su hermano deja de ser su persecutor para devenir su aliado y, finalmente, como amante, se une en un abrazo final que conduce a Julio a la muerte.

Pero si bien en la orilla europea suceden cosas inimaginables desde la perspectiva caraqueña, la hipocresía social se manifiesta en otros detalles que el narrador resalta al hablar de Fabiola, travesti que se prostituye en la calle Fortuny y que será su amante por un breve período. El súbito acceso del personaje al mundo televisivo viene interpretado por parte de Julio como una mentira que dice la verdad de la hipócrita sociedad castiza:

Es maravilloso que podamos confundirnos con las luces y los olores, ser nosotros mismos parte del espectáculo. Pero no nos damos cuenta de que toda esa diversión es un arma contra nosotros. Nos envuelve, nos ciega y, lo más terrible, nos mantiene apartados de la vida real, para que todas las decisiones, todas las órdenes morales las tomen los hijos de puta, los que mastican los sermones, los que se han criado junto a obispos y generales, o sargentos y porteras de mala leche (Izaguirre, 1999:296).

La supuesta visibilización del colectivo, su entrada a formar parte del espectáculo social, no oculta sino la condescendencia de los sectores que permanecen en el poder para simular aceptar una diferencia que, a la hora de tomar decisiones políticas relevantes o guiar los intereses de la opinión pública, siempre queda relegada al espacio del silencio. Observamos, por tanto, que la proteica voz narradora no deja títere con cabeza en sus despiadadas críticas a todos los sectores sociales: parece ser frívola y vacía de sentido, pero termina destruyendo todo lo que toca en abrazos erotanáticos que hacen de sus víctimas no sólo a los homosexuales que asesina, sino a todos los actores de ese teatro configurado en torno a la figura de Amanda Bustamante, demiurga de un universo de mentiras que Julio, con su viperina lengua, destruye después de haber amado y disfrutado.

La mentira que dice la verdad aparece en todas las obras del corpus como principal muestra del oxímoron camp: desde las ambiguas dobles intenciones que revelan oscuros deseos de los personajes hasta la doble hermenéutica en su bascular de lo subversivo a lo conservador. Tanto la Loca del Frente como Sirena, Martha Divine, Diego o Julio reflejan esa ambigüedad favorecida por la unión de contrarios que favorece una lectura en clave camp: intentando seducir a sus enamorados, enriquecerse a costa de los demás o bucear por el océano del crimen ritual, nuestros protagonistas aúnan lo frívolo y lo serio, lo falso y lo verdadero, lo auténtico y lo teatral... para dar lugar a escenas marcadas por la incongruencia y la ironía. Por otro lado, la oposición entre lo auténtico y teatral apunta al posado entendido como actitud típicamente camp que, como veremos a continuación, se asocia indefectiblemente con la *performance drag*.

6.3. La drag queen y la Estética Camp

Si la palabra *camp* viene del francés *camper*, posar, mostrar una actitud, entonces la *performance drag* es el acto esencial del camp.

David Bergman

Como desarrolla Esther Newton en su ya mencionada obra *Mother Camp...* (1972) existen varias oposiciones favorecedoras de la ambigüedad en el mundo gay; la primera de ellas se establece entre los términos masculino y femenino: todo el simbolismo *drag* opone el yo interno al yo externo, lo subjetivo a lo social, la parte trasera a la delantera y así sucesivamente, creando toda una serie de términos binarios de los cuales el primero suele ser estigmatizado. En la *performance* de la *drag queen* el juego de las oposiciones se establece en el sistema del vestido característico de un rol genérico (femenino) y el yo interno cuya identidad se evidencia de modo diverso (tono de voz, tamaño de manos y pies, pronunciada nuez de Adán, espaldas considerablemente anchas...). Para Newton, la tensión entre masculino/femenino y adentro/afuera impregna tanto la subcultura homosexual como el sistema de clase social, pues considera, por una parte, que los homosexuales de clase baja tienden a dicotomizar fuertemente los roles de género exagerando los atributos tradicionalmente asignados a cada uno de ellos y, por otro lado, dentro de la subcultura gay, el *drag* simboliza un estatus conflictivo porque exagera el estigma (Newton, 1972:100-101).

Según la argumentación de Newton, la intersección de camp y *drag* se realiza en tres aspectos diversos: la incongruencia, la teatralidad y el humor. El primero se presenta como problema subjetivo en tanto en cuanto la elección del objeto sexual y del rol sexual que representa al yo se basa en el *locus* de la desviación moral; el segundo se centra en el estilo exagerado e interpretativo que reclama una audiencia para la *performance*; el tercero apunta a la estrategia utilizada para tratar la experiencia homosexual de modo positivo, alardeando de un estigma hasta neutralizarlo y hacerlo risible (Newton, 1972:106 y ss.).

Como “filosofía de la transformación y la incongruencia” (Newton, 1972:105), el Camp convierte la *performance drag* en un alarde de la homosexualidad reivindicada desde la irrisión del estigma y la deconstrucción de los roles genéricos tradicionales; como modo de autodefensa desde el ingenio y la ironía (Dyer, 1999:110), tiene el

radical potencial de crear un fuerte sentimiento de comunidad que aparece como una incómoda espina para la sociedad *straight*. Pero, según la reflexión de Richard Dyer, la radicalidad del Camp puede ser puesta en cuestión si consideramos que ese sentimiento de comunidad no es compartido por todos los hombres gays y que la lucha por los sentimientos de la comunidad está muy lejos de verse cumplida y, por tanto, no puede ser tomada en broma; del mismo modo, la auto-parodia de signo positivo puede verse convertida en negativa auto-humillación. Como hemos visto más arriba, el Camp puede ser tanto progresista como reaccionario.

En este punto se sitúa la actitud de Martha Divine en relación con el *gender bending*, pues el personaje se debate entre el binarismo mentira/verdad mostrando a veces una actitud radical y otras conservadora. Martha se siente “impostora” (Santos-Febres, 2008:9) por vivir con un “disfraz” corporal (9) y ansía realizar el cambio de sexo para “al fin poder descansar en un solo cuerpo” (9). La incongruencia de que habla Esther Newton entre un exterior femenino y un interior masculino se redondea en el personaje de Miss. Divine con el debate esencialista de un interior femenino encerrado en un cuerpo masculino: “un poquitín demasiado alta, un poquitín demasiado fuerte en las líneas de la barbilla, un poquitín demasiado llena de tersuras y redondeces fuera de sitio en la piel...” (6).

El debate sobre el esencialismo y el constructivismo del sistema de género (en el que profundizaremos más adelante) tiene aquí un claro exponente puesto que el personaje que estamos analizando afirma poseer una esencia femenina encerrada en un cuerpo masculino con el que entra en conflicto. De ahí sus fobias y pesadillas, su sentimiento de *freak* circense y su miedo a que la señalen con el dedo por estar mintiendo con su apariencia femenina la verdad de su genitalidad masculina. En mitad del proceso de cambio de sexo, Miss. Divine no ha pasado de la silicona y las hormonas por falta de recursos económicos y está cansada de usar vendas, cremas depilatorias y potingues varios para conseguir la apariencia de su autenticidad (“una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma...”).

La “guerra declarada contra la propia biología” (27) la convierte en una “maestra de ilusiones” (27) de la performatividad genérica, aunque con su posición esencialista, el personaje no llega a asimilar los postulados queer de Judith Butler (1990). Por tanto, Miss. Divine será radical en su *gender bending* pero conservadora en su concepción del binarismo genérico, radical en su búsqueda de la independencia económica al convertirse en *manager de drag queens* pero conservadora en su deseo de encontrar un

hombre al que someterse, conforme a los cánones de la mujer tradicional.

Este último detalle es característico de la Loca del Frente que, como hemos visto, busca un macho cogedor al que servir y adorar como una mujercita de su casa; en cambio, la Sirena adopta el rol de *femme fatal* aprovechándose de las influencias y el dinero de Graubel para después abandonarlo rompiéndole el corazón. El discurso de Diego en *Fresa y chocolate...*, por otro lado, es bien interesante porque realiza una clasificación de las locas según sus intereses sexuales que hace de sí mismo una personificación de la incongruencia: pasará de loca fuerte a loca ilustrada al decir primero que “los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos la compostura (...) esos somos maricones” (Paz, 1991:9-10) y después que “los homosexuales de esta categoría no perdemos el tiempo a causa del sexo (...) entre una picha y la cubanía, la cubanía” (35).

Para Diego, los homosexuales son gente culta que se dedica al trabajo intelectual, los maricones o locas “tienen todo el tiempo el falo incrustado en el cerebro y sólo actúan por y para él” (35) y las locas de carroza son “fatuas y vacías, y (...) han convertido en desafíos sociales actos tan simples y necesarios como pintarse las uñas de los pies” (36). Diego desprecia a las indiscretas locas de carroza sin darse cuenta de que él, por muy intelectual que sea, también pertenece a esta categoría por varios motivos: desde la primera escena de la pieza teatral, su gesticulación exageradamente amanerada, sus griticos y salticos al encontrar la fresa en el helado y pescarla con la puntica de la lengua, el omnipresente doble sentido sexual de sus intervenciones cargadas de humor e ironía, su capacidad de desalmidonar comunistas a base de alusiones obscenas, su obsesión por el *shopping* que muestra en el gran número de bolsas que lleva a Coppelia y la frívola apuesta que realiza con Germán para llevarse a Diego a su apartamento, hacen de él una loca de carroza sin atenuantes (ni Lezama ni las hermanas Borrero pueden redimirlo).

Esta especie de conservadora transfobia del personaje contrasta fuertemente con su particular modo de actuar y lo inserta en una élite intelectual que desprecia la ignorancia de las locas de clases inferiores que pierden el tiempo en la “chingadera”: “si el tiempo que invierten en flirtear en parques y baños públicos lo dedicaran al trabajo socialmente útil, ya estaríamos llegando a eso que ustedes llaman comunismo y nosotros paraíso” (Paz, 1991:35). En este y otros comentarios, observamos que la afirmación de Esther Newton acerca de la acentuación de las dicotomías genéricas en el mundo gay de clase baja se hace tangible en el universo de Diego que, como loca

ilustrada, tiende a ocultar su pluma en pro de la cubanía aunque al final de la pieza y por su marcha forzada, observamos que vence la pluma en lugar de la apertura ideológica del todavía inexistente hombre nuevo.

También en *Azul petróleo* se hace tangible la puntualización de Newton; en concreto, observamos el contraste entre el protagonista y su amiga/amante Fabiola, la *drag queen* que pasa de la prostitución callejera al mundo del *showbusiness* y termina como una más de sus víctimas. Julio ya se ha definido como un culto perteneciente a la élite social caraqueña pero en su viaje a Madrid se va relacionando más y más con el mundo de los bajos fondos para terminar ejerciendo la prostitución en la calle Fortuny. Allí se produce este contraste entre la viril postura gay de corte estadounidense de Julio y la locura *drag* de Ola, siempre acompañada de su *alter ego* Sergio, esa parte masculina y juiciosa que cose sus vestidos, le proporciona *shows* en Pachá y le aconseja dejar a tiempo la calle. Si Fabiola da vía de escape a la parte femenina del personaje, con su sentido del humor y su exagerada pluma camp, Sergio corresponde a la parte masculina, en un empeño por “hacer de sí misma dos personas diferentes” (Izaguirre,1999:293) que dialogan esquizofrénicamente entre sí: Fabiola sería esa parte interior de que habla Newton que viste de Barbarella y cultiva lo más frívolo de la feminidad, mientras que Sergio es lo exterior masculino que contrasta vivamente con la otra mitad; *inner & outer*, personal y social que se intercambian en el personaje para favorecer su ficticio triunfo en el mundo televisivo que da cabida a ese pequeño fragmento cultural del morbo y de la noche regalándole la falsa sensación de aceptación a una subcultura que es utilizada como pantalla política para dar cabida a las minorías cuando en el fondo, como dice Julio, siempre serán los mismos “hijos de puta” quienes tomarán las decisiones (296).

“Ilusión, mentira, las hijas de la atmósfera” (294) crean ese entorno maravilloso de la *drag queen* jerezana “ataviada de plumas, pieles sintéticas, tacones de dieciocho centímetros” (294) que atrae todas las miradas al dar cuerpo a la supermujer más codiciada de la noche prostibular travesti madrileña: alta, delgada, rubia, “educada, servicial” (295), bondadosa, *sexy*, divertida, convertida en objeto del deseo sexual masculino y de la envidia femenina, seducida por unos e imitada por otras hasta desembocar en una muerte justiciera que, tras sus quince minutos de gloria, la hará permanecer en la mente de la colectividad en el momento climático de su belleza como “una Amanda de estraperlo” (297) adoradora de Alaska y la Carrá.

Es precisamente la teatralidad de la *drag queen* lo que la convierte, junto a su

sentido del humor, en un catalizador de momentos camp, con plena conciencia de que la vida es “puro teatro”, como cantaba La Lupe, y de que la estrategia de la frivolidad y la ironía pueden convertir la amargura de la homofobia en un arma arrojada utilizada contra los propios opresores. La Loca del Frente es, en este uso irónico de la palabra, un ejemplo paradigmático de la resemantización camp: “todas esas frases frívolas que desconcertaban la estrategia pensante de los chiquillos” (Lemebel, 2001:14) resultan un contrapunto incongruente a la omnipresente ideología del Frente Patriótico; por otro lado, el personaje está demasiado comprometido con lo marginal, mucho más de lo que lo marginal merece (Booth, 1983:18), como en ese loco empeño por reconstruir su casa (“demasiado encantada con esa ruinoso construcción”, Lemebel, 2001:10), por inventar estrafalarios muebles a base de pañuelos y mantones de manila para sacar utilidad a las cajas de Carlos (14) o en su empecinamiento por celebrarle al joven una fiesta de cumpleaños a la que él dice no dar importancia; otra característica de la Loca es su autoironía, al llamarse a sí misma “cacho amariconao” (17), “condesa” (21), “maricón enamorado” (51-52), “abuela patuleca” (53); por otro lado, la permanente teatralidad fuera de escena que podemos observar, por ejemplo, en el “show de mala muerte” que desarrolla para los milicos al entrar en el Cajón del Maipo (25-33) o en el “teatro dramático” que le monta a Carlos para reivindicar su amor desesperado (53): resulta un elemento característico del *drag* y el Camp.

El sentido del humor camp adquiere un lugar relevante en el cenáculo de amigas colas de la Loca del Frente: la Lupe, la Fabiola y la Rana. “Eran sus amigas, las únicas que tenía, y les aguantaba sus chistes y conchazos porque en esa relación de primas comadrejas, los años habían engendrado cariño” (72); la Loca regresa a la casa de Recoleta para visitarlas a menudo y, entre chistes y recriminaciones, las locas despellejan a los hombres de sus vidas y se cuentan sus aventuras en la noche entre risotadas desdentadas. Esa relación de amistad coliza basada en la ironía del echarse en cara historias del pasado y reirlas a carcajadas tiene un claro ejemplo en la conversación que la Loca entabla con la Lupe:

¿Aquí no hay ninguna Cenicienta que limpie este chiquero? (...) Teníamos una china mugrienta y malagradecida que hace tiempo se fue (...). Habrá sido una princesa con clase que no soportó la mugre, musitó la Loca del Frente, estirando el cuello con un desprecio de avispa real. Ni tanto, era una rota que aprendió a bordar manteles y ahora se cree culta porque tiene un lacho universitario. ¿Carlos creo que se llama? Y las dos

soltaron la risa mientras soplaban enfriando las humeantes tazas de té (Lemebel, 2001:76).

En el fragmento, la Lupe hace alusión a la loca del Frente en tercera persona, descuartizándola verbalmente por su malagradecido abandono del cenáculo (pues le robó la clientela a la Rana en el negocio del bordado) y recriminándole sus aires de cultura al tener un amigo universitario. Pero en el fondo, las locas saben que su irónica conversación tiene un tantico de malicia pero mucho más de cariño y rematan el embate con una sonrisa para pasar a otro tema más interesante: los hombres que se levantan en la noche.

Como locas de carroza o locas fuertes, los personajes del cenáculo camp que dibuja Lemebel tienen “el falo incrustado en el cerebro” (Paz, 1991:35) y agradecen la cesantía causada por la dictadura porque siempre les proporciona algún hombrón desesperado al que emborrachar y, entre las tres, tumbar en la cama y exprimir por tres veces; como argumenta la Rana:

En esa casa siempre había algún hombre dispuesto a deshollinar algún orto desconocido. Esta casa será pobre, será fea y humilde, porque no tiene los cortinajes y cojines de raso que tiene la tuya, tampoco nos visitan amigos universitarios para leernos poemas de amor, le decía sarcástica la Rana, pero, gracias a Dios, todas dormimos tranquilas, ninguna toma diazepam, porque cada noche no nos falta el pichulazo para soñar con los angelitos. Y remataba el chiste con una violenta risotada (Lemebel, 2001:72).

Pero a pesar de tanto cinismo, la Rana es una verdadera madre para la protagonista: la que la sacó de la calle, le dio un oficio y la que se preocupa por su corazón advirtiéndole a Carlos que no le haga crearse falsas esperanzas de un amor que, desde afuera, la Rana considera más bien imposible; todo un acto de “hermandad generosa de loca antigua al verla tan enamorada” (132) que contrasta con ciertas generalizaciones que emite la protagonista acerca de la veleidat de las locas, “tan ladronas, tan pérfidas, tan envidiosas” (24) y dibujan a la Rana como una matrona llena de humanidad que acoge a su hija pródiga con los brazos abiertos.

Otro de los cenáculos camp descritos en el corpus es el que se refiere a la noche gay puertorriqueña de los años setenta descrita por una nostálgica Martha Divine que

recuerda los *shows* de aquellas dragas *glamourosas* que emulaban a Dianna Ross, Bianca Jagger y Toña la Negra. La desternillante descripción de las aventuras de Luisito Cristal en busca de un enchufe en plena discoteca pueden leerse como otro momento de ironía camp, en el que lo ridículo de la situación es sustituido por una defensa a ultranza de la elegancia del traje de luces de la *drag queen* que, una vez hubo encontrado la toma de corriente, bailó toda la noche envuelta en neones multicolores:

Luisito was on a mission. Estuvo horas engañosado, pasándole la mano de uñas recién pintadas a las paredes, auscultando atentamente las juntas de vidrios de la decoración. Parecía que se había ido en un viaje de ácido. Pero la Luisito no perdía su elegancia. Seguía engañosado, interrumpiendo parejas, buscando entre las luces del *Bazaar*. Al fin, casi pasada la media noche, encontró el maldito switche de electricidad. Aliviada, se enchufó la loca a su esquinita y su traje de luces destelló en aquella disco como una parada de cuatro de julio en Disney World. Todas aplaudimos frenéticas y gritamos vivas. Y Luisito empezó a bailar, bailó toda la noche enchufadito en su esquina, completando la ambientación del *Bazaar*. Un regalo de los dioses. Un escándalo la Luisito Cristal (Santos-Febres, 2008:17).

Como si se tratase de una misión a lo James Bond, con toda la seriedad que admite la búsqueda de un *switche* en plena discoteca entre parejas ahítas de ácido y encocadas “hasta las verijas” (16), Miss Divine describe el empeño de la Luisito con su habitual sentido del humor basado en contrastes entre voces como “engañosado” y “elegancia”, comparaciones reificantes del tipo “como una parada del cuatro de Julio”, cosificaciones como el empleo del verbo “enchufarse” en una persona, o su adscripción al propio decorado del local, alusiones a la cultura popular como “Disney World”, o equiparaciones del escándalo luminoso con “un regalo de los dioses”. La ironía de Miss Divine convierte lo frívolo en serio y lo serio en frívolo: la descripción del asalto al *switche* como si fuera el enfrentamiento final contra Goldfinger.

Lo serio, en cambio, se vuelve frívolo en esas alusiones al sida que se propagó en San Juan en ciertos locales en los que “se metía mano tan sólo por ver la leche correr” (18), temática que adoptará la forma de la *amplificatio* en *Loco afán...* de Pedro Lemebel donde la problemática de la infección será el trasfondo para una descripción burlesca de la degeneración del cuerpo de las locas y donde, tan sólo con las alusiones a los nuevos nombres que éstas adoptaban (la Sui-sida, la De-pre-sida...), observamos el tono paródico de las crónicas.

La relación del Camp con el travestismo tiene, por último, un espectacular realce en el cierre de la pieza teatral *Fresa y Chocolate (Querido Diego)* donde se intenta proporcionar una clave de lectura de la problemática planteada de modo más evidente: mientras Diego y David se despiden partiendo cada uno por un extremo del escenario, el tercer actor de la obra interpreta el aria de *La Traviata* con una larga falda y la gesticulación propia de los *shows* de *drags*. Este climático final, incongruente y teatral porque, por un lado rompe con el tono de la última conversación de los otros dos personajes y, por otro lado, resalta la semiótica múltiple de todo el arte dramático, apunta al travestismo de Diego y a la imposible relación amorosa de los dos personajes que deben separarse por la todavía fantasmática existencia del hombre nuevo. La draga interpreta *Ámame Alfredo* con una mueca de dolor que simboliza esa terrible separación como viaje sin retorno marcado por la traición de Diego a su cubanía, en pro de su identidad de género.

Así pues, tanto la incongruencia como la teatralidad y el humor son características de las travestis que protagonizan las obras que manejamos en el corpus y abren la línea de investigación de la Estética Camp hacia la Teoría Queer en la desestabilización de los binarismos de género y su implicación en los ejes étnicos y de clase social. Tanto 'camp' como 'queer', siguiendo a Fabio Cleto, apuntan al extrañamiento, la excentricidad, el anticonvencionalismo y la perversión; lo Queer comparte la inautenticidad, el estatus inestable y elusivo, la desviación del orden ortodoxo y el rechazo de la idea del sujeto unitario y trascendente con el Camp (Cleto, 1999:16).

6.4. Las identidades queer en América Latina

Ser es devenir: devenir negro,
devenir mujer, devenir loca,
devenir niño.

Néstor Perlongher

Al igual que el término 'camp' implica cierto extrañamiento en ámbito hispanohablante por provenir de la lengua inglesa, lo cual nos interroga acerca de la legitimidad sobre el empleo de categorías foráneas para problemáticas culturales específicas, el término 'queer' produce el mismo efecto, al que sumamos, como en el

caso del anterior, su radical intraducibilidad. Si 'camp' podría equivaler inexactamente al español 'pluma' (Garlinger & Song, 2004:3), queer sería más bien 'raro' (Ceballos, 2007:165)⁹⁶, pero este término carece de la carga de reapropiación simbólica que se ha producido en la voz inglesa: como insulto conlleva toda el peso de la discriminación que la sociedad patriarcal ha ejercido contra gays y lesbianas; pero su uso en primera persona subvierte la violencia ejercida sobre el sujeto no heteronormativo al ocupar el espacio del oprobio resignificándolo en cuanto arma de combate⁹⁷.

Como opuesto a lo *straight*, lo queer deviene un aglomerado de identidades que no encajan en la norma heterosexual dominante: gays, lesbianas, travestis, transgénero, bisexuales, intersexuales, pansexuales, asexuales, transexuales, ambiguos... aportando una nota “crítica del régimen normativo de la heterosexualidad y la crítica de la identidad” (Córdoba, 2007:23). El propio concepto de “identidad”, de subjetividad, viene puesto en cuestión por la Teoría Queer⁹⁸ desde inicios de los noventa con una

⁹⁶ En *La Internacional Cuir* celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid en noviembre de 2011 bajo el comisariado de Beto Preciado, se empleó la voz inglesa a la ortografía española porque, como se explica en la presentación en web de la exposición: "La variación *queer/cuir* a la que hace referencia el título registra dos desplazamientos: por una parte, la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias, en contrapunto a la epistemología colonial y a la historiografía anglo-americana. Por otra parte, el giro *queer/cuir* indica el paso desde el llamado “arte feminista” a una multiplicidad de prácticas de disidencia de género y de guerrilla sexual que ponen en cuestión las técnicas de producción de la diferencia sexual y sus instituciones de reproducción cultural" (Preciado, 2011:ed.dig.). Por otro lado, el colectivo K.O.A.L.A., la Asamblea Transmaricabollo, Acera del Frente, Migrantes Transgresorxs, Luna Nueva y Asamblea de Chueca celebraron en diciembre de 2011 unas Jornadas de Disidencias sexuales y Okupación rubricadas como "Koala Kuir"; observamos de nuevo la adaptación del término a la ortografía española (donde se cruza con la K del Movimiento Okupa) y constatamos que el Movimiento LGBTQ adquiere un enorme potencial reivindicativo y político a pie de calle.

⁹⁷ En la parte final de *Cuerpos que importan...* (1993) Judith Butler realiza una reflexión en torno a la reapropiación del término 'queer' en forma de inversión significativa y problematiza hasta qué punto reitera la lógica del repudio, supera la historia de agravio que ha representado o se resignifica afirmativamente por parte del Colectivo: como lugar de oposición colectiva, el término desvía su uso anterior y se orienta hacia la reivindicación política antihomofóbica: "La acepción contemporánea del término hace que la prohibición y la degradación pierdan su sentido, engendra un nuevo orden de valores, una afirmación política que parte de ese mismo término y se desarrolla a través de ese mismo término que en su acepción anterior tuvo como objetivo último erradicar precisamente tal afirmación" (Butler, 2002:325).

⁹⁸ Por falta de espacio, ya que sería objeto de una tesis doctoral dedicada exclusivamente a ello, la Teoría Queer será simplemente expuesta en relación al contexto latinoamericano: los parámetros que articulan el discurso queer en América Latina. No obstante, apuntamos que desde los estudios de Michel Foucault (*Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, 1976) se anticipan las tesis antiesencialistas en relación a la sexualidad que serán años más tarde retomadas por la Teoría Queer; el filósofo francés concibe la sexualidad como una construcción social ligada a una serie de dispositivos que intentan regularla y someterla a través del discurso médico, psiquiátrico y jurídico desde comienzos del siglo XIX (época victoriana dominada por la obsesión de reglamentar la sexualidad). A través del discurso feminista radical de autoras como Rubin o Wittig, llegamos a la desnaturalización del sistema sexo/género considerando que ambos son constructos sociales con una finalidad jerárquica de dominio masculino; por tanto, todo lo que no entra en el binomio sexo hombre-género masculino/ sexo mujer-género femenino no existe, puesto que se plantea desde la óptica de la heterosexualidad como régimen social obligatorio: un pacto social que será heterosexual (Wittig, 1978). A raíz de los conflictos nacidos en el seno del Feminismo y de los estudios Gay-Lésbicos sobre

propuesta antiesencialista, en herencia directa del Feminismo Radical y los Estudios Gay-Lésbicos, frente al intento de naturalización de ciertas categorías que, a lo sumo, terminaban reapropiadas por el discurso médico-patologizante⁹⁹.

Lo Queer ataca los propios “sistemas de categorización que han servido para definir la sexualidad” (Rodríguez, 2003:24), cuestionando categorizaciones previas y subvirtiéndolas las construcciones heteronormativas. En Latinoamérica, además de ciertas problemáticas referentes a su intraducibilidad, interseca con “las fronteras geopolíticas, raciales y sexuales, materiales y simbólicas que conforman la región” (Viteri, *et al.*, 2011:49); por tanto, más allá del discurso reivindicativo Gay-Lésbico, lo Queer puede ser entendido en este ámbito como discurso desestabilizante. Iosa y Rabbia consideran que en las sociedades latinoamericanas, de corte rabiosamente heteropatriarcal, esta categoría se encuentra en discusión y consolidación; por lo tanto, el descentramiento del sujeto y la identidad que promueve vuelve los movimientos sociales por los derechos LGTBQ todavía más complejos y plantea la problemática de cómo reivindicar leyes

la posición de lesbianas y minorías raciales/económicas en los mismos (que terminaban defendiendo una posición sea masculina-gay, sea femenina heterosexual siempre blanca y de clase media), además de las consecuencias devastadoras del Sida en la comunidad gay, nacen las reivindicaciones de la Teoría Queer (Córdoba, 1997:43). Judith Butler inaugura los Estudios Queer y aporta a comienzos de los noventa la idea de la performatividad según la cual todo género se construye a partir de una serie de actos repetidos, con lo cual se sigue evidenciando que no son naturales, sino culturalmente contruidos. La performatividad implica una puesta en escena del género y una repetición hasta llegar a configurar la propia identidad (*El género en disputa*, 1990). Otra de las aportaciones a la Teoría Queer viene de parte de Teresa de Lauretis (1989) y su propuesta, en la estela foucaultiana, de las tecnologías de género: “también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana”(1989:8). De Lauretis considera la construcción del género como el producto y el proceso de su representación y autorrepresentación; dialoga con la teoría althusseriana para formular que el género es una instancia primaria de la ideología. En los últimos años, Beto Preciado se ha aproximado a la Teoría Queer desde una reflexión política que parte de lo corporal. Su *Manifiesto contrasexual...* (2002) aboga por un contrato social en el que el borramiento del género sexual, de la familia tradicional y la libertad sexual sean las bases de la nueva ciudadanía; en ulteriores trabajos ha realizado un análisis de nuestra sociedad farmacopornográfica y ha testimoniado el uso de hormonas masculinas en las mujeres para experimentar desde el propio cuerpo el *gender bending* y llevar a cabo el borramiento genérico. Tantos otros estudiosos han aportado su perspectiva a lo *Queer*, dejando el campo abierto a nuevas reflexiones que integren la diversidad sexual, social, racial... a los estudios feministas y gay-lésbicos.

⁹⁹ La tesis esencialista de la homosexualidad viene a considerarla una esencia interior al ser humano, natural, ahistórica y no discursiva, que posteriormente delimita un campo social (Córdoba, 2007:33); en cambio, la posición teórica antiesencialista la concibe histórica y discursiva, en tanto el constructo alrededor de la homosexualidad que puede rastrearse en los procesos legales contra Oscar Wilde (Cleto, 2007:141 y ss.) en los últimos años del siglo XIX y que amalgama una serie de prácticas sexuales que pasan a definir una identidad/sujeto social. Estas tesis van de la mano de la reivindicación feminista del sistema de género como no natural (recordemos a Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo”): como afirmó Rubin en 1975, el sistema sexo/género se basa en los roles que cada sociedad asigna a los sujetos dependiendo de cuál sea su sexo biológico, funcionando como un mecanismo de sumisión de las mujeres respecto a los hombres que perpetúa un sistema de poder desigual. El giro que dará años después la Teoría Queer en este sentido, será “ver en el sexo una construcción discursiva naturalizante de la diferencia de géneros establecida socialmente” (Córdoba, 2007:37).

como el matrimonio gay o la identidad de género, que implican la existencia de estructuras normativas en las que insertar al sujeto “excluido”, desde los parámetros de una teoría que critica el mismo concepto de subjetividad otra¹⁰⁰. Por otro lado, mientras que en suelo europeo y norteamericano existen los movimientos de liberación y reivindicación desde los setenta, los movimientos LGTBQ latinoamericanos, iniciados en los noventa, se plantean la práctica coexistencia del activismo con un discurso queer que vuelve a poner sobre el tapete la problemática de la dinámica Norte-Sur (Iosa y Rabbia, 2011:65).

Esta dinámica pone en cuestión la falta de correspondencia de modelos identitarios que “no responden -por lo menos no completamente- a las realidades de los sujetos que intentan definir” (Arboleda, 2011:112) como los propuestos por las teóricas norteamericanas que tienen en cuenta la disidencia sexual pero no otros sistemas de opresión que trabajan en suelo latinoamericano: raza, ideología, clase social, religión... en este sentido, teóricas como Gloria Anzaldúa o María Lugones¹⁰¹ han propuesto la identidad queer de frontera (y la idea de frontera como lugar de resistencia) abriendo el campo de estudio a problemáticas específicas del sujeto latino.

Desde la obra narrativa de los autores manejados en nuestra selección, se observa una contestación a los modelos importados que han ignorado la realidad política de países post-dictatoriales, los efectos del espejismo estadounidense, la realidad clasista e interracial, la incrementación del grado de homofobia en países de fuerte tradición católica, y un largo etcétera que revela, siguiendo a Paola Arboleda, que no sólo lo personal es político, sino que “lo político lo permea todo, lo determina todo, lo limita todo” (Arboleda, 2011:113).

¹⁰⁰ En palabras de Paola Arboleda: “Quizá uno de los retos iniciales a los que se enfrenta el nuevo lector de teorías queer, es a un inusual y generalizado rechazo de definiciones y categorizaciones. La mayoría de los autores de los textos que se consideran fundacionales dentro de este campo académico evitan imponer explicaciones axiomáticas que conviertan al producto de su ejercicio en una nueva ‘gran narrativa’ (Lyotard, 1979)” (Arboleda, 2011:112).

¹⁰¹ Gloria Anzaldúa reivindicó su identidad fronteriza de chicana lesbiana en su obra *Borderlands...* (1987). Entre EEUU y México la alteridad se dibuja imponiendo en el segundo término todos los índices peyorativos en oposición: lo estadounidense, blanco y de clase media se opone a lo chicano, no blanco y pobre. Pero vivir en la frontera implica la no pertenencia a ninguna de las dos culturas, por tanto, formula Anzaldúa, ésta puede convertirse en lugar de resistencia política por permitir al sujeto discursivo emplear términos ingleses, españoles y chicanos, identificarse con símbolos procedentes de ambas culturas, apropiarse de la palabra para hacer saltar la diferencia desde la nueva identidad *meztiza* y su propia historia. María Lugones, en cambio, en “Purity, impurity and separation” (1994) analiza la política de la pureza y de la separación para reivindicar el mestizaje como metáfora tanto de la impureza como de la resistencia, como espacio inclasificable que escapa de los mecanismos de control. En tanto rechazo de la pureza, la parodia de lo masculino y lo femenino forma parte de la transgresión de las fronteras de género, de la heterogeneidad identitaria que enlaza con el mestizaje.

La definición de una “latinidad queer” se establece, para Juana María Rodríguez, en los espacios de disensión entre el discurso feminista, la lucha por los derechos civiles y los nacionalismos culturales en América Latina (Rodríguez, 2003:9). La colisión histórica, geográfica y lingüística, por una parte, y las complejidades del neocolonialismo, la raza, el estatus social, la inmigración, etc. por otra parte, intersectan en esa “latinidad” que parece apuntar a la idea de una identidad construida en oposición a una cultura dominante y, al mismo tiempo, tendente a fortalecer los discursos étnicos sin olvidar las contradicciones de los propios proyectos nacionales. Quizá lo que verdaderamente define la latinidad sea “el legado común de la dominación ibérica, las masacres indígenas y la esclavitud” (2003:14).

Siguiendo el esquema rizomático propuesto por Deleuze, la latinidad puede ser leída como una serie de atributos en adición más que como la definición de una categoría que implica, asimismo, diversas dimensiones geográficas, históricas, culturales, lingüísticas e incluso identidades autoreconocidas. Se hablará de “latinidad queer” como sintagma que atraviesa fronteras lingüísticas, geográficas e imaginarios diversos (Rodríguez, 2003:30).

En paralelo, siguiendo las reflexiones de Paola Arboleda: "Existe no solamente un devenir-homosexual latinoamericano sino incontables devenires no-heteronormativos, que sencillamente no caben dentro de ciertos modelos teóricos y que requieren de discursos propios que sean a-locada y dis-locadamente queer" (Arboleda, 2011:120).

6.4.1. Los -imos queer latinoamericanos: clasismo, racismo y machismo

Y me solté el cabello, me vestí de reina, me puse
tacones, me pinté y era bella.

Gloria Trevi

Los primeros parámetros con los que intersecta lo Queer en América Latina son las diferencias de raza y clase que contrastan con una concepción de la homosexualidad blanca y de clase media procedente del discurso gay asimilado a la matriz heterosexual¹⁰². La reivindicación de la igualdad y la lucha por la visibilidad suele estar

¹⁰² Para Fernando Sancho Ordóñez, refiriéndose al contexto guayaquileño, “el asimilacionismo a la matriz heterosexual expresado por muchos hombres gays de clases medias, influye en la exclusión de

encabezada por los colectivos trans que no son siempre secundados por gays y lesbianas, cuya concepción de la homosexualidad tiende al asimilacionismo de las matrices norteamericanas en choque directo con la especificidad de clase de los propios colectivos trans.

Como vamos a analizar detalladamente, el trans (transexual, travesti, transgénero), con su salida del armario loca, provoca una mirada oblicua desde arriba por parte de alteridades que estarían en posición de reivindicar sus mismos derechos, pero no lo hacen por temor a represalias en sociedades todavía lejanas a la liberación. Sánchez Ortiz recoge el testimonio de voces no heteronormativas que rehúsan verse asociadas a las “locas fuertes” (esto es, travestis mestizos y de clase baja que alardean del armario sepultado en un gesto camp) por temor a perder su prestigio social y su trabajo. Incluso el apelativo de “loca chola” es un óptimo ejemplo de la intersección de lo racial y clasista en el discurso gay de clase media guayaquileño, puesto que “lo cholo se asocia con un tema de clase al ser usado para referirse a quienes visten ropa u accesorios considerados de mal gusto o de poco valor económico” (Sánchez Ortiz, 2011:106), además de referirse al rasgo aindiado de la persona a la que se aplica el calificativo.

Por otro lado, es un dato constatado que resulta más fácil acceder a un trabajo formal para un gay varonil que para una travesti, puesto que responde a un modelo más cercano a la heterosexualidad, además de que el afeminamiento evidente se suele asociar con la falta de educación superior (Sánchez Ortiz, 2011:106) del homosexual pobre (Palaversich, 2002:106).

En este sentido, la obra de Lemebel es toda una reivindicación de la diferencia de raza y clase a modo de “mariconaje guerrero” (Lemebel, 2000:127) emitida desde su posición de “pobre y maricón” (2000:93). En su “Manifiesto”, reivindica su diferencia, la lucha desde su propio cuerpo con su voz “amariconada” (2000:96) por conseguir una hombría que los miembros del partido revolucionario siempre dudaron que tuviera; esos compañeros de que desconfía viendo los resultados de la revolución cubana y sus sidarios, la posición en el parlamento de aquella izquierda transgresora y su “culo lacio” (2000:97); el posicionamiento en la izquierda lemebeliano pasa por la reivindicación de los derechos de las minorías económicas, raciales y sexuales sin tener en cuenta

aquellas personas, que por razones de clase y raza, no encajan ni se identifican con el modelo gay imperante.” (2011:99). Esta variable, junto al biopoder ejercido por agentes gubernamentales sobre personas que no acatan un comportamiento heterosexual, genera en América Latina la precariedad y abyección de las personas no heteronormativas.

posturas políticas consagradas.

Su reivindicación de clase pasa por la condena de los modelos gays importados de EEUU que han asimilado los homosexuales de clase media y alta en América Latina¹⁰³; por esa diferencia que carga sobre sus hombros al viajar a Nueva York y sentir, frente al bar Stonewall, las miradas de los bienalimentados, masculinos y musculados gays del primer mundo:

Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Como te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay (Lemebel, 2000: 71).

Este *mainstram* gay se ficcionaliza en *Loco afán (Crónicas del sidario)* (1996) como culpable de traer la epidemia a Latinoamérica, espacio idealizado antes de la dictadura y el estallido del Sida que llevó a las colas a una muerte camp descrita de modo festivo, carnavalesco y descarnado: Lemebel narra la seriedad de la epidemia con la frivolidad y desparpajo del Camp y se regodea en los detalles frívolos del atuendo hollywoodiense de las travestis con una seriedad que, definitivamente, se ve mil veces superada por la trágica enfermedad que las ataca.

Tengo miedo torero se hace amplio eco de las reivindicaciones de clase desde la figura de la Loca del Frente que, en una discusión con sus tres amigas derechas considera que:

Todas son iguales y viven pendientes del corte de pelo, del cinturón, de la polerita que se van a poner el sábado para ir a zangolotearse a la disco, donde se manosean y atracan entre ellas como los gays de Estados Unidos, porque esas tontas no saben lo que es un hombre (2001:114).

¹⁰³ Maristany lo expresa afirmando que Lemebel “reniega de las imágenes ficticias que globalizan un sujeto virilizado, normatizado en una hiperadaptación masculinista, fetiche de una economía neoliberal, que transforma en marca registrada una diferencia ya asimilada y vaciada de contenidos transgresores” (Maristany, 2008:ed.dig.). Diana Palaversich, de modo similar, afirma que “Lemebel subraya el clasismo y anglocentrismo inherentes al concepto de 'gay', que es ampliamente tratado para trascender cualquier consideración de raza y clase, señalando hasta qué punto la clase social en América Latina determina el tipo de identidad homosexual que puede ser adoptada. Para Lemebel, el ideal gay sólo puede ser imitado fielmente por individuos de clase acomodada (...); como consecuencia, la identidad de la loca está prácticamente reservada para el homosexual pobre” (Palaversich, 2002:106).

En esta obra, clase e ideología van de la mano en relación a la dictadura de Pinochet: la derecha que ignora los problemas de las clases bajas y apoya la dictadura, el toque de queda y los patrullajes nocturnos (que siempre aseguran algún hombre en apuros que condesciende a pasar la noche en casa de una loca hambrienta), mientras que la izquierda combativa, encarnada en la paulatinamente comprometida figura de la Loca del Frente, se mueve en los sectores populares y la oposición al régimen enmarcada en una cartografía urbana de la invisibilidad¹⁰⁴, es esas zonas nómades en las cuales los discursos de poder no alcanzan a establecer su tiranía: autobuses, parques, cines de barrio, esquinas oscuras... esos lugares en los que, según Andrea Ostrov, la *urbs* y la *civitas* se dan la mano para mostrar que periferia y barrios marginales amparan las prácticas sexuales de travestis y prostitutas (Ostrov, 2003:100). La Loca del Frente desarrolla sus andanzas “marifruncis” (Lemebel, 2001:16) en un “mediopelo santiaguino que se rascaba las pulgas entre la cesantía y el cuarto de azúcar que pedían fiado al almacén” (11) ganándose la vida a base de bordados de manteles para viejas aristócratas milicas como doña Catita.

Precisamente entre estos dos personajes se produce un *tour de force* en el que sale venciendo la loca frente a los deseos de la gran señora. La alegría de la casa “flacuchenta”, “escombros terremotoados de la esquina” (9-10) con su decorado kitsch de cintas, volantes y floreros disimuladores contrasta con la aséptica cocina de doña Catita y su salón oloroso a museo, donde nunca hay nadie, las mesas parecen tumbas y es todo tétrico y moribundo. El silencio, vacío y oscuridad de esta mansión de clase alta, se oponen a la música perenne, las reuniones continuas y la luminosidad (aún en la noche) de la otra casa, donde la pobreza se adecuenta con el kitsch de las revistas y los trinos desdentados de la loca enamorada. El conflicto de clase entre ambos personajes viene marcado por la entrega del mantel que la loca le bordaba a la señora: con sus aires europeos, su ojos azul-ario y su pelo violeta ceniza, imagen asimilada a la estética del primer mundo, la “vieja de mierda” (61) establece un trato servil que la loca rechaza y regresa sin realizar la entrega. Su dignidad aflora durante la espera y la tensión estalla dando lugar a una huída que refleja la toma de conciencia política y social que ha ido adquiriendo el personaje¹⁰⁵. La gran dama blanca puede enfadarse y patear, porque la

¹⁰⁴ Para Jorge Ruffinelli, en la obra de Lemebel “se trata de salir a la calle, cartografiarla, y encontrar en ella a los seres hasta ese momento invisibles, los espacios en que estos personajes transitan (los baños, los parques, los salones de belleza, la disco-gay, la cárcel, la esquina, las poblaciones), sus historias personales y colectivas, sus dramas y tragedias” (Ruffinelli, 2007:75).

¹⁰⁵ Efraín Barradas analiza un conflicto de clase similar en el relato “Tarántulas en el pelo” (*La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, 1995) donde la prosa de tintes neomarxistas lemebeliana dibuja una

loca chola va a tomar la micro para seguir contemplando ese mantel que compartió con Carlos en un idílico día de pic-nic: símbolo del amor entre ambos, la loca no va a dejar que el mantel quede en manos de los milicos represores y sus banquetes sangrientos¹⁰⁶; más bien quedará en el recuerdo como imagen de lo que pudo ser y finalmente, no fue.

La pertenencia de La Loca del Frente a sectores populares sin recursos económicos se cruza en Lemebel con la prostitución: el hecho de no poder acceder a puestos de trabajo fijos y bien remunerados, por no haber recibido suficiente educación¹⁰⁷, porque “los maricones pobres nunca van a la universidad” (130), porque las locas fuertes¹⁰⁸, a diferencia de los homosexuales de clase media, no tienen otro

loca mala que personifica la “venganza de la clase pobre contra la rica” (Barradas, 2009:77). La loca, encerrada en el *guetto* de su peluquería, debe recrear en el rostro de la señora toda una imagen de poder asimilada al rubio primermundista que contrasta con la raza y clase de la peluquera; la asimilación a los modelos estéticos foráneos fomenta una lectura en torno al tema de la identidad nacional y los discursos antisarmientistas de los que Lemebel se hace eco. Pero la venganza de la loca se establece en términos de control sobre la imagen, la imagen de los propios represores se dibuja desde las manos tarántulas del peluquero, quien teje en torno a la vieja una red de dependencias que la convierten en su esclava una vez a la semana.

- ¹⁰⁶ La idea del banquete sangriento se desarrolla en la imaginación de la Loca en la frustrada entrega del mantel bordado para doña Catita, enlazando con la sensorialidad de la Estética Neobarroca. Lemebel apunta, en primer lugar, al exceso del banquete militar celebratorio del 11 de septiembre que se convierte en un abrir y cerrar de ojos en una fiesta de sangre y vísceras provocada por la brutalidad de los milicos: “En su cabeza de loca enamorada el entrechocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las bocamangas de los alegres generales. El vino rojo salpicaba el mantel, el vino lacre rezumaba en manchas de coágulos donde se ahogaban sus pajaritos, donde inútilmente aleteaban sus querubines como insectos de hilo encharcados en ese espeso festín. Muy de lejos trompeteaba un himno marcial las galas de su música que, altanero, se oía acompasado por las carcajadas de los generales babeantes mordiendo la carne jugosa, mascando fieros el costillar graso, sanguinolento, que goteaba sus dientes y entintaba sus bigotes bien recortados. Estaban ebrios, eufóricos, no sólo de alcohol, más bien de orgullo, de un soberbio orgullo que vomitaban en sus palabrotas de odio. En su ordinaria flatulencia de soltarse el cinturón para engullir las sobras. Para hartarse de ellos mismos en el chupeteo de huesos descarnados y vísceras frescas, maquillando sus labios como payasos macabros. Ese jugo de cadáver pintaba sus bocas, coloreaba sus risas mariconas con el rouge de la sangre que se limpiaban en la carpeta” (Lemebel, 2001:60-61). En el extenso fragmento observamos el contraste entre el albo mantel, sus pájaros y querubines, asociados a la pureza, la ternura y la tranquilidad, y el rojo de la sangre brillante de grasa que lo mancha macabramente con obscenidad. El estímulo visual de esta primera imagen, viene seguido de un estímulo sonoro como son el himno marcial, las carcajadas groseras de los generales y los insultos que tiñen con su odio los trinos y las risas de pájaros y querubines, símbolos del amor que la loca siente por Carlos y es amenazado por las fuerzas militares de la dictadura. El gusto recibe el sabor de la jugosa carne, los huesos chupeteados y el enorme costillar que gotean su sangre con una textura grasienta, viscosa en las vísceras frescas al tacto de las víctimas de la dictadura que parecen estar canibalescamente ingiriendo. Por último, el olfato es desagradablemente acompañado del hedor del vómito y los pedos de los generales, ahitos de tanta carne maculada con su orgullo en un “estropicio de babas y asesinatos” (ibid.:61). Observamos que los cinco sentidos son despertados por esta prosa colorista y musical que apunta a la puerta de salida del Camp latinoamericano: la Estética Neobarroca.
- ¹⁰⁷ “Yo apenas sé escribir pos niña, no creo que aprenda” decía la Loca a la Rana cuando la acogió en la casa, “todo se aprende en la vida mirando chiquilla, igual que la cochíná, que la aprendiste solita” respondió la vieja madama (Lemebel, 2001:73). En este sentido, Sancho Ordóñez argumenta que “conseguir un trabajo formal para un gay varonil es más fácil que para una ‘loca afeminada’, menos cuando buena parte de ellas no han tenido acceso a educación superior” (Sancho Ordóñez, 2011:106).
- ¹⁰⁸ Sancho Ordóñez se pregunta: “¿Es lo mismo ser una ‘loca’ que ser una ‘loca fuerte’? En realidad no, pues lo fuerte rebasa lo que está aceptado dentro del modelo simple de un gay afeminado, en lo fuerte se interseca el tema de la clase social y la raza. Las ‘fuertes’ no pueden proyectarse como un prototipo

chance, obliga al personaje (hasta que su amiga la Rana la acoge y enseña a tejer, adquiriendo un oficio con sus manos tarántulas) a ejercer la prostitución callejera. El tema es casi un *leitmotif* en la obra de Lemebel que ya desde *Loco Afán...* traza las vicisitudes de la calle y los peligros de la noche gay santiaguina, con las consecuencias que trae en la propagación del Sida por la urbe:

Eran tantos los billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese gringo. Tanto maquillaje, máquinas de afeitar y cera depilatoria. Tantos vestidos y zapatos nuevos para botar los zuecos pasados de moda. Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podían llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en un manojo de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche (Lemebel, 2000:22).

Sin tener en cuenta la cuestión del Sida y el uso de condón, la enfermedad se propaga en Santiago debido a los gringos que vienen infectados y contagian la plaga aprovechándose de la ínfima posición económica de las travestis. La Loca del Frente teje para Carlos su recuerdos de “una errancia prostibular por callejones sin nombre, por calles sucias arrastrando su entumida 'vereda tropical'.” (Lemebel, 2001:16), pasando por alto detalles que invitan a completar el “pasado oscuro y piojoso” del personaje con las escenas explícitas que Lemebel narra en su obra cronística.

La temática de la prostitución intersecta con el turismo sexual en las identidades transcaribeñas¹⁰⁹ que describe Mayra Santos-Febres en su novela *Sirena Selena vestida de pena* (1996); como respuesta al (neo)colonialismo solapado¹¹⁰, la prostitución es la puerta de acceso del sujeto caribeño a un primer mundo que considera fin último de su deambular isleño: de República Dominicana a Puerto Rico y de Puerto Rico a Nueva York. Islas del deseo que transaccionan con cuerpos travestis, *showbusiness* drag y

de gay afeminado de clase media o alta, que se viste de modo elegante, con ropas femeninas de marcas reconocidas y accesorios costosos, de igual manera tampoco encajan en un modelo racial de latino blanqueado. Las ‘fuertes’ se ubican en un espacio relegado a la abyección” (Sancho Ordóñez, 2011:102).

¹⁰⁹ "La característica del Caribe es su capacidad de mestizar las diversidades, no separarlas por origen o contexto (...). En un escenario en que cada manifestación de la vida es una entropía, el espectro literario no puede sino presentarse como espejo múltiple atendiendo a la dimensión polifónica, plurilingüística y multiétnica de la geografía humana" (Rodríguez Amaya, 1999:142).

¹¹⁰ También conocido como colonialismo *lite*, esta forma de neocolonialismo “no se sabe si favorece o deteriora la vida cultural, social y económica de la isla (...). Aparentemente las naciones caribeñas ya no se encuentran ‘atrapadas’ en una red colonial, sino que se presentan como actores móviles, participantes en un juego estratégico de intereses que superan las fronteras nacionales” (Van Haesendonck, 2003:88). Los sujetos transcaribeños se ven envueltos en estas redes económicas solapadas, en este turismo sexual invisible, que configura un fluir económico en el mundo nocturno de los deseos.

prostitución homosexual masculina, en un torta de mil sabores de la que sólo quedan las migajas para las pequeñas bellezas autóctonas.

Sirena y Leocadio, dobles especulares en su encanto, androginia y potencial artístico, representan esa belleza cautivante para los extranjeros que, como tiburones, giran y giran a su alrededor. Selena se dedica a la prostitución callejera antes de que Martha Divine la rescate de la calle y le de acceso a un escalón más alto en el mundo de la noche caribeña: los *shows* de dragas.

Para Néstor Perlongher:

La prostitución será uno de los dispositivos por los cuales el gozo (...) se circunvierte en la intercambiabilidad generalizada de capital. La energía libidinal del goce perverso se integra, mediante el pago, al circuito de los intercambios; a resultas de esta conexión, las sensaciones y las emociones van a ser “negociadas al precio de la calle” (Perlongher, 1993:104).

Si bien los análisis de Perlongher se centran en el *guetto* paulista, su investigación acerca de la prostitución masculina (exclusivamente de los michés, no de las travestis como Fabiola en *Azul petróleo*) aporta una perspectiva interesante al mundo del intercambio sexual transaccional: el género, la edad y el estatus económico de los *partenaires* implican variables en la relación que se establece entre ambos. El prostituto, joven y económicamente en desventaja, puede ejercer cierta presión sobre el cliente en caso de que sea un homosexual afeminado (como sucede en *Tengo miedo torero*¹¹¹) por sentir que su masculinidad está en un plano superior a la feminidad evidente de éste. En la obra de Santos-Febres, encontramos michés de poquísima edad, que se dejan hacer en los coches por unos pocos dólares, corriendo el riesgo de una brutal agresión como le sucede al joven Junior¹¹²; travestis que hacen la calle como Valentina Frenesí; *drags* que, en sus ratos libres, hacen la calle o se prostituyen con sus ricos clientes como la propia Sirena. De hecho, en su relación con Graubel “el pasivo es quien paga y el activo quien

¹¹¹ “No se moleste lindo, porque ahora me voy, le dijo la loca pasándole unas monedas de a peso al café, que las agarró murmurando: maricón cagao, mientras entraba a la sala nuevamente” (Lemebel, 2001:156). En esta escena comprobamos cómo el joven, que ha seguido a la loca hasta el cine para dejarse tocar o practicar una *felatio*, aprovecha la supuesta superioridad que su opción macha le confiere para agredir verbalmente a la loca por no pagarle lo suficiente.

¹¹² “A ti no te clava nadie más. Te lo juro por mi madre (...) Mira cómo te dejaron, te explotaron por dentro, te querían destruir las tripas (...). Tú eres muy chiquito para la calle. Antes tienes que aprender. Tienes que inventarte algo. Andar con una navaja como yo. Andar con una pistola, con una yem mohosa, como yo. Andar con un melodrama como la Sasha que metía una jeringuilla de sangre en la cartera y decía que ahí adentro había SIDA” (Santos-Febres, 2008:55).

cobra” (Perlongher, 1993:106) mostrando que incluso en ciertas transacciones económicas del mundo de la prostitución el binomio activo/pasivo sigue siendo operativo dejando al pasivo en segundo plano y al activo en primer plano¹¹³.

En esta relación es posible realizar una lectura descolonizadora a través del travestismo en cuanto que emplea “el espectáculo como vehículo de movilidad para rebelarse contra su condición colonizada” (Van Haesendonck, 2003:88). Si recordamos la relación entre ambos personajes, la obsesión de Graubel por Sirena lo lleva a ofrecerle realizar un *show* en su propia casa y conseguirle un par de bolos de fin de semana en un hotel de San Juan. Selena realiza los *shows*, accede a las demandas sexuales de su anfitrión a cambio de numerosos artículos de lujo y, cuando el magnate está dispuesto a romper su matrimonio y acabar con su prestigio social para quedarse con Sirena, ella lo abandona (¿venganza de clase?) liberándose de esa relación de dependencia que él quería establecer. Su ambigua falta de interés respecto al pasado esclavista de Hugo, en el que “cocolos suculentos (...) siempre le sirvieron de entremés a los nenitos hambrientos de la familia Graubel” (2008:81), contrasta con la consciencia que muestra en los sueños evocadores de su abuela: desde su posición específica de género, clase y raza, Junior/Sirena fue consciente del racismo de la sociedad puertorriqueña al recordar los programas televisivos que veía la abuela en su juventud, cuando los actores negros eran sustituidos por blancos embetunados porque “no querían contratar a un negro actor” (2008:113)¹¹⁴.

¹¹³ Nótese que no hay una denuncia explícita de esta problemática en las dos novelas que hemos mencionado, pero una ojeada al resto de la obra de ambos autores nos da indicios de qué tipo de apuesta ideológica realizan. Así, Pedro Lemebel, en su reivindicación de la diferencia (sexual, étnica y de clase) que se encuentra más acentuada en las primeras obras de crónicas, asume una posición discursiva estratégica del lado de la pasividad y lo que ésta conlleva (que configura también el discurso de La Loca del Frente, con esos arquetipos femeninos que hemos analizado): si pasivo es el que recibe la embestida, a nivel físico y psíquico, es el que recibe el insulto y constituye la minoría oprimida que en el Santiago que retrata el autor viene configurada por las constelaciones de sujetos que habitan los espacios de lo marginal. Más que una denuncia de la pasividad, existe en Lemebel una reivindicación de tal espacio como susceptible de convertirse en productor de un discurso que (como la sumisión de la protagonista al macho) puede parecer más o menos subversivo a nivel ideológico, pero desenmascara la idea de género como previamente construido y apunta a la ruptura del orden de lo “natural”. Mayra Santos-Febres, por otro lado, en su ensayo titulado “Caribe y travestismo” afirma haber inscrito las “tretas del débil” de las que habla Josefina Ludmer en el personaje de Sirena: “Hacer del cuerpo mudo un espectáculo es otra treta del débil. Esta treta planta el cuerpo en el centro del discurso; exhibe las marcas que lo inscriben como una evidencia de la violencia que recibe. Muestra su cicatriz, su mutilación como una ofensa a los ojos y la ‘sensibilidad’ del atacante (...), El cuerpo expone las marcas que inscribe el poder sobre su piel” (2005:129-130). Mientras la voz de Sirena canta boleros, su cuerpo habla de la herida y el abuso sobre el margen en ese Caribe travesti por la vertiginosa mezcla de culturas imposible de nombrar, en medio de un mundo de identidades fijas.

¹¹⁴ Esta anécdota recuerda la situación en que se encontró Luis Rafael Sánchez, actor de radioteatro, cuando la televisión comenzó a funcionar en la isla y no fue contratado porque era negro. De ahí, comenzó a escribir obras teatrales y partió a NY. Para mayor información al respecto, consúltese *No lores por nosotros Puerto Rico* de Luis Rafael Sánchez (1997).

Toda la obra de Santos-Febres destaca por su reivindicación de la negritud¹¹⁵; ella misma afirma que “en el Caribe ser negro en una cosa terrible. Racismo se mezcla con xenofobia y la marginación no termina nunca” (Cit. por Méndez, 2009:ed.dig.). Desde su primera obra de relatos, *Pez de vidrio* (1994), la escritora boricua ha venido remarcando los prejuicios raciales de la isla y ha reivindicado los orígenes mestizos de sus personajes y las tradiciones multiculturales que conforman al sujeto caribeño. Pero en *Sirena Selena...* da un paso más al unir la reivindicación racial y genérica: en el borrado que aplica Martha Divine en forma de base de maquillaje roja a la piel de Sirena¹¹⁶, se lee una tentativa de silenciar el color mestizo de su piel, para simular el *glamour* de la blancura extranjera que la misma empresaria intenta provocar en sí misma:

Por eso es que Martha escogió ser rubia. Su melena pintada, su palidez a fuerza de cremas aclarantes, pamelas y encierro eran una apuesta ganada al medio ambiente. Martha las veía como una medalla de distinción entre tanto cuerpo mulato, trigüeño, y prieto que campea por sus respetos en las costas caribeñas. Cualquiera puede ser un prieto bello, pero una rubia desampañante en medio de las islas... es otra historia (Santos, 2008:182).

El personaje de *Miss. Divine* personifica la internalización de la ideología capitalista para lo cual no duda en convertir a todos los hembritos que recoge por la calle en mercancía remodelable al gusto del consumidor (Delgado, 2003:73); moviéndose en las altas esferas empresariales de Santo Domingo, Martha hace intersectar su blanqueamiento racial con las relaciones económicas y de clase que miran al universo estadounidense.

Si bien los dos primeros -ismos Queer intersectan entre sí reconcentrándose especialmente en los sectores pauperizados y racializados de las sociedades latinoamericanas, el machismo aparece transversalmente en todos los ámbitos sociales

¹¹⁵ Acuñado por el martiniqués Aimé Césaire en 1935, el término negritud hace referencia a algo más profundo que lo étnico, a una “condición impuesta al hombre” (Césaire, 2006:86) a lo largo de los siglos. Para Césaire, la negritud apunta a la identidad de una comunidad oprimida, excluida y discriminada, que ha luchado obstinadamente por la libertad y se ha resistido honorablemente a la opresión; referente a la comunidad negra africana deportada, transferida y culturalmente asesinada, la negritud es una “toma de conciencia de la diferencia” (2006:87) desde la dignidad y el combate de la desigualdad y contra el reduccionismo cultural europeo. Tanto Césaire como Léopold Senghor fueron los defensores de esta idea de negritud cuya bandera es la memoria y cuyo partido “la dignidad (...) y la fidelidad” (Césaire, 2006:91).

¹¹⁶ “La base roja encima de la piel mulata, aplicada antes de la base color 'piel' alude, por consiguiente, a ese 'mar atormentado' de la identidad racial en las dos islas” (Arroyo, 2003:45).

marcando con su brutalidad los devenires identitarios de la otredad. Como manifestación de la dominación masculina, el machismo actúa en una red perpetuada tanto por el dominante como por el dominado en tanto violencia más o menos visible que “se ejerce esencialmente por las vías puramente simbólica de la comunicación y el conocimiento o, más precisamente, del desconocimiento, del reconocimiento o del sentimiento” (Bourdieu, 2000:12). Como afirma Ben Sifuentes-Jáuregui:

La masculinidad y la feminidad son efectos de una estructura patriarcal. En América Latina, donde la estructura patriarcal es omnipresente, estos efectos de género se radicalizan e instituyen como los fenómenos del machismo y marianismo (el culto a la Virgen María como modelo de feminidad). Estas figuraciones de género no son simplemente opuestas; son complementarias, puesto que ambas nutren y promueven los intereses mutuos (Sifuentes-Jáuregui, 2002:23).

El crítico retoma en sus reflexiones la idea de “chingada” de Octavio Paz, según la cual, “el modelo de hombría es no rajarse nunca” (Paz, 1996:34) porque rajarse (o abrirse) implica cobardía y se asocia a la mujer; el binomio chingón/chingado se asocia al de activo/pasivo pero con toda la carga de violencia que aporta la violación.

La idea de hombría del macho mexicano implica no abrirse nunca, no revelar jamás su interioridad (salvo, claro está, en la catarsis alcohólica de la fiesta, donde la apertura puede terminar resolviéndose con un balazo en la cabeza). En cambio la mujer, relacionada con la pasividad, adquiere un rol sexual que en el imaginario machista queda recubierto de un halo de desprecio que se perpetúa en el homosexual pasivo: el activo se considera con indulgencia, mientras que sobre el pasivo recae la degradación y abyección.

El Macho es el Gran Chingón, cuyo poder arbitrario y desbocado se asocia a la agresividad y la fuerza bruta, a la humillación del oponente como herencia directa del imaginario de los conquistadores. Este abuso de la fuerza bruta queda asimilado por el mundo latinoamericano asociando al elemento pasivo del binomio reductivo referente a la sexualidad toda la carga negativa que seguimos encontrando en la homofobia descarnada ejercida sobre el modelo gay femenino. La confusión entre nacionalismo, patriotismo y machismo es, para Efraín Barradas, el motivo que conduce a la veneración de los héroes patrios desde una moral heterosexual donde sólo cabe la “intachable conducta [hetero]sexual” (Barradas, 2009:70-71). Dos consecuencias directas de la

candente homofobia son la impunidad frente a los delitos perpetuados contra los homosexuales y la problemática del clóset (los tapaditos) como barrera infranqueable para conservar empleo, familia y prestigio social.

“Los maricones mueren en silencio, cubiertos de vergüenza. Mueren follando contra natura (...) y no merece la pena desatar una investigación policial para los que ya son delincuentes” (Izaguirre, 1999:174). Estas palabras de Julio son un eco de las pronunciadas con anterioridad por Ernestino Vogás, una de las piezas clave de *Azul petróleo*, cuyas reflexiones en torno al silencio y olvido en que quedan los homosexuales en su país, independientemente de su pertenencia a una clase social u otra, se hacen eco de la terrible homofobia de la sociedad venezolana. Según el amargo juicio del personaje, el asesino de maricones realiza un "ritual expiatorio" (Perlongher, 1997:36) que libera a la sociedad de una vergüenza desestabilizadora del orden patriarcal: "en el fondo, para el resto, el criminal no ha cometido un pecado, ha realizado un exorcismo, ha limpiado y restablecido el orden. Es, prácticamente, un héroe" (Izaguirre, 1999:74).

Este es el motivo por el que Julio, el protagonista, serpentea impunemente por todas las esferas sociales asesinando a sus eventuales parejas; motivo por el cual, ante el cuerpo sin vida de Valentina Frenesí, protectora de Sirena, la policía sólo acierta a bromear (“¿esta no es tu tía política? (...) ¡La madre tuya, querrás decir!” (Santos-Febres, 2008:76); por el que la violación que conduce al Sirenito al hospital, nunca será investigada, pues sólo se trata de un niño puto que hace la calle; y así, hasta el infinito. La mítica muerte de la Manuela (*El lugar sin límites*, 1967), antecedente directo de las locas lemebelianas, de José Donoso, retrata con brutalidad todo el odio que la loca y que el propio deseo homoerótico despiertan en el macho prototípico latinoamericano: Pancho Vega. El tapadito Vega, amparándose en su camión rojo (alusión inequívoca a su sexualidad) viaja por los caminos escandiendo los suspiros de amor de la loca del pueblo, co-propietaria del burdel, que enrolla y desenrolla la esperanza, a modo de hilito rojo, en sus dedos brujos que entrelaza en el baile flamenco con que roba el beso de la muerte al macho de su devoción.

La problemática del clóset y de la homofobia se corporeiza en el monstruo final de tres cabezas enlodadas y empapadas con sangre de la Manuela que asume en su carne toda la venganza del tapado y su cuñado: aquél, por temor a ser descubierto; éste, por temor a descubrir. Néstor Perlongher comenta que “tal vez en el gesto militar del macho está ya indicado el fascismo de las cabezas. Y al matar a una loca se asesine a un

devenir mujer del hombre” (1997:40). Los devenires queer perlongherianos quedan decapitados en el gesto microfascista del viril macho que perpetúa la estructura patriarcal; "Machismo-Fascismo" (1997:40) se dan la mano a la hora de matar a un marica.

En numerosas ocasiones, comenta Perlongher, es el mismo *taxiboy* que imposta artificialmente su virilidad¹¹⁷ el asesino de la loca, para mantener su postura de macho frente a su propia clientela que no busca un jovencito afeminado, sino un hombrecito “con certificado de chonguez” (1997:39). Sea o no sea homosexual, el miché pasa por *straight* manteniéndose en un clóset conquistado machete en mano. La cuestión de la homofobia como “paranoia antisexual” (1997:31) parece recorrer todas las revueltas políticas del continente como si en lugar de revolucionarios vs. contrarrevolucionarios se tratara de una lucha de “machos contra maricones” (1997:31). La identidad amenazada da testimonio de supervivencia en los personajes del corpus que trabajamos, lanzando una estocada a la hipervirilidad, agrediendo desde el mercado del libro al "Machismo-Fascismo" de los sectores más homófobos de nuestras sociedades.

En las clases altas la cuestión del clóset es más evidente que en las bajas: como hemos visto, las locas fuertes abundan en las clases económicamente deprimidas, mientras que los modelos masculinistas y los tapaditos suelen pertenecer a las clases altas. Así sucede cuando el homosexual flirtea con el poder (una de las ambigüedades camp que hemos analizado) como Gonza, estilista de la sra. Pinochet (Lemebel, 2000), cuya hipocresía es retomada en *Loco afán...* (2000:134-136); Lemebel “describe una 'Mafia' de homosexuales closeteros de clase alta de cuya sexualidad no se habla pero que es conocida por todo el mundo” (Palaversich, 2002:106). El autor puede contraponer su activismo por los derechos LGTBQ durante la dictadura junto a su compañero Francisco Casas (*Las yeguas del apocalipsis*) a la pasividad de este personaje histórico que negó su homosexualidad hasta entrada la época democrática para poder seguir disfrutando de los favores de esa derecha neoliberal que sigue controlando el poder y los medios de comunicación en el Chile post-dictatorial. Hipocresía también en el personaje ficticio de Hugo Graubel (Santos-Febres, 2000), curiosamente heredero de una de las fortunas del esclavismo azucarero santodomingueño, católica, apostólica y romanamente casado con una mujer, doble a la

¹¹⁷ En *La prostitución masculina*, Perlongher sigue argumentando que "el gay macho quiere ser más viril, no para atraer a las locas muy afeminadas, sino para seducir al que se las da de más macho. Hay una preocupación tan grande de los gays por meterse con tipos de apariencia masculina, que si a alguien se la da por loquear o es muy mujer, no tiene prácticamente chance de coger en esos ambientes gays" (Perlongher, 1993:39).

vez que oponente de Sirena. Doble por sus deseos comunes de medro económico, oponente porque se disputa con ella los favores sexuales de su marido que, desde que se terminó su “lechita entre las piernas” (2008:111), no la quiere tocar ni con un palo. Mítica es la reunión en que Martha Divine descubre que todos los peces gordos de la industria hotelera de la isla son tapaditos, con sus respectivas dobles vidas cuya parte más oscura sólo dejan traslucir en los pocos bares “del inframundo gay de Santo Domingo” (2008:169).

La reivindicación de la feminidad travesti en ambos escritores pasa por una identificación de los elementos ultramasculinos de sus sociedades y una veneración a la estructura matriarcal para desmontarlos: desde la recuperación del apellido materno por parte de Lemebel a los homenajes literarios a la abuela materna por parte de Santos-Febres, pasamos por un borramiento de la figura paterna (ese abusador de *Tengo miedo torero*) en sus novelas. No en vano, los personajes de *Sirena...* parecen defender una estructura de “nuevas familias” matriarcales como pantalla para prevenir los abusos del patriarcado sobre el niño afeminado¹¹⁸. Paola Arboleda considera este borramiento del padre como una reivindicación del “devenir mujer” perlongheriano¹¹⁹, según el cual los autores:

Con menos temor a ser políticamente incorrectos (...) vierten en sus obras ideas que podrían tildarse de esencialistas, como la defensa de un devenir femenino, que es

¹¹⁸ En este sentido, recordemos la ausencia de padres en la familia de Junior/Sirena y Leocadio; el primero será criado por la abuela hasta la muerte de ésta, adoptado por la draga Valentina Frenesi y protegido por la *showbusiness woman* Martha Divine; el segundo, ante la impotencia de una madre trabajadora que no puede cuidarlo, será llevado a casa de doña Adelita, regente de una gran familia de niños gays que constituyen una comunidad diferente donde se protegen entre sí y cooperan con su trabajo al sustento de los más pequeños. Otra nueva familia es retratada en *Tengo miedo torero*: la figura materna es la Rana, loca amiga que recoge a la Loca del Frente de la calle, le enseña un oficio y la mantiene hasta que ella puede valerse por sí misma (además de ayudarla a dejar el trago y dejar de hacer la calle). Esta apuesta por el matriarcado como feminización de la familia pasa por un alineamiento contra el machismo representado por la figura del padre en la estructura familiar tradicional; la omnipresencia de la madre como útero protector, sea la madre biológica o adoptiva, constituye para el mundo homosexual una alianza de los afueras de las estructuras de poder masculino representadas en primer lugar por esa familia de patriarca silenciador de las diferencias, detentor de la voz que obliga al mutismo y al sometimiento de la mujer y el niño afeminado. Pero, lejos del discurso patologizante de teóricos como Friedman o Stoller, que culpan a la madre sobreprotectora del afeminamiento del hijo, esta alianza madre-hijo se realiza en los términos que argumenta Eve Kosofsky en "*How to bring your kids up gay...*": "estas misteriosas habilidades de supervivencia, filiación, y resistencia podrían derivar de una segura identificación con la abundancia de recursos de una madre" (1993: 160). Las estrategias de resistencia de la madre sirven al niño afeminado para plantar cara a un padre cuyo discurso amenaza con el borrado de la identidad del niño, borrado que, en el fondo, suele responder al miedo del macho a reconocer su propia feminidad.

¹¹⁹ El mismo Pedro Lemebel defiende este devenir: “soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura. Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los travestis” (cit. por Ruffinelli, 2007:78).

cuestionable, a pesar de su fluidez. Porque esto requiere de algún modo aceptar que esas cualidades están relacionadas con la pre-existencia ontológica de una entidad-mujer (asociación con el útero, con la voluptuosidad de las formas) y no con una serie de atributos (incluso biológicos) creados por las sociedades patriarcales (Arboleda, 2011:118).

En efecto, estos devenires femeninos parecen tomar como arquetipos de la feminidad los constructos culturales extraídos, como hemos visto, del imaginario hollywoodiense clásico, arquetipos que resultan conflictivos porque perpetúan una visión de lo femenino vinculada a la sumisión a la estructura patriarcal. Por otro lado, se apunta a una concepción de la mujer ya problematizada por Judith Butler en *El género en disputa*, que no tiene en cuenta "la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de mujeres" (2010a:67) por suponer un ideal que tiende al color blanco y a la clase media-alta¹²⁰.

¿Hasta qué punto está pensando en una entidad-mujer preexistente Pedro Lemebel al construir a la protagonista de *Tengo miedo torero*? La Loca del Frente tiende más a esos arquetipos culturalmente construidos por la filmografía clásica que a una entidad ontológica de cualquier tipo. Si bien en esos moldes del melodrama clásico se crean espacios de vacío por los que la voz femenina puede emitir un discurso emancipador, en los deseos explícitos del personaje lemebeliano queda subrayado su deseo de sumisión al macho. Por tanto, es un discurso ambiguo; como afirma Butler:

El travestismo es una postura subversiva problemática. Cumple una función subversiva en la medida en que refleje las personificaciones mundanas mediante las cuales se establecen y naturalizan los géneros ideales desde el punto de vista heterosexual. Pero nada garantiza que exponer la condición naturalizada de la heterosexualidad baste para subvertirla (Butler, 2002:325).

En este caso, la subversión del binarismo genérico está clara, pero la identificación con la sumisión absoluta de la mujer al hombre no lo es y apunta a la idea butleriana de la "melancolía de género"¹²¹ que podemos enlazar con la nostálgica moda

¹²⁰ Como afirma Nuria Girona, "no hay que caer en una ontología que lo convierta [el término mujer] en una organización social universal ni en una identidad homogénea para todas las mujeres" (Girona, 2008:96), pero, siguiendo a Spivak, propone el uso estratégico de la noción "mujer" para llegar a plantear reivindicaciones políticas dentro de la lucha feminista.

¹²¹ "La actuación del género constituye una alegoría de una pérdida que no se puede llorar, una alegoría de la fantasía incorporativa de la melancolía mediante la cual se adopta o se toma fantasmáticamente

de recuperar los arquetipos de la hiperfeminidad tradicional. Si es retrógrada y es tradicional, es políticamente conservadora, aunque parece que en el caso de este personaje en concreto, existe una visión festiva y humorística pero no una reflexión política de fondo que apunte en esta dirección¹²². Todo nos aboca a la piscina de las ambigüedades camp.

Por otro lado, escapando de tal ambigüedad, la actitud de ciertos personajes (ligados, por otro lado, a las clases altas) demuestra la cobardía de los sujetos que se relacionan con el neoliberalismo de corte estadounidense. Esto sí es una reivindicación de clase por parte de autores que atentan contra el machismo, clasismo y racismo: los tres -ismos característicos del estado heteropatriarcal latinoamericano.

6.4.2. Identidades nómades: travestismo.

El hecho de que el Imaginario cultural latinoamericano todavía lea el cuerpo gay como travestido (un hombre que actúa “como una mujer”) muestra la necesidad de teorizar el paradigma del travestismo para entender la homosexualidad en este contexto social y cultural.

Ben Sifuentes-Jáuregui

En la concepción tradicional latinoamericana de la homosexualidad, dada la fuerza del modelo binario de género, la opción identitaria masculina no heterosexual se

un objeto como una manera de negarse a dejarlo ir (...). El travestismo es una alegoría de algunas fantasías incorporativas melancólicas que estabilizan el género (...), ofrece pues una melancolía heterosexual, la melancolía mediante la cual se forma el género masculino partiendo de la negación a lamentar lo masculino como un objeto posible de amor; a su vez, el género femenino se forma (se adopta, se asume) a través de la fantasía incorporativa del sujeto que excluye lo femenino como objeto posible del amor (...). El gay melancólico más auténtico es el hombre estrictamente heterosexual" (Butler, 2002: 330-331).

¹²² Ya Leo Bersani en "¿Es el recto una tumba?" (1988) había problematizado la cuestión de la supuesta subversión que muchos teóricos aplicaban a prácticas como "el estilo macho-gai", "la pareja de lesbianas *butch-fem*" y "el sadomasoquismo gai o lésbico" (Bersani, 1995:93). Weeks y Dyer las consideran prácticas que atentan contra el orden dominante, contra la seguridad del poder del macho en nuestras sociedades, mientras que Bersani opina que para nada ofende al macho heterosexual que observa estas prácticas sexuales "desde la ventana de su coche" (ibíd.). Sobre la pluma camp del hombre gay, en cambio, su juicio se aproxima más al nuestro al considerar que "desublima y desexualiza un tipo de feminidad al que las estrellas de cine han dado cierto *glamour*, y, a través de su estilo, asesina amorosamente dicha feminidad" (ibíd.:95) en tanto en cuanto resulta una parodia de género que deconstruye la imagen femenina tradicional a la vez que puede responder al odio que el hombre siente hacia la mujer. El último juicio de Bersani parece basado en un odio que no creemos sea compartido por todos los hombres, aunque al hilo de su razonamiento resulta pertinente.

relaciona directamente con el afeminamiento y la pasividad¹²³. “El modelo Latino”, argumenta Palaversich, “está caracterizado por lo que se percibe como una relación desigual entre el macho (activo, viril, sin estigma) y el marica o loca (pasivo, afeminado, estigmatizado)” (2002:103).

El travestismo, como *performance* de género que evidencia la construcción cultural de lo que se considera masculino y femenino, es una categoría que hace trabajar los textos no sólo en su relación con lo Queer, sino también como imagen de la construcción cultural de América Latina y de los sujetos transnacionales que aparecen en el corpus. Por tanto, abordamos en primer lugar la relación del travestismo con lo genérico, para pasar a una visión simbólica de América Latina como travesti.

El fascinante movimiento dialéctico que plantea el travestismo se basa en una puesta en cuestión de las categorías yo/otro, en tanto en cuanto, como afirma Sifuentes-Jáuregui, opera por la desnaturalización del género, produciendo una “realidad” por sí mismo que muestra la “realidad” de la construcción del otro como mera falsedad (2002:4). Según la perspectiva de Andrea Ostrov:

El travesti es en sí mismo una subversión, un cuestionamiento de la fijación de la identidad concebida como coherente y unívoca, en la medida en que propone una visualización - extrema, paródica- de un nomadismo identitario, de una identidad considerada como devenir constante. Mediante el despliegue de brillos, telas, gestos, poses, pelucas, maquillajes, etcétera, que pone en escena en su construcción de género, el travesti desenmascara la construcción cultural del género, negando por consiguiente toda posibilidad de identidad natural, *a priori* o esencial (Ostrov, 2003:105-106).

Ostrov retoma la teoría de la performatividad genérica butleriana para analizar la figura de la loca mala lemebeliana. Lo que nos interesa de la reflexión de Ostrov es la idea de la subversión identitaria en la construcción de la loca (que tiene en cuenta ciertos modelos de hiperfeminidad de los *films* clásicos de Hollywood¹²⁴). La identidad

¹²³ Sancho Ordóñez opina al respecto que “en este ejercicio de construcción de jerarquías de las prácticas sexuales, se identifica linealmente práctica sexual, identidad sexual e identidad de género, es decir una ecuación reduccionista que equivale a: ‘locas fuertes’ igual a pasivas, penetradas y ‘gays hombrados’ igual a activos y penetradores. En esta parte, pongo al descubierto la maleabilidad de estas dicotomías asimilacionistas de la matriz heterosexual que han sido utilizadas por mucho gays para identificar la práctica sexual como un equivalente a rol, es decir, activo igual a masculino y pasivo igual a femenino” (Sancho, 2011:105).

¹²⁴ Esas superhembras de que habla Roberto Echavarrén, que “pagan con carne el ensamblaje artificial de un cuerpo de mujer o supermujer. Son las vestales de un fuego casi extinguido, perfeccionistas en un arte que, como el cultivo de una pura esencia, ya está siendo olvidado por las mujeres mismas” (Echavarrén, 2003:52).

de la Loca del Frente aparece como una puesta en escena camp: Jane Mansfield en la merienda campestre junto a Carlos, con guantes a lunares y sombrero amarillo; posando para sus fotos como una maja (trans)vestida; mordiendo las florecitas de la seducción; bailando flamenco (como La Manuela) en un remedo *tuper ware* de Lola Flores. Y Carlos, sin creer que la loca sea “capaz de hacer ese teatro por él” (2001:33), esa teatralidad *off stage camp* que la loca despliega en todo su esplendor para seducir al macho revolucionario.

Todo ese posado y gestualidad se llevan a la máxima potencia del divismo en la novela de Santos-Febres donde numerosos personajes son *drag queens* que dan vida al *showbusiness* nocturno en un inicial borrado de sus rasgos masculinos para devolver las hojas a la margarita de la feminidad en un capado sucesivo de atributos culturalmente asignados a esa esfera: “la transformación de su cuerpo en lujo puro” (2008:52) creada por la “maestra de ilusiones” (2008:27) pasa por el deshoje en forma de exfoliación, depilación integral, amarre fuerte del pene (descomunal) de Sirena, aplicación de la base *pancake* para borrar imperfecciones de la piel y encima, las hojas del maquillaje (sombras y realces que disimulan el mentón y pronuncian los pómulos), las pestañas postizas, el relleno del *brassier* y, finalmente, vestido, tacos altos y bisutería.

A la magia del aspecto físico, se añade la *performance* de la pose¹²⁵ que, en Sirena nunca pierde de vista el remedo de la figura de la bolerista, entre tímida y traviesa, para llevarse a Graubel a su terreno. La obra pone en evidencia que no sólo la idea de masculinidad y feminidad es culturalmente construida, sino que el juego de seducción y la clase también lo son: Sirena crea en torno suyo un halo de misterio a partir de estudiados gestos, miradas lánguidas y silencios conscientes que atrapan a Graubel en su tela de araña; este halo recorre la leyenda de la joven: “decían que aún los machos más machorros se derretían en su pose y que él, luego, suavcito, los viraba, los humedecía con saliva ceremoniosa, les metía su carne por los goznes calientes y en espera” (2008:42); por cierto, el *incipit* de la obra puede ser leído como una oración a la diosa de la seducción Sirena, cuya leyenda se ha extendido tras su desaparición.

Solange, en cambio, consciente de una posición social que ha conseguido gracias

¹²⁵ De hecho, Martha Divine comenta que “si te ves como un profesional, eres un profesional. Todo está en la imagen, coreografía y escenificación” (Santos-Febres, 2008:13). Silvia Molloy, por otro lado, defiende en “La política de la pose” que ésta configura un gesto desestabilizador por la ambigüedad que aporta en el sentido de ser/no ser aquello que se posa. La fuerza identificatoria de la pose aporta una visibilidad que, a fines del siglo XIX en América Latina se comprende como “amenaza ideológica” (1994:134) para una todavía precaria identidad continental. En en ámbito homosexual, el afeminamiento de la pose simula lo que es, recalca una carencia que sería el falo lacaniano; por este motivo la pose finisecular se encierra en un clóset representacional y crítico que Molloy destaca.

a su marido, considera que “el dinero del marido es ingrediente importante, pero lo que en verdad revela la clase es la minuciosa, estudiada, y constante puesta en escena de la elegancia” (2008:159). Así pues, la anfitriona de Sirena prepara cada detalle de la fiesta de su marido y de su propio vestuario con una estudiada minuciosidad que sólo tiene la finalidad de escenificar una elegancia que ella ha conseguido a lo largo de años de meditación. Por ese motivo, no está dispuesta a que una “miserable con aires de diva” (2008:127) le arrebatase su puesto al lado de Graubel.

Una última consideración a este respecto: la obra de Santos-Febres revela que la *performance* de género hace emanar un determinado comportamiento dependiendo del hábito que lleva el monje; una draga amiga de Valentina Frenesí relata en *flashback* el *shock* que sufrió cuando su cirujano plástico le dijo el precio de la operación que ella deseaba hacerse; “suerte que me había vestido de hombre y fijate, eso ayudó porque si hubiera ido de mujer allí mismito caía fulminada en un ataque de llanto” (2008:46), comenta, mostrando que no hay un comportamiento esencial aplicable a hombres y mujeres, todo son actos performativos que determinan estructuras prefijadas, siguiendo a Judith Butler¹²⁶.

Con respecto a la *performance* de clase y feminidad resalta la figura de Amanda

¹²⁶ Como afirma Nuria Girona, siempre queda algo del orden de la identificación; ya en *Arte andrógino* Roberto Echavarren cuestionaba la noción de la simulación gay al considerar que “comienza a resultar obsoleta por pérdida del modelo simulado, de la noción misma de identidad sexual” (1997:57); del mismo modo, Girona afirma que “las inversiones resultan obsoletas por pérdida del modelo simulado y de su antiguo poder orientador, al prevalecer el enjambre o la pulverización. El resultado no parece ni subversivo ni desestabilizador” (2008:94). En Echavarren, tanto el travesti como el supermacho son “un icono de lo que ya no hay, una creación neoclásica y conservadora” (1997:54) y en Girona adquieren una “connotación festiva y lúdica (...) que difícilmente reta el *status quo* contra el que la lucha feminista se alza” (2008:94-95). Pero lo que sucede en el *gender bending* y en la teoría de la performatividad tal y como la revisa la propia Judith Butler, va más allá de si los estereotipos que se reproducen, las identificaciones que se realizan son normativas o rompen la norma heterosexual, pues lo que se produce son “expropiaciones que muestran el estatus no necesario de sus significados asumidos” (2010b:296); por otro lado, la idea de la fiesta de Carnaval supone una cuaresma anterior y una vuelta a la “normalidad” posterior que olvidan la cuestión de la repetición que supone la performatividad butleriana: no existe una identidad para cada día del año, el género no es una camisa de quita y pon, sino que supone “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto del cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2010a:17). Siguiendo el razonamiento de Butler en *Deshacer el género*, toda suposición de verdad/falsedad o real/irreal al hablar de género (*i.e.* la propia idea de simulación) resulta una “forma de opresión” (2010b:307): considerar que existe o no existe un modelo previo que la práctica del *gender bending* copia o simula supone adscribir esa existencia a un modelo normativo que precisamente está siendo superado porque la copia, lo irreal, lo falso, entra en el terreno de lo inhumano y no hay espacio para la supervivencia. Una perspectiva política de las cuestiones que defiende Butler radica en la posibilidad de supervivencia que confiera a las personas cuya validez humana ha sido borrada o cuestionada. Más allá de planteamientos sobre la subversión o el conservadurismo que implica seguir tal o cual modelo de masculinidad o feminidad (que aboca indefectiblemente a la ambigüedad), las reflexiones más recientes de Judith Butler en torno al tema apuntan a la creación de un léxico en el campo legal, crítico, psicoanalítico... que legitime la complejidad del género; a la ampliación de las normas que sostienen una vida viable para todos, lo cual apunta a la posibilidad de supervivencia de toda persona en una sociedad democrática.

Bustamante (*Azul petróleo*), la cual, en la construcción de su propia distinción repite “exactamente los mismos gestos. El saludo franco, la sonrisa espléndida, el pelo inquieto” (1999:140) y se mueve en escenarios creados por ella como la diosa perenne de la *jet set* caraqueña. El control de verdades y mentiras, su rostro vestálico mil veces sometido a cirugía para mantenerse siempre en esa edad indeterminada entre los treinta y cinco y los cuarenta años, la sonrisa exacta en cada fotografía oficial, crean un personaje cuya esencia es su artificialidad, cuya identidad es la propia imagen pública. Amanda lleva a cabo el *same sex mimicry* representando en sus poses la quintaesencia de la feminidad para la sociedad venezolana y demuestra que en la auto-repetición, auto-parodia y exageración gestual, repite los estereotipos culturalmente constuidos de su sociedad: se convierte en un espejo de clase para las mujeres de su país que siguen sus andanzas en las revistas del corazón.

En segundo lugar, para reflexionar acerca de la relación entre el travestismo y la formación de identidades nacionales en América Latina, partimos de que ambas figuraciones, como comenta Sifuentes-Jáuregui, implican la elección de ciertos rasgos frente a otros para construir la identidad o el efecto genérico deseado. El crítico retoma la noción de “tercer género” de Marjorie Garber¹²⁷, la cual realiza una sagaz lectura del “tercer mundo” en paralelo al tercer género: si la travesti no es masculina ni femenina, sino un tercer género que opera por resistencia frente al binarismo ideológico establecido por los dos primeros términos, el “tercer mundo” opera por resistencia a ese primer mundo que establece una relación de dependencia económica sobre él.

“Tercer mundo” y “tercer género” operan tensionalmente ofreciendo resistencia a los presupuestos económicos e ideológicos impuestos respectivamente por el Primer Mundo y el pensamiento heterosexual. La argumentación de Sifuentes-Jáurequi concluye con la consideración de que:

La figuración de la identidad nacional latinoamericana y del travestismo son análogas.

¹²⁷ En *Vested interests*, Garber argumenta que "el 'tercero' es el que cuestiona el pensamiento binario e introduce una crisis -crisis sintomatizada *tanto por* la sobrestimación *como por* la subestimación del travestismo (*cross-dressing*). Pero lo que es crucial aquí (...) es que el 'tercer término' *no* es un *término*. Mucho menos un *sexo*, tampoco es una instancia sexual borrosa como la que recubre términos como 'andrógino' o 'hermafrodita' (...). El 'tercero' es un modo de articulación, un modo de describir un espacio de posibilidad. Tres pone en cuestión la idea de uno: identidad, autosuficiencia, autoconocimiento" (Garber, 1992:11). Para autoras como Beatriz Preciado, las multitudes queer no tienen que ver con un "tercer sexo", sino con una "multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como "normales" o "anormales" (Preciado, 2004:ed.dig.). El concepto de Garber, por tanto, será operativo para la reflexión de Sifuentes-Jáuregui, pero no resulta demasiado adecuado en el contexto más amplio de la Teoría Queer.

Un ejemplo de figuración del sujeto nacional implica la selección de fragmentos deseables para componer la "identidad". Del mismo modo, el travestismo implicaría recoger y escoger objetos deseables para crear un efecto de género (...). Ambos gestos de formación de la identidad nacional y del travestismo ocurren simultáneamente, creando interesantes efectos. Esta relación análoga se refiere a la formación identitaria (Sifuentes-Jáuregui, 2002:10).

En tanto en cuanto, "el travestismo no es sólo convertirse en lo otro, sino desfigurarse a sí mismo" (Sifuentes-Jáuregui, 2002:86), la formación de identidades nacionales en América Latina ha pasado por una mezcla de elementos culturales (incluidas las lenguas nacionales) que configuran al sujeto latinoamericano como un híbrido ambiguo ya no identificado con el pasado indígena ni, definitivamente, con la imposición colonizadora, despertándose a una modernidad en cuyos parámetros primermundistas no encaja. La clave de la relación entre ambos procesos radica en que el travestismo se lee como una figura de la modernidad que subvierte la "identidad fundacional falogocéntrica" (Díaz, 2003:30) de las naciones latinoamericanas.

Construir una identidad nacional también pasa por asimilar performativamente los gestos de "un imaginario cultural donde se negocia lo difícil de asimilar" (Arroyo, 2003:42); el travestismo cultural latinoamericano consiste precisamente en la asimilación de una pose consciente de migraciones, cruces económicos y exclusiones de raza, sexo, género y clase en el seno de una relación de poder colonial¹²⁸.

¹²⁸ La validez de esta argumentación en el corpus debe ser abordada desde una perspectiva Postcolonial: radica en la existencia de sujetos transnacionales que reflejan las dinámicas de hibridez, imposición cultural, formación de identidades nacionales basadas en exclusiones impuestas desde el mundo colonizador y tensiones económico-políticas que parten de estos parámetros. En la novela de Santos-Febres, la existencia de dobles especulares en las islas permite hablar de "sujetos transcaribeños" (Arroyo, 2003:41) que hacen de ciertas problemáticas, como la prostitución homosexual y el turismo sexual, un asunto panisleño y, por extensión a la obra de Lemebel, panamericano. El Caribe en la obra de Santos-Febres se problematiza desde los prejuicios económicos y raciales entre los habitantes de Puerto Rico, República Dominicana y Haití, prejuicios que parecen superados por la economía global del turismo que comparten los tres países y la migración que gobierna los intercambios mutuos. Si bien la migración interna marca el espejo doble familiar de Junior/Sirena y Leocadio, el salto de Sirena y Martha desde Puerto Rico a República Dominicana y sus deseos de embarcar hacia Nueva York se leen paralelamente a los deseos de Migueles de partir a Puerto Rico para encontrar un trabajo digno: "Tan pronto junto lo del pasaje me enyolo para Puerto Rico. Allí sí que hay cuartos, bacán (...). Esos boricuas son unos flojos. No les gusta doblar el lomo. Me contó [mi primo] las navidades pasadas que el jefe era un boricua que cobraba carísimo a los abogados y doctores que lo contrataban. Se buscaba tres o cuatro dominicanos, los hacía trabajar de sol a sol, les pagaba una miseria y se iba en su carrote a visitar amigos y empinar el codo" (2008:145). Migueles proyecta sus deseos en Puerto Rico como antesala de Nueva York, porque los boricuas "están acostumbrados a ser gringos. ¿Tú no sabes que Puerto Rico es parte de los Estados Unidos? Allí no hay la corrupción ni la pobreza que hay aquí (...) a la gente la mantiene el gobierno para que no se subleven (...). Además, nunca falta una boricua que se case con uno por dinero" (2008:146). En cambio, los puertorriqueños desean partir a Nueva York, mientras que los haitianos "no cuentan (...). Los haitianos hieden. Viven como perros

El índice de las exclusiones pone en boca de los personajes del corpus una serie de nomenclaturas referentes a la sexualidad ligada a cuestiones de género, clase y raza que evidencian el nomadismo identitario queer en Latinoamérica. La mayoría de estos apelativos se hacen eco del mismo giro significativo que Judith Butler reconoce en el término 'queer': "¿Cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal (...) que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas?" (Butler, 2002:313).

La fuerza performativa del insulto, argumenta Butler, no depende tanto del emisor que lo pronuncia, sino de las convenciones que lo promueven, de la repetición histórica del término que lo vincula a la patologización y el señalamiento acusatorio autoritario. Pero su reapropiación por parte del colectivo da un giro a la acepción tradicional y desvía su uso hacia una reivindicación política¹²⁹, del mismo modo que el uso travesti de la feminidad puede tener una lectura política dependiendo de quién lo realice. "La homofobia con frecuencia opera atribuyendo a los homosexuales un género perjudicado, fracasado o, de lo contrario, abyecto, esto es, llamando a los homosexuales 'afeminados' y a las lebianas 'marimachos'" (Butler, 2002:334); el insulto homofóbico opera, por tanto, dentro de los parámetros del binarismo pero con el mecanismo de la inversión: "marimba", "novia de la cuadra", "maripozuelo", "loca", "marica falsete", "coliza", "marifrunci", "yegua coliflor", "maricón culiao"... (Lemebel, 2001:10, 13, 14, 16, 22, 74...) son algunos apelativos dedicados a La Loca del Frente que adquieren una

realengos" (2008:146) y se embarcan al país vecino o la isla vecina para soportar todo el prejuicio racial de la gente de su mismo color. Estas "islas sancochadas por el hambre y las ganas de vivir de acuerdo a otra realidad" (2008:195-196) se dibujan como islas travestis que tienen el espejo de los EEUU frente a sí pero se sumen en la desgracia de no llegar a reflejar el fantasma blanco primermundista que guardan en su cabeza. Fantasma negado desde la propia realidad de la fantasmagoría, que se corporeiza en un puño firme contra el desarrollo político y económico de las islas. La misma autora, analizando su novela, argumenta: "Utilizo al personaje de Sirena..., un travesti, de dos maneras, una metafórica y otra social. El concepto de travestismo me ayuda a pensar en cómo está organizada la sociedad en el Caribe y en América Latina: sus ciudades son travestis que se visten de Primer Mundo, adoptan los usos y las maneras que no les corresponden a fin de 'escapar' de su realidad y acercarse a lo que cada día se ve más lejos: el progreso y la civilización" (en Barradas, 2003:57-58). Efraín Barradas utiliza el argumento de la autora para dibujar su lectura alegórica de la novela que pone en paralelo el travestismo con el turismo (sexual): el personaje de la draga cubana, por una parte, Martha y Sirena por otra y finalmente, Migueles y Leocadio, constituirían las tres fases que el turismo sexual ha desarrollado en las Antillas (el pasado de Cuba, el presente de Puerto Rico y, para terminar, el futuro de República Dominicana). El turismo, en ese sentido, "imponer un travestismo; nos obliga a transformarnos, para consumo del turista, en lo que no somos o no queremos ser permanentemente (...), es un travestismo comercial y obligatorio para cualquier país que dependa de él" (Barradas, 2003:59).

¹²⁹ Nótese la reacción del colectivo LGBTQ español en la presentación a la fiesta del Día del Orgullo madrileña de 2007 realizada por Marta Sánchez, ex Olé-Olé. Ante su intervención en inglés y su uso del término "maricón" una ola de abucheos surgió del público por considerar que ella no estaba en condiciones de resignificar el término por no pertenecer al colectivo y por utilizar una lengua que no era la de los presentes. Vide: <http://www.youtube.com/watch?v=wMFTdXaabpk>

carga simbólica diversa según sea ella misma la que se los aplique, sean sus amigas locas o los milicos homófobos con los que se topa.

Del mismo modo, el término “maricón” adquiere en *Azul Petróleo* una relevancia especial en tres situaciones clave dependiendo de cómo se aplique: la ira homófoba convierte el término despectivo en ovación admirativa al reconocer en el joven apelado capacidades físicas propias de “un verdadero macho”¹³⁰, esto es, capaz de cruzar a nado una piscina en tiempo récord (Izaguirre, 1999:99); autoaplicado en boca de Vogás, el insulto traslada toda la fuerza homófoba de la sociedad a su persona al comentar con amargura “soy pintor aunque algunos prefieren llamarme sólo maricón” (36), ya que la carga de rechazo que sigue viviendo en su exilio interior vuelve a recaer sobre él; de modo diverso, cuando Julio proclama que su pareja y él son “maricones o ambiguos” (202) lo hace con todo el Orgullo de que es capaz, reivindicando su belleza y nomadismo identitario.

Para ilustrar los “mil sexos” que contribuyen a crear este nomadismo¹³¹, la novela de Izaguirre es una mina de oro, pues retrata el mundo de la noche gay caraqueña y madrileña con sus discotecas, saunas, cuartos oscuros y las musculocas, *queen leathers*, S&Ms, travestis, chaperos, y locas que se manejan por estas cartografías del submundo lunar que configuran una urbe diferente a la que habitan los *yuppies* y las Amandas Bustamante de cada país durante el día.

El propio personaje de Julio ilustra esa identidad nómada en su deambular desde la pluma de loquita que posee en su juventud (“mi mirada femenina, como mis movimientos y mis labios...” Izaguirre, 1999:98), a sus deseos masoquistas (“me gustaba la vejación, ejercida por mí sobre otros hombres”, 52), o su literario

¹³⁰ Leo Bersani considera que los heterosexuales reconocen “en el estilo macho gay una tierna aspiración al machismo” (Bersani, 1995:94), por tanto, los pasitos marifruncis de Julio vienen acompañados de un abucheo general, pero, al reconocer al macho nadador, la masculinidad del público ya no se ve en peligro por la pluma del chico y el abucheo pasa a ser ovación: “La línea de mi cuerpo, bajo el agua, había vencido a las bestias. El poder de la belleza me había sido revelado” (Izaguirre, 1999:99). Las patadas contra el suelo hacen estallar las alarmas de los coches, pero cuando el chico alcanza el final de la piscina un silencio más atronador que los propios gritos homófobos viene seguido de los aplausos.

¹³¹ En *Nomadic Subjects*, Rossi Braidotti comenta que “el nómada es mi propia figuración de una comprensión posicionada, posmoderna y culturalmente diferenciada del sujeto en general y del sujeto feminista en particular. Este sujeto también puede ser descrito como posmoderno/industrial/colonial, dependiendo de su localización. En la medida en que los ejes de diferenciación como la clase, raza, etnia, género, edad, y otros intersectan e interactúan unos con otros en la constitución de la subjetividad, la noción de nómada se refiere a la aparición simultánea de varios de ellos a la vez” (Braidotti, 1994:4). Retomamos la noción de Braidotti para aplicarla a la idea de género: un transitar por los “mil sexos” de Deleuze y Guattari, teniendo en cuenta los ejes de edad, clase, raza..., para devenir un nómada genérico como “ficción política” que borra las fronteras de las categorías compartimentadas creando puentes entre ellas; “es la subversión de las convenciones establecidas lo que define el ser nómada, no el acto literal de viajar” (Braidotti, 1994:5).

erotanatismo cruzado con el culto a la belleza al asesinar a sus amantes en el clímax de la penetración. En momentos de apuro económico, Julio se prostituye como chaperero o suplanta a la travesti Fabiola en la madrileña calle Fortuny: es un personaje barrocammente proteico que se adapta a las nuevas situaciones cambiando el *smoking* por la minifalda de látex, en un ejemplo de nomadismo genérico que desestabiliza el binarismo heteropatriarcal.

Estos vaivenes apuntan a lo que Nelly Richard considera una "utopía libertaria de revolución del deseo" (1993:65) en la que la relación causal entre sexo/género/deseo, fundada en el binarismo heterosexual, ha sido reformulada en la idea de que una determinada corporalidad no impida vivir en el género deseado¹³².

Observamos, por tanto, que las problemáticas del nomadismo identitario y de las políticas queer en América Latina, donde las luchas por los derechos LGTBQ están

¹³² De hecho, observamos un vaivén en el nivel lingüístico en ciertas obras del corpus que corresponde con este nomadismo y apunta a la escritura travesti de que ya habló Sarduy en 1969 ("Escritura/travestismo"): los planos intertextuales ya no remiten a una realidad exterior reflejada en la obra, sino a la propia materialidad de la escritura y su autoreferencialidad, equivalente a la intersexualidad de personajes como La Loca del Frente, Sirena, Julio o Diego. La exterioridad textual es una máscara que no oculta nada en su interior, como la identidad performativa a que estamos haciendo referencia; las variaciones genéricas disonantes que subvierten el binarismo de género lingüístico a que obligan las reglas gramaticales son un correlato textual del antiesencialismo identitario y literario. Como aporta Andrea Ostrov: "El género tiene, evidentemente, marcas lingüísticas que, de acuerdo con la corrección y propiedad del lenguaje, obedecen a leyes estrictas de concordancia. Sin embargo, los ejemplos citados [de Lemebel] ponen en crisis la categoría de género gramatical al hacer estallar esa concordancia, evidenciando de este modo la coerción, la normativización y la normalización de las identidades sexuales que se ejerce desde la estructura misma del lenguaje" (Ostrov, 2003:119). La propia materialidad de la escritura aporta indicios del nomadismo genérico de los personajes del corpus, ya que la falta de concordancia entre adjetivos y sustantivos, entre pronombres personales masculinos y femeninos chirría con la gramática pero casa con el nomadismo genérico: "El nuevo vecino era así, una novia de la cuadra" (Lemebel, 2001:10), "la ciudad había quedado lejos para ella y Carlos" (ibid.:27), "parecía más bien una niña" (ibid.:137), "quédese tranquilo y haga lo que yo le diga" (ibid.:179) "usted, princesa, de la nada construye un reino" (ibid.:188)... ella es La Loca del Frente, que tanto en boca de la voz narradora, de sus amigas y de Carlos como en sus monólogos interiores se significa en femenino, aunque los que no conocen su esfera identitaria lo hacen en masculino: sus vecinos, Laura, la señora Catita... Conocer o ignorar la esfera de la Loca es un correlato del conocimiento camp que, según Babuscio, permite reconocer la estética a *cognoscenti* y no hacerlo a *ignoranti* (Ross, 1989:145). Del mismo modo, la ambigüedad sexual del personaje de Sirena se comprueba en la variación de género gramatical utilizado para referirse a ella. En el *incipit* de la novela de Santos-Febres se significa en femenino (en caso de que sea ella misma, como considera José Delgado Costa que sucede), pero también en masculino ("como cuando era chiquito", 2008:7); a medida que avanza la novela Sirena se va adaptando al femenino en la medida en que adopta su pose bohemio para conquistar al auditorio en general y a Graubel en particular. En boca de los demás personajes, la variación entre Sirenito, Sirena, Junior y Selena marca la ausencia de una esencia genérica en el personaje y ese nomadismo identitario que los desconcierta. Al contrario de lo que sucede con el narrador lemebeliano, que siempre apela al personaje en femenino, el narrador de Santos-Febres lo hace tanto en masculino como en femenino, hablando del "chamaquito", "jovencito" (ibid.:3,5), pero acompañando estos adjetivos de su nombre femenino: Selena Sirena. Así pues, cuando Sirena está en *drag*, siempre se significa en femenino, pero cuando no lo está, sigue siendo el muchachito asexuado de quince años que atormenta a Hugo Graubel. El magnate retuerce esa ambigüedad al bautizarla con el aborrecido "Sirenito", que pasa del masculino muchachito al femenino *drag*, para volver al masculino en el acto sexual donde Hugo es pasivo. En la obra de Santos las ambigüedades esencialistas son bastante desestabilizantes.

adquiriendo más y más fuerza en el nuevo milenio e intersectan con las problemáticas del machismo, racismo y clasismo, se manifiestan en el corpus textual que manejamos dando cuenta de las particularidades que adquiere el discurso Queer en el continente. La Loca del Frente, Julio, Sirena, Diego, Martha Divine... son personajes que plantean, desde su propio cuerpo, los trascenderes de la identidad genérica y, desde las circunstancias que atraviesan en las ficciones que protagonizan, abren una puerta a la reflexión sobre los conceptos de ciudadanía y derecho que atraviesan "las multitudes queer" (Preciado, 2003:ed.dig.) en América Latina, volviendo pertinente una visión política de las propias ficciones al reclamar una igualdad *de facto* que pase por la no patologización del transgénero, la no discriminación del individuo en el mundo laboral por su propia vivencia de la sexualidad (sea cual fuere), un estado de derecho que no se ponga una venda en los ojos ante una mayoría social que atenta contra la propia supervivencia de determinadas personas (Butler, 2010b) y, en definitiva, una apertura hacia el respeto por la libertad del individuo de hacer con su cuerpo, su deseo y su sexualidad lo que le plazca.

Como hemos comprobado, el enlace entre Queer y Camp abre y cierra el presente capítulo: desde la semiótica móvil que relaciona ambos términos con lo "torcido", lo que queda fuera de la norma hegemónica, esa etimología incierta y marginal del Camp, hemos revisado su ambigüedad de raíz y su relación con la parodia, la teatralidad y la homosexualidad. Posteriormente, hemos realizado una andadura teórica por ese "oxímoron camp" que lo sitúa en una tercera vía frente a binarismos como bello/feo, serio/frívolo, auténtico/teatral... que abre la puerta a la andadura crítica inaugurada hacia los sesenta por el Pop-Camp a lo Susan Sontag, continúa con su vinculación con la Liberación Gay de los setenta y ochenta y se repolitiza desde la Teoría Queer a partir de los noventa. En este punto se sitúan los autores latinoamericanos del corpus que manejamos, a cuarenta años de distancia de las primeras teorizaciones estadounidenses que tuvieron eco en México y Argentina (desde 1966) y que, pese a ciertos momentos de silencio crítico, muestran que ha existido una reflexión en torno al tema y una adscripción de artefactos estéticos producidos en el continente a la esfera del Camp; se trata, por tanto, de una categoría empleada legítima y necesariamente cuyas principales características hemos analizado en el corpus literario de la tesis.

Esa ambigüedad camp se observa en la presencia de lo "políticamente

incorrecto" como sintagma que define a la perfección la actitud de ciertos personajes del corpus frente a las problemáticas político-sociales de su entorno, cuya frivolidad frente a ciertas cuestiones serias enlaza con ese oxímoron camp como mentira que dice la verdad. Hemos seguido avanzando por el terreno de la ambigüedad a través del humor, la incongruencia y teatralidad del *drag* que ya nos sitúa en la cuestión de las identidades de género enlazando con la actualización de la Teoría Queer en América Latina, donde intersecta con problemáticas como el racismo, clasismo y machismo para configurar una miríada de identidades nómades que nos aboca en el terreno de la reivindicación LGTBQ en países donde la Liberación todavía no es un hecho y donde queda mucho terreno por sembrar para poder hablar de una igualdad *de facto*.

A continuación recorreremos el terreno de la Estética Neobarroca como puerta de salida del Camp latinoamericano, donde la huella de Lezama, Sarduy, Sánchez *et al.* marca con su artificialidad, relevancia del ritmo y la musicalidad, teatralidad, parodia... ese modo de reivindicar desde el humor, la ironía y la frivolidad cuestiones de suma importancia en el terreno de las artes, la política social y las identidades en el continente.

4. Capítulo III: Neobarroco

La erótica perversa y el exceso libidinal forman parte constituyente de la tradición del barroco latinoamericano y más aún del “neobarroco” actual que se caracteriza justamente por la puesta en escena del exceso.

Dieter Ingenschay

Tras haber dedicado un capítulo a la evolución de la cultura popular a la masiva, marcada por la imaginación melodramática y relacionada con el reino del Kitsch, hemos comprobado cómo la Estética Camp, desde el reciclaje de éste último, utiliza la ambigüedad y la superación de ciertos binarismos para enlazar con la Teoría Queer en el contexto latinoamericano, según podemos observar en el corpus que manejamos.

La puerta de salida del presente trabajo corresponde al cruce de la Estética Camp con la Neobarroca: las conexiones que presenta la teorización sarduyana con la teatralidad y la parodia camp y la presencia del ritmo y la musicalidad lezamianas en las estrategias narrativas que utilizan los autores que tratamos. Como cruce de corrientes estéticas de compleja tradición crítica, sea en el caso del Camp por la ambigüedad de raíz que suscita, sea en el caso del Neobarroco, por la considerable dificultad estética que conlleva, su conexión se realizará analizando las características de la Estética Neobarroca que tienen resonancia en el Camp.

Partiremos, para ello, de la relación a nivel teórico entre Neobarroco, cultura masiva, Kitsch y Camp, como muestra de que en la actualidad el reciclaje de elementos del Barroco histórico pasa por la massmediación, la proliferación kitsch y la resemantización camp de la teatralidad y la superación de los parámetros de belleza y fealdad. Más adelante, nos ocuparemos de la reflexión crítica en torno a la evolución del Barroco al Neobarroco centrándonos, por una parte, en los tres pilares críticos fundamentales latinoamericanos (Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy) y, por otra parte, en la proliferación crítica a partir de los ochenta que ya gira en torno a la noción de Neobarroco inaugurada por Severo Sarduy.

A continuación, comentaremos ciertas inestabilidades críticas generadas en este campo teórico como la nomenclatura variable del Neobarroco, su relación con el Clasicismo (generadora de tesis esencialistas o antiesencialistas) o sus vínculos con la Posmodernidad. Posteriormente, pasaremos a destacar la importancia de ciertos rasgos que conectan con el Camp y que serán más adelante resaltados en el corpus narrativo: la relevancia de la imagen, la artificialización, la presencia de la parodia, la nostalgia como

correlato de la temática barroca de las ruinas y la superación de ciertos binarismos (bello/feo, forma/contenido, culto/popular) en relación con la imaginación melodramática. Para finalizar, analizaremos en el corpus la idea sarduyana de la simulación en tres apartados fundamentales referentes al artificio (imagen y musicalidad), la parodia y las ruinas.

¡Goza, goza el color, la luz, el oro!

Luis de Góngora

Rodeado de Rubens y Rembrandts, en una de las salas más concurridas de la National Gallery londinense, tropezamos con uno de los lienzos más importantes de Gérard della Notte: San Sebastián. Hacia 1610 el pintor holandés partió hacia Roma para completar sus estudios de luz y perspectiva con Caravaggio, genio que le inculcó el culto a la luminosidad y la creación de atmósferas prefabricadas a base de cirios y focos artificiales, gracias a lo cual, el pintor se ganó el sobrenombre por el que es mundialmente conocido.



La obra de van Honthorst destaca entre las demás por un llamado blanquecino, cuasi lechoso, en medio de nocturnos, ocre y granas, que retiene la retina como el reflejo de la luna nueva en la redoma encinta. Podemos ver al santo, archirrepresentado en este período, atravesado de flechas en su pecho, muslo y bajo vientre, apuntando aquí

hacia los pliegues de su virilidad. Flechas que no en vano podrían ser una nueva erección erotanática, otra erección del amante que camina hacia el amado en su “dolor transido”.

Bien pudo ser esta belleza barroca, este rostro apolíneo de labios carnosos y nariz perfecta, con barba de diez días sobre un tronco si no hercúleo, bien formado, musculado, tensionado en el próximo deceso, en el disfrute del pliegue entre la vida y la muerte, aquél que observaba maravillado Yukio Mishima en el preciso instante en que le sobrevino su primera erección.

*Facciones y refacciones: 1999. Quizás no osando desenmascarar de nuevo una belleza erotómana, Ana María Pacheco presenta una exhibición en la misma Galería Nacional cuya instalación fundamental consiste en un enmascarado san Esteban tallado en madera policromada. Dada su labor como artista asociada, la muestra toma inspiración en las obras barrocas de la Nacional y en su *Dark night of the soul*, es evidente un foco luminoso sobre el pecho del santo que bebe directamente de aquél creado por van Honthorst.*

En Pacheco (y desde el mismo título del conjunto escultórico) se evidencia la

influencia de la mística, del claroscuro pictórico y del dolor infligido espectacularmente como método de propaganda ideológica. Así pues, de pies a cabeza cubiertos de oscuras capas envolventes, los sicarios condenatorios rodean a un Sebastián que, arrodillado, parece no sentir el horror de las saetas que lo están atravesando.

Aquel dolor Barroco que se recibía con placer en nombre de la divinidad, reflejado en un rostro dulcemente orgásmico, se traduce en el Neobarroco en una figura sin rostro:



dios no existe, sólo quedan los ejecutantes que, en nombre de una divinidad caída, hacen lo que quieren de ese hombre ya sin identidad que somos cada uno de nosotros. La dinamitación de la centralidad del primer San Sebastián en este conjunto escultórico obliga a la mirada del hombre actual a operar en espiral para captar un todo nómada. Si ya la mezcla de las artes en

forma de pliegue se dio en el siglo XVII, hoy día se muestra espectacularmente en el conjunto de Pacheco: pintura, escultura, luminosidad, música... la performance como expresión del ser actual que absorbe kilos de información por los cinco sentidos en una sociedad posmediática, aparece como la traducción del Barroco en el siglo XXI, como la unión de la artes en un repliegue leibniziano que da un paso más hacia lo conceptual.

1. Fuego de noche, nieve de día: de la Estética Camp a la Neobarroca

Las lujosas fantasías del barroco celebran la artificialidad, entremezclan los niveles de cultura, manipulan en forma lúdica el kitsch que producen al borde de la estandarización.

Carlos Rincón

En el caso de la obra de Ana María Pacheco, la resemantización del Barroco tiene la intención de evidenciar los dispositivos de control existentes tanto en la actualidad como en el siglo XVII¹, aunque pensando en otra variante actual del mismo

¹ En este sentido, si analizamos el Neobarroco como política de representación, vemos que da cuenta de

tema, el *San Sebastián* de Pierre et Gilles (2009), nos encontramos ante un ídolo homokitsch que remite netamente a la imagen publicitaria. Apuntamos de este modo la relación que se establece entre Neobarroco, cultura masiva, Kitsch y Camp y que exponemos refrendada por la crítica en tres momentos teóricos sucesivos.

En los devaneos entre la referencia culta y la massmediática reside la vigencia del término Barroco, como manifestación artística que, retomando elementos del movimiento histórico, los actualiza y acompaña de referencias propias de las sociedades urbanas multiculturales en las que vivimos. En palabras de Carlos Rincón, el Neobarroco se encuentra:

En las turbulencias de la encrucijada entre heterogeneidad temporal, pluralidad cultural y dinámica de los actuales reciclajes, apropiaciones y empleos de imágenes y artefactos culturales. La cuestión del estilo se toca así con la de hibridación, la incorporación a la modernidad de las nuevas masas urbanas con la de la consiguiente transformación de las culturas populares y la cuestión de las audiencias activas (Rincón, 1996:260) .

Vemos que, haciéndose eco de las reflexiones de García Canclini, el crítico colombiano tiene en cuenta el reciclaje de artefactos culturales que se está dando en la actualidad y lo contextualiza en una realidad urbana, plural y con cierta capacidad de reflexión sobre la obra artística.

Si el barroco contrarreformista creó una masa de espectadores a los que adoctrinar contra el Protestantismo a través de imágenes repetitivas de índole ultracatólica², siendo considerada la primera cultura masiva de la modernidad, hoy en día son los medios de comunicación los que favorecen la recepción de artefactos

la complejidad de ciertas relaciones sociales, de la violencia sobre una determinada situación cultural y de control social, entroncando con la consideración de la cultura popular como arena de resistencia (Rincón, 1994:209). Pensemos, por ejemplo, en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, donde encontramos una prosa escandida al ritmo de esta melodía popular, de sus repeticiones y letras jocosas, ritmada a su vez por la voz de un locutor radial que nos sumerge en este medio masivo; protagonizada por varios personajes que reaparecen repetitivamente como en las radionovelas y que reproducen las relaciones sociales entre clase alta y baja, con los consecuentes abusos de los unos a los otros (prostitución, explotación económica, homicidio...). Clase alta que asimila los modelos culturales procedentes de EEUU y que en el discurso ideológico del autor, es una crítica contra la injerencia del coloso del norte. Con la dificultad propia de los modos de expresión barrocos, que recubren la obra de cierta complejidad en la estela trazada en el Caribe por la obra de Lezama Lima, vemos que el autor se hace eco de elementos de la cultura popular y expresa una problemática identitaria relacionada con la situación política de Puerto Rico.

² Serge Gruzinski en *La guerra de las imágenes...* (1994) analiza el devenir de la imagen católica en América Latina desde la llegada de Colón hasta las massmediaciones del último siglo XX. La influencia de esta cultura de la imagen en la evolución de las sociedades latinoamericanas ha fomentado una hibridación entre espectáculo, sincretismo y mestizaje que se convierte en el arma perfecta para afrontar el mundo actual en que nos hundimos.

culturales de diversa procedencia por parte de amplios sectores sociales. Encontramos en este punto la “estética de la repetición” de que habla Omar Calabrese al caracterizar la “era neobarroca” (1994:44), que con un *zapping* esquizofrénico permite consumir breves fragmentos de programación copando ansias de consumo rápido de contenido cultural fugaz.

Massmediación y globalización corren inevitablemente en América Latina de la mano del Neobarroco, ya que en un ir y venir del Viejo al Nuevo Mundo a lo largo de los siglos, en la posibilidad de extrapolarse a situaciones poscoloniales a nivel global, numerosos textos latinoamericanos caracterizados por esa complejidad berrueca y esa filigrana verbal *ad infinitum* han pasado a tener una amplia difusión que evidencia la universalidad de sus temas.

El mestizaje racial y cultural, muy presente en las formulaciones teóricas de Carpentier, Lezama y Sarduy, constituye otra circunstancia global que “con su dinamismo de oposiciones y sus sentimientos paradójicos, favorece la acogida del barroco que, a su vez, potencia la coincidencia de opuestos, el abigarramiento o la multiplicidad de significaciones” (Figuroa, 2008:87). Coincide en esta opinión Bolívar Echeverría al considerar que existe una relación muy fuerte entre el mestizaje cultural en la América hispana y el *ethos* barroco, puesto que ambos proponen una negación frente al código exógeno impuesto pero buscando caminos enrevesados; se trata de afirmar la propia identidad mediante un sí que encierra un no (1994:35-36): esta actitud ambivalente frente a las imposiciones, como vimos, es típicamente *campy*.

Por otro lado, en una actualidad caracterizada por un exceso de información procedente de los medios de comunicación podemos analizar la vigencia del Barroco y sus reformulaciones Neobarrocas³ no solamente en un corpus textual sino, siguiendo a

³ En cuanto a la nomenclatura Barroco-Neobarroco, veremos más adelante la evolución crítica de ambos términos. Tan sólo adelantar que las formulaciones de Sarduy en cuanto a un “nuevo barroco” lezamiano serán fundamentales para nuestra teorización: “se produjo en literatura con José Lezama Lima: los estatutos y premisas de un nuevo barroco que, al mismo tiempo que integra la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, trataría de atravesarlas, irradiarlas o minarlas desde dentro mediante su propia parodia, mediante ese humor y esa intránsigencia, que son propios de nuestro tiempo” (1999:1307-1308). En “Barroco y Neobarroco” establecerá las bases de un sistema operatorio para este nuevo barroco que supone una ampliación del primero, del que nos queda una “esencia” que, tamizada por mecanismos modernos como la parodia o la polifonía, se manifiesta en obras como *Paradiso* (1966) o *Cien años de soledad* (1967). Pero la diferencia fundamental que el cubano halla entre ambos (y este es el *quid* de la cuestión) radica en la falta de equilibrio y de homogeneidad del Neobarroco: “el barroco actual, el neo-barroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neo-barroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (1987:211).

Calabrese, en la mayoría de manifestaciones culturales que nos rodean: desde los narcocorridos hasta las telenovelas, desde el último *film* de Almodóvar hasta la nueva colección de Karl Lagerfeld⁴.

Si por “barroco” el crítico italiano entiende “las categorizaciones que 'excitan' fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte” (Calabrese, 1994:43), vamos a entrar en un campo de estudio amplio, complejo y actual que se entrecruza con circunstancias de reivindicación de lo liminar, de identidades que habitan en los márgenes de lo global y expresan su alteridad de muy diverso modo⁵: sea lanzando plumas en novelas de enormes tiradas como Lemebel, sea plasmando en sus alfarerías lo “herético” de un acoplamiento intermasculino entre pobladores de Ocumicho.

Precisamente, reflexionando sobre la presencia del Neobarroco en la cultura popular, Carlos Monsiváis considera que el *horror vacui*, la tensión extrema, la desmesura y abigarramiento engolosinados podemos rastrearlos desde el cine de Cantinflas hasta el último Fellini, desde el arrebato de Visconti hasta los últimos escenarios de Ridley Scott. Lo más difícilmente popular, esto es, la ya canónicamente considerada literatura neobarroca latinoamericana, de corte hermético y complejidad estructural elevada, ha venido gozando de reediciones sucesivas llegando a hacer de sus protagonistas (en concreto de Lezama Lima como veremos en *Fresa y chocolate*) verdaderos iconos pop (Monsiváis, 1994: 299-309).

“El Neobarroco popular es desprendimiento lógico e ilógico de la sociedad que venera la tecnología y el desperdicio” comenta el mexicano (Monsiváis, 1994:306) enlazando Neobarroco y Kitsch en ese derroche de energías sin finalidad como el erotismo voluptuoso que Sarduy consideró la base de su estética⁶. Si bien tanto el

⁴ Como Umberto Eco comenta en la introducción a la obra de Calabrese, la estética en la actualidad debe contemplar tanto a Platón como a *Dallas*, dado el amplio espectro de estímulos intelectuales que percibimos: “El lector de Calabrese tiene, en cambio, entre manos un '*remote control*' con el cual puede componer su propio mensaje utilizando los '*excerpts*' de infinitos mensajes que le llegan de todas partes” (en Calabrese, 1994:10).

⁵ Al hilo de estas alteridades, C.R. Figueroa considera que “antes que modernidad o posmodernidad constitutivas, existen heterogeneidades multitemporales, hibridaciones sociales y un multiculturalismo sin eje unificador (...). Las estéticas neobarrocas desmultiplican referencias y modelos, al tiempo que destruyen fórmulas imperativas; parecen situarse en la intersección Modernidad-Posmodernidad, al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad y lo psicológico sobre lo ideológico” (2008:21).

⁶ “Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes [...]: el espacio de los signos, del lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su buen funcionamiento, de su comunicación. Derrochar, dilapidar, disipar el lenguaje únicamente en función del placer, es un atentado al sano juicio, moralizador y «natural» -como el círculo de Galileo-, en el que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (Sarduy, 1999:1250).

escritor cubano como otros continuadores directos de su línea creativa (como Luis Rafael Sánchez) se han caracterizado por ese desperdicio energético envuelto en la que Lidia Santos considera una “estética de la dificultad” (2004:28) -siguiendo el postulado lezamiano de la dificultad estimulante (2001:49)- y llegando a crear obras de elevado intelectualismo que se aproximan a un manierismo más que a un barroco⁷, no debemos olvidar que fueron inspiradas por muchos elementos populares (guarachas, boleros, rumbas, *shows* de travestis, teatros de variedades, cabaret erótico, *teleafilms*, habla popular...) y que además, pese a la supuesta dificultad formal y semántica, las obras neobarrocas han devenido auténticos *best sellers* de fama internacional.

La cuestión del *bestsellerismo* que conecta con la industria cultural y producción fordista de letra impresa, como hemos visto anteriormente, está profundamente imbricada con el Kitsch. Pero en el caso concreto del Neobarroco, encontramos elementos inspirados en el Kitsch que, como argumenta C.R. Figueroa “espectacularizan la heterogeneidad de nuestros imaginarios periféricos y enfrentan, de manera estridente, los contenidos de la alta cultura con las fuerzas vivas de la cultura popular” (2008:262).

Ya en el siglo XVII la cultura del barroco actuó por repetición, artificialización y popularización de una ideología católica totalitaria. Pero a diferencia de los antiguos barrocos, los nuevos son conscientes de que el suyo “es un arte prefabricado” y popularizado (como el barroco histórico según Maravall) a través del Kitsch (Celorio, 1994:343).

Penetramos en la conocida dinámica entre *ignoranti/cognoscenti*: el autor neobarroco es conocedor de un código que mezcla referencias cultas y populares y espera que su receptor comparta el mismo horizonte cultural para poder divulgar ampliamente su obra. Y cuanto más ampliamente quiera divulgarla, más elementos al alcance del otro debe proporcionar: esto es, referencias televisivas, música ligera y palomitas de maíz.

Así sucede, por ejemplo, en el último cine de Almodóvar (como *Los abrazos rotos*, 2009) en que el director, ya maduro y con una evolución estética importante a sus espaldas, revisa su primera producción insertando otro *film* en el argumento principal que responde a los parámetros de *Mujeres al borde...* (1988) o *Kika* (1993). El autor se parodia a sí mismo, a la vez que hace consciente al espectador de su propia evolución y,

⁷ En el sentido que le otorga C.R. Figueroa, al considerar que el manierismo es más intelectualista y refinado que el barroco, que considera más sentimental, popular e ingenuo (2008:39-40).

siendo el cineasta español más divulgado a nivel mundial, kitscheiza su primera estética porque sabe que es un producto archiconocido (por aquellos, claro, que manejan su filmografía). Sería en cierta medida un reciclaje de su propia producción, a la manera de resemantización del Kitsch desde la óptica del Camp, en este “estilo basado en la mezcla” que considera Rincón que es el Neobarroco (1996:207).

Una de las principales características que hemos analizado en anteriores capítulos con referencia al Kitsch era la consideración de Ludwig Giesz (1973) como arte tendencioso y efectista que inducía a estados de ánimo prefabricados y conducía meramente a la disfrutabilidad estética (que no el disfrute). Coincide plenamente con el aserto de Alejandro Moreano quien considera que:

En el neobarroco (...) el 'efecto' de seducción ha cobrado total autonomía y el producto cultural no pretende imponer contenidos ideológicos determinados sino seducir, distraer, divertir, fascinar, encantar, deslumbrar, hechizar, encandilar, gratificar la pulsión escópica..., sin inducir comportamiento alguno, inhibiendo más bien determinados comportamientos. Diversión en su doble sentido: entretenimiento y escape (Moreano, 2006:119).

La seducción visada al divertimento percibida por el más importante de los cinco sentidos según el régimen de visión de la modernidad (Rincón, 1996:165) no es tan evidente como parece, pues si bien un autor como Lezama construye en *Oppiano Licario* (1977) laberintos de imágenes muy evocadoras y, ciertamente, de índole escópica, no carece de complejidad llegar a desentrañar todas las alusiones de su escritura. Si no, pensemos en ese “cenobiarca que se hacía pasar por sarabaita giróvago, por inteligencia astuta de poeta, para no tener que llevar su testa decapitada en una mano” (Lezama, 1977:118-119)... Pero definitivamente estamos aludiendo a una estética de la sensualidad, en la que se otorga importancia clave al sentido de la vista pero que alude sinestésicamente a todos los sentidos en ese abigarramiento tan propio del Kitsch, es esa voluta que se multiplica en un pliegue hasta el infinito que rebasa todo marco que se le proponga y que opera por una atención al detalle y un fragmentarismo fuera de lo común⁸.

⁸ Omar Calabrese entiende que en la Era Neobarroca se presta más atención al fragmento que al detalle, puesto que “la suspensión de la fragmentariedad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional; la autonomía del detalle, en cambio, transforma en hiperexcepcional lo normal. El sistema estético que deriva de ello es un sistema en perenne excitación” (Calabrese, 1994:103). Ambos se interrelacionan en los artefactos estéticos contemporáneos pero la fragmentariedad de obras como las de Mario Bellatín nos revelan que se da más importancia a este rasgo.

“El Kitsch, apoteosis del más falso de los falsos barrocos, le apuesta todo a una ilusión de vivir dentro de un *set*” (Monsiváis, 1994:302), entroncando con esa teatralidad fuera de escena de la Estética Camp y esa falsedad que en los años treinta se le atribuía al Kitsch (Broch y Greenberg, entre otros). En la teorización del crítico mexicano, que sabemos tiene una visión de lo cursi más que positiva por considerarlo imperante en América Latina, el Kitsch está prácticamente en una gratuita ecuación teórica con el barroco, llegando a pasar de un término a otro sin transición y encontrando su presencia activa en la fotografía de Cyndy Sherman o en las escenas coreográficas de Busby Berkeley -recordemos esa mítica Carmen Miranda, otra mexicana en bucle, en su “*Tutti frutti hat*” (1943) cantando entre cientos de *starletts* desacompañadas pero abrumadoras en número, portando enormes bananas que movían sobre sus cabezas creando olas fállicas amarillas y caleidoscopios humanos llenos de volantes filmados desde el aire, ¡impresionantemente *campy*!-. No resulta demasiado adecuada esta ecuación por olvidar aspectos históricos y filosóficos del Barroco que no coinciden con la resemantizada "basura cultural", como se ha tildado apocalípticamente al Kitsch. En palabras de Gonzalo Celorio:

Algunas características del Camp son evidentemente afines a la estética del neobarroco y aplicables a diversas obras narrativas hispanoamericanas (...). Es evidente en ellas el predominio de la forma sobre el contenido: un lenguaje abundante, generoso y exquisito parece desperdiciarse en la frivolidad o decadencia de sus temas. Pero ¿no es el barroco, acaso, el arte del desperdicio, de la excrecencia (...). Precisamente tales signos de desperdicio garantizan que el objeto de la parodia ha sido asumido y superado. Estas novelas que pudieran considerarse neobarrocas son testimonio de que nuestro discurso novelístico goza ya de los saludables tributos de la crítica: el humor, el juego, la ponderación. Acaso por primera vez en nuestra historia literaria, toda una narrativa se significa por expresar abundantemente, generosamente -hasta el desperdicio- que va de regreso de las cosas; de regreso de su propia historia” (Celorio, 1994:345).

Las consideraciones del crítico mexicano ponen en relieve la prevaencia de la forma en un Neobarroco estimulante para los sentidos que remite al bascular camp entre seriedad y frivolidad, entre contenido o mera fachada: ¿son mera forma sin contenido? No lo parece. ¿Es necesario ser *cognoscenti* para desvelar que tras esas formas envolventes y cautivadoras existe una verdad “otra”? Definitivamente, sí. En la abundancia de Neobarroco y Camp encontramos un desperdicio de energía como

revuelta contra la lógica utilitaria del mundo moderno; en su frivolidad encontramos la máscara de una verdad ontológica que nos revela que la identidad no existe, que son otras máscaras las entendidas como verdaderas identidades; en su *ethos* paródico podemos leer un conocimiento profundo de la propia tradición, de la propia historia y de los problemas que acechan al individuo que habita en el presente; un uso paródico que, sea retomando elementos del Barroco histórico, sea retomando el Kitsch, o haciendo un batiburrillo de ambos, sólo será comprendido por aquellos que compartan el manejo de la propia tradición.

Para Sarduy, el artificio y la simulación son metáforas del efecto barroco y suponen un estilo proliferante, exuberante y excesivo que, como citamos en el anterior capítulo, enlazan con el Camp y el Kitsch:

Poco se ha denunciado el prejuicio persistente, mantenido sobre todo por el oscurantismo de los diccionarios, que identifica lo barroco a lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato sin excluir sus avatares más recientes de Camp y Kitsch. Este rechazo, de aparente inocencia estética, encubre una actitud moral (Sarduy, 1987:149).

Si seguimos a Calabrese en su rechazo a cualquier actitud moral en cuanto al dominio estético se trate, esa condena que la tradición operó sobre el Barroco queda definitivamente desterrada. Así pues, el círculo se vuelve a cerrar en un nuevo bucle al infinito que quizá algún día nos lleve a la galaxia en que Venus está convirtiendo en venado al escópico-maníaco de Acteón.

Tras esta breve panorámica sobre las relaciones teóricas entre Estética Camp, Kitsch y Neobarroco, que muestra cómo son elementos entrelazados en los planteamientos estéticos contemporáneos, pasaremos a analizar la evolución crítica de Barroco y Neobarroco a lo largo del siglo XX. La revisión teórica dará paso a un análisis de las inestabilidades críticas en torno al Neobarroco, ilustrando cómo el proliferante campo crítico actual sobre el tema viene preñado de contradicciones y encontronazos teóricos, las más de las veces sin resolver. Posteriormente, nos ocuparemos de los rasgos más relevantes de la Estética Neobarroca que entroncan con el Camp y, finalmente, pasaremos al análisis de los elementos mencionados en el corpus textual, para dar cuenta de cómo en la última literatura latinoamericana, el reciclaje de

la cultura masiva desde la Estética Camp entronca con planteamientos heredados del Neobarroco lezamiano y sarduyano.

Comer cosas negras es como consumir la muerte.

Peter Greenaway

Arquitectura de contrastes, un suburbio de una ciudad cualquiera en el Viejo continente es el marco para un restaurant de lujo decorado espectacularmente para servir las exquisiteces gastronómicas de un chef francés dispuesto a complacer a los truhanes y las putas que manejan el submundo del hampa del lugar. Entre largos cortinajes de fuego abrasador, las mesas deliciosamente tendidas con abundantes ropajes, con altas copas que casi tocan el cielo raso, hileras de cubiertos de la corte versallesca y enormes centros floreados sobre vasijas de oro, encontramos la mirada de los arqueros del cuerpo de San Jorge, inmenso óleo de Fran Hals que escrutadoramente acompasa la salida de un cuerpo de serveurs elegantemente vestido por Jean Paul Gautier.

De Gautier también son los vestidos que ellas, las mujeres de Greenaway, lucen ante los truhanes divertidos en vomitar sobre la exquisita mantelería las delicatessen que el chef ha preparado con esmero. Nuevo contraste, la refinada mano de Georgina se lleva un



espárrago triguero a su linda boquita delineada en rouge, mientras uno de los matones de su marido, a puño cerrado, devora una pasta verde que se derrama por su pechera. Ella huye

de tanta vulgaridad, se refugia en una toilette que mágicamente convierte sus ropajes grana oscuro en blanco radiante y se dedica a fumar sus cigarrillos lejos de la mirada del engendro de hombre con el que se casó una vez.

Ese blanco brillante, como los cabellos del muchacho albino que canta mientras lava los platos como un Farinelli neptuniano, es el cofre en que los amantes se encuentran por primera vez, entre cigarro y cigarro, para besarse silenciosamente delante y detrás de los ojos del ladrón que no para de hablar, que no para de emitir sonidos que quieren ser frases, carentes de sentido, preñadas de odio y miseria contra todo lo que le rodea que no sea dinero, dinero, dinero...

Porque él, por el contrario, amante cauteloso, permanece guardando el silencio

monacal que comparte con sus lecturas, con su historia de Francia, mientras engarza pequeños bocados absorto en ese apasionante mundo que tan diferente es de lo que ahora lo rodea.

En ese contraste entre caracteres, coloridos, escenarios y situaciones, Peter Greenaway ha construido una historia de amor aberrante por ese final trágico que condena a los amantes a no encontrarse jamás pero que le servirá a Georgina para deshacerse de una vez por todas del patán de su marido. Escena de amor dulce y delicado, seguida de la tortura más atroz para un lector empedernido: tragarse una a una todas las palabras que devoró, tragarse volúmenes y volúmenes de la historia de Francia para devenir un foie ilustrado con sangre y envidia.

El barroquismo exacerbado de la obra de Greenaway parte de los argumentos para manifestarse en todos y cada uno de los detalles del film, en esa creación contrastiva, maniquea, exagerada, colorida, abigarrada, escópica, basada en el claroscuro, con guiños a la pintura flamenca que van desde la obvia utilización de un lienzo de Hals hasta la fertilidad de un bodegón flamenco en las mesas de trabajo de la cocina, pasando por banquetes rubenianos en los que la generosidad de carnes de las damas camina a la par con la inmensidad de las raciones y la abundancia de los adobos.

*El festín barroco del film compite en abundancia con las míticas delicias culinarias de que habla Lezama en *Paradiso* cuya función describe Dieter Ingenschay:*

Demostrar cómo la vida del 'señor americano' –este ser típicamente barroco para Lezama– transcurre en un barroquismo cotidiano que, resultado de fuentes diversas, se entiende por su carácter terminantemente criollo y al que corresponde el estilo furiosamente decorativo de la novela con todas sus exuberancias lingüísticas y proliferaciones narrativas con un sistema de transgresiones (Ingenschay, 2007:6).

En Lezama, efectivamente, la superabundancia sensorial remite a lo erótico en todos los aspectos, tal y como argumenta el ladrón al relacionar el banquete con el sexo⁹. Inesperadamente, en un arranque macabro y desmesurado que permanece a la altura de todas las venganzas del personaje, su mujer le obligará a comer el cuerpo del amante aderezado por el chef francés, delante de todos los humillados y ofendidos a lo largo de la

⁹ No en vano, una de las primeras obras en que se trata el tema del homoerotismo en la tradición Occidental es *El Banquete* platónico.

cinta. Este final grandilocuente por lo fuera de tono, en un movimiento psicológico de Georgina que raya la demencia, nos conduce a reflexionar sobre el amor y la muerte, la prodigalidad y la miseria en un mundo, nuestro mundo, habitado por el utilitarismo y lo políticamente correcto.

2. Qué te pedí que no fuera leal comprensión: evolución crítica del término

Burlando la ronda del sereno y los paseitos de la pareja de carabineros, se encontraron todos en el patio de la fonda donde dormía Manolo, el primo chiquito de Rafael que siempre miraba a la patrona con ojos de cordero degollado para que le pusiera doble ración de puchero. Y es que la patrona pensaba que por ser estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras, Manolito iba a ser una gran personalidad en el gobierno o un abogado de prestigio... ¡¡que no, doña María, -le decía siempre Rafael- Filosofía no es lo mismo que Derecho y Manolito es un botarate que aspiraría a barrendero como cargo público honorífico!! Pero la señora no entendía nada de derechos ni de leyes, sólo su puchero, sus garbanzos y que a ver si en el mercado me dieran una onza más porque no me llega con estos muchachos que comen como gorrinos y quién le mandaría a mi pobre Nicolás morirse justo ahora que todo anda tan apretado y para más inri, la chiquilla casadera...

Ahí aparecía Manolito, ese muchacho andaluz guapo como un San Luis, y tan simpático y educado y tan de buena familia que ándate Luisina a hablar con él que sí que sería un buen partido... y en estas disquisiciones andaba dona María cuando se apareció Manolito con Rafa, ambos con sus espejuelos calzados hasta el cerebelo y su mejor máscara de bondad, para pedirle a la patrona que si se podían reunir en el patio para hacer una hoguera con sus amigotes... y qué cosas más raras andan haciendo estos chiquillos, si no estamos en Valencia y no es noche de San Juan... una hoguera, ¿para qué? Y si se entera el sereno porque avisan los vecinos me mandan la benemérita y aquí se arma un Cristo que ni hablar del peluquín. Y no se diga más.

Pero con los ojillos iluminados por unas cuantas peseticas le cambian a la buena de doña María el parecer en cinco milésimas de segundo, porque sus buenos cuatro kilos de garbanzos y un repollo y unas morcillitas para el domingo y que la niña necesita agujas nuevas para hacer calceta... y ¿qué día van a reunirse con sus amistades, hijos míos? Les preparo un chocolate con churros entonces el día 23 que aunque ya va haciendo bueno, en la tardecita siempre apetece un buen chocolate y unas porras... y Manolito pensando en Federico, y la chiquilla mirándole encantada al andaluz guapote que su madre había metido en la casa y que algún día se casaría con ella y tendrían muchos chiquillos y se irían al cortijo de los padres del muchacho.

Y llegó el día 23 y empezaron a llegar zagales y zagalas con montones de libros bajo el brazo y con idas y venidas y más libros y más gente. Doña María, asustada; la chiquilla, llorando en su cuarto porque Manolito ni hola y Manolo feliz con Federico pensando en la Academia y en los versos que el hermoso granadino le susurraba, bajito, en la nuca despejada.

Y allá fueron todos, arrojando Campoamores y Quevedos, Moratines y Menéndez y Pelayos en un remedo de la hoguera cervantina de donde apenas resurgió el Tirant de Martorell. Aquí en Madrid, a 23 de mayo de 1927, el

rescatado fue el cordobés don Luís de Góngora y Argote y aclamando sus Soledades y su genial Polifemo, ya sin pensar en serenos, alguaciles ni carabineros, celebraron sus 300 años de silencio con una espléndida lluvia dorada sobre los muros de la ya no tan limpia, fija y esplendorosa Real Academia Española de la Lengua.

La parodia está clara: con un ethos tendente al homenaje, toda la Generación del 27 rememora el capítulo VI del *Quijote* en un intento de acabar con la pesantez intelectual de la tradición literaria española, con varios siglos de racionalismo y de tendencia al clasicismo¹⁰ que, en aquel momento, bien se entendían contrarios a la supuesta “oscuridad” del culteranismo gongorino. Y es que la poesía del cordobés y toda la producción barroca fueron consideradas desde la óptica neoclásica y durante todo el siglo XIX como sinónimo de oscurantismo y pesadez formal. En palabras de Lezama:

Quando era un divertimento, en el siglo XIX, más que la negación, el desconocimiento del barroco, su campo de visión era en extremo limitado, aludiéndose casi siempre con ese término a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante. Barroco, y a la palabra seguía una sucesión de negaciones perentorias, de alusiones deterioradas y mortificantes (Lezama, 2001:79).

Con anterioridad al encuentro de intelectuales que celebraron el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés y que asistieron a una misa celebrada en su honor después de haber utilizado como mingitorio la concepción que del Barroco había primado hasta la fecha y los bastiones del pensamiento clasicista en nuestro país, la repesca de la teorización en torno al barroco había venido en 1915 de la mano de Heinrich Wölfflin, el cual, con una visión morfológica y metahistórica, había formulado la conocida división ente arte Clásico vs. arte Barroco oponiendo la linealidad, claridad, cerrazón formal y multiplicidad de aquél contra la concepción pictórico-visual, la claridad, apertura formal y cohesión total de éste (C.R. Figueroa, 2008:30).

Será a partir de la II Guerra Mundial que un clima de reivindicación de la

¹⁰ La oposición entre clasicismo y barroquismo la debemos a las teorías de Wölfflin y Eugeni d'Ors que comentaremos más adelante. Solamente apuntar ahora que en el pensamiento moderno en torno a la noción de “Barroco” se ha eliminado esa supuesta oposición ya que, retomando a Calabrese, son sistemas interdefinidos: si eliminamos del mundo de la estética los juicios de valor, se deja de vincular lo clásico a la claridad e, inevitablemente, a una posición conservadora (lo clásico no desestabiliza, en cambio lo barroco, sí); hoy día ambos se han convertido en “modelos morfológicos” o “formas del gusto” que conviven en la historia. Considerarlos antagónicos está pasado de moda (Calabrese, 1994:207).

nacionalidad tras la desmembración del imperio cundirá en España y en respuesta a tal sentimiento se volverá sobre el Barroco con la intención de recuperar un pasado histórico que sirviera de modelo para la “renovación de la nación” (Rincón, 1996:153). Como consecuencia de ello (consecuencia que se sigue pagando en los libros de primaria) conservamos la eterna división entre un barroco conceptista y otro culterano, el estudio de la *elocutio*, la división forma-contenido... elementos que hacen del Barroco un movimiento de época sin repercusiones en el arte posterior que actuará por contraste contra éste.

Hacia 1944, Eugeni d'Ors edita su ensayo *Lo barroco*, en el que propone una concepción esencialista del término¹¹ y un análisis en forma de eones o constantes históricas de clasicismo y barroquismo. Así pues, para d'Ors, la existencia de un eón clásico se vería refrendada por el racionalismo, estatismo, contrapunto y la figura del círculo, mientras que el eón barroco se vería dominado por el panteísmo, dinamismo, fuga de perspectivas y la figura de la elipse. Ambos eones serían estilos de cultura que bascularía de un extremo al otro y se manifestaría en todas las civilizaciones y edades del hombre. En esta perspectiva metahistórica, el barroco se relaciona con el inconsciente, el irracionalismo, cierta barbarie persistente en el ser humano y con el triunfo de la naturaleza (Guerrero, 1987:14 y ss.).

El pensamiento de d'Ors será retomado por la intelectualidad a ambos lados del Atlántico evidenciando, por una parte, la nueva preocupación por revisar el punto de vista clásico y despectivo en torno al tema y, por otra parte, el surgimiento de una estética renovadora que, retomando elementos del Barroco histórico, responderá a las inquietudes artísticas del sujeto moderno. A partir de aquí, nos centraremos en primer lugar en las interpretaciones clásicas del Barroco que se dieron en América Latina por parte de Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy y en segundo lugar, entraremos en la maraña proliferante de las últimas revisiones del Neobarroco que desde mediados de los años ochenta han sido desarrolladas en ambos continentes.

¹¹ Visión que para Lezama sería de una soberbia extrema, llegando a comentar en *La expresión americana* que “hasta algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco. Vemos que aquí sus dominios llegan al máximo de su arrogancia, ya que los barrocos galerones hispanos recorren un mar teñido por una tinta igualmente barroca” (1988:229). Observamos la ironía de Lezama al referirse al crítico catalán.

2.1. Barroco y Neobarroco en América Latina

Tras setenta años de sucesivas redefiniciones y revaluaciones, el barroco sigue vengándose de los tres siglos de olvido e ignorancia a que el dogmatismo estético lo había condenado. Es, sin duda, el concepto que más se presta a la dispersión semántica, a la ambigüedad, a la generalidad: cuanto más lo usamos, más se nos escabulle su noción; cuanto más lo definimos en abstracto, más inoperante se vuelve en el momento en el que pasamos a la diversidad de los ejemplos; cuanto más circunscribimos el concepto, más se nos escapa de las manos.

Irlemar Chiampi

Si bien en la misma línea esencialista que Eugeni d'Ors, pero de signo diferente a sus postulados principales, unos cuantos años después Alejo Carpentier recogerá en varias obras su concepción universalista del Barroco, relacionada con lo real maravilloso como una constante en la naturaleza hispanoamericana, cuyo único vehículo de expresión válido, según el autor, es el lenguaje barroco. Encontraremos su tesis en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), en varios ensayos contenidos en *Tientos y diferencias* (1964), y en la conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975).

Este último ensayo comienza con la rotunda aseveración de que “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (2004:1097), con lo cual se sumerge en el esencialismo (a conciencia) de que adolecían las tesis de d'Ors. La cosmogonía cíclica precolombina, la escultura azteca con su *horror vacui*, la poesía náhuatl con sus polícromas imágenes, el templo de Mitla con sus variaciones proliferantes... toda una tradición indígena que, a su parecer, unida al plateresco que baja de las naves españolas da lugar a “lo apoteósico del barroco arquitectónico que es el barroco americano” (2004:1099).

El mestizaje y la simbiosis son generadores de barroquismo y en toda América Latina ambas circunstancias vienen de la mano topándose de frente con la noción de “real maravilloso”: todo lo extraordinario, al margen de las nociones de belleza y fealdad, es maravilloso; ciertos hechos ocurridos en América, así como su paisaje, son maravillosos; aquello con lo que se toparon los conquistadores mostraba lo inefable de

una naturaleza desbordante y la imposibilidad para el europeo de expresarse ante ella:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura (...), por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a los que estamos todavía sometidos (...). Nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América (2004:1104).

El Modernismo dariano, la prosa creativa de José Martí, *La vorágine* de Rivera, *Canaima* de Gallegos, Miguel Ángel Asturias, el *boom* de los sesenta... todas son expresiones barrocas que reflejan que en el continente americano sólo hay que alargar la mano para encontrar lo real maravilloso.

Es en *Tientos y diferencias* donde Carpentier pronuncia su sentencia universalista sobre el Barroco:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (...). No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las nuevas técnicas en boga: las del *nouveau roman* francés (...). El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco (1967:40-41).

Partiendo de una reflexión en torno a la producción novelística latinoamericana, Carpentier declara la obsolescencia del criollismo, de la novela-glosario, que resta universalidad a las letras latinoamericanas impidiendo un alcance mundial. El novelista debe saber mostrar lo universal en lo propio y apuntar hacia una novelística del futuro. El problema en el continente radica, a su modo de ver, en que los escritores no se deciden a plasmar esos contextos sartrianos (étnicos, económicos, ctónicos, etc.) que responden a la praxis del momento presente, con lo cual las artes adolecen de un estilo “de lo que no tiene estilo”, son remedos de estilos europeos (¿esto no suena a kitsch?)

que desafían los criterios del buen y mal gusto porque son ignorados por el hombre de a pie, hasta que un autor en concreto los rescata del anonimato y “procede a su revelación” (1967:20); un estilo que, por proceso de simbiosis y amalgama, se asemeja al barroquismo.

Quizá el más importante de estos contextos sea el étnico, pues configura la circunstancia latinoamericana del mestizaje:

Todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, genera un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y de corintios, de jónicos y de compuestos que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas (...). Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo en cuanto se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacompasado rejuego de entablamentos clásicos (1967:73-74).

La adición de estilos, en este sentido, puede relacionarse con el Kitsch por ciertos rasgos comentados anteriormente como la acumulación, el abarrotamiento o la mezcla que, siguiendo la terminología de Eco, serían estilemas compartidos con el Barroco.

En el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), Carpentier realiza la primera formulación de lo real maravilloso americano. Resalta en primer lugar la agotada imaginación de la última literatura europea (concretamente, surrealista); la adhesión a antiguos clichés que carecen de fundamento porque los propios autores carecen de fe en lo que están imaginando. El cubano ya había formulado en estas líneas lo que después desarrollaría en sus ensayos posteriores, y es que:

Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (Carpentier, 2006:7-8).

El tema del mestizaje es también de crucial importancia para José Lezama Lima pues lo considera un signo cultural latinoamericano, traduciendo la transculturación en su “protoplasma incorporativo”. Su discurso universalista se centra en una americanidad que incluye los EEUU, haciendo de la masa continental una unidad indisoluble

espiritualmente y recuperando el nombre original del continente; en ciertos aspectos se aproximaría a los oenes d'orsianos por esa concepción del barroco que llegaría hasta José Martí, pero será en Lezama un barroco ilustrado con el ejemplo paradigmático de Sor Juana Inés de la Cruz. Su creación poética, novelística y ensayística forma un todo que invita a borrar las diferencias genéricas y sumergirse en un universo cuasi manierista en el que las eras imaginarias¹², el método del contrapunto, la tensión y el plutonismo barrocos, la centralidad de las imágenes, entre otros tantos conceptos, formarán una filigrana de referencias cultas de complejidad suma.

Sin el Maestro, el asmático habanero fumando enormes cigarros mientras abraza su panza, permanente habitante de su isla (sólo dos veces salió de Cuba, una a Puerto Rico y otra a México), obscenamente culto y habiendo incorporado en su babélica biblioteca todo el saber Oriental y Occidental, nunca hubieran existido Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas ni toda una larga hilera de neobarrocos cubanos que bebieron directamente de su inconmensurable sabiduría. No hubiera existido la “Era Lezama” de que habla Nieves Olcoz:

Una forma de pensamiento literario que opone resistencia a la grave operación política que envuelve la última contemporaneidad, oponiendo al pasivo que caracteriza a la imagen globalizada el reto de la investigación simbólica sin tregua, del ritual de investidura de la imagen como nacimiento legítimo del cuerpo en relación a una lengua. El cuerpo que no puede reproducirse sin huella, pues une historia y articulación que significan (Olcoz, 2001:314).

En varios de los ensayos contenidos en su obra *La expresión americana* (1969) podemos dilucidar ciertas concepciones lezamianas de compleja formulación. Partiendo del archiconocido aserto “sólo lo difícil es estimulante” (Lezama, 2001:49) elabora su

¹² El concepto lezamiano de “era imaginaria” es básico para comprender su visión poética del mundo. En “A partir de la poesía” (1960), comenta que las “eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse” (Lezama, 2006:429-430). Como muy bien define Alina Camacho-Gingerich, son “circunstancias, conceptos, períodos excepcionales, que al ser atrapados por la imaginación e imagen poéticas se hacen arquetípicos y, por tanto, vivientes, eternos y universales” (1985:48). Entre las eras imaginarias, Lezama incluye la filogeneratriz, lo tanático de la cultura egipcia, lo órfico y lo etrusco, poesía desde Parménides a Valéry o la identidad como sustancia, las fundaciones chinas (taoísmo, confucionismo, biblioteca como dragón, conjuros de Yi King...), el culto de la sangre en los druidas y aztecas, las piedras incaicas y el diluvio bíblico, el catolicismo, la posibilidad infinita encarnada en Cuba por José Martí... Serán características de las eras imaginarias lo sobrenatural, el afán de unidad y lo diferente; el estudio de la poesía en Lezama no es otra cosa que la expresión de estas eras imaginarias (Camacho-Gingerich, 1985:48-50).

concepción poética en la que la imagen y la metáfora son centrales, necesitando que un sujeto metafórico cree las metamorfosis para la nueva visión en la que se empleará la fórmula del contrapunto desde la idea de la analogía cultural: lo natural se transformará en imagen. Dependiendo de las imágenes que cada cultura ha sido capaz de crear, Lezama divide a la humanidad en Eras Imaginarias capaces de expresarse de forma poética.

Su pensamiento en torno al Barroco parte del conocimiento de una tradición que pasó de denostarlo como arte del exceso y la superficialidad a multiplicar sus alcances y convertirlo en constante universal¹³. Resalta en el Barroco americano las categorías de tensión y plutonismo gracias a las cuales la Estética Barroca adquiere un sentido revolucionario y plenario, que la convierte en un arte de la contraconquista:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo (...) que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (...). Entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte (Lezama, 2001:80).

Considera el Barroco como el inicio del devenir histórico latinoamericano, porque “después del Renacimiento la historia de España pasó a América, y el Barroco americano se alza con la primacía” (Lezama, 2001:100). A diferencia del Barroco español, caracterizado por la acumulación, el americano combina tensionalmente para alcanzar la forma unitiva. Pensemos en la unión de motivos incaicos y españoles que no queda en yuxtaposición de elementos procedentes de culturas en conflicto, sino en expresión de un dilema cultural, tanto político como religioso. Como correlato de esa tensión formal, el contenido crítico del Barroco americano se corresponde con el plutonismo, que rompe los fragmentos culturales y los unifica creando un nuevo orden cultural. Así pues, es arte de la contraconquista con un sentido político implícito que

¹³ De hecho, en una carta escrita hacia 1975 Lezama llegó a decir: “Lo del barroco americano me apesta” a causa de las numerosas confusiones en torno al término y su extensión a toda la producción literaria latinoamericana (cit. por Rincón, 1996:150).

podemos observar tanto en la obra de Aleijandinho como en la de Sigüenza y Góngora.

Si para Lezama la confluencia en el tiempo de formas Orientales y Occidentales es generadora del exceso y la multiplicación, en el momento en que el Occidente baja de las naves comienza la triple base de tradiciones del Barroco americano: la hispanoincaica y la hispanonegroide. Y pasado el fulgor de la conquista y colonización, el señor barroco empieza a reinar con un lenguaje paladeado, el disfrute de cuanto le rodea y sus ansias de grandes salones en los que conversar y ostentar ornamentalmente de su poderío.

Con un lenguaje tan enrevesado como los dorados que decoran su salón, el señor americano hace alarde de un “gongorismo manso, que estalla su verba al paso del vino confortable, no trágico como en el español” (2001:134) y se comprueba en su aguda lengua la influencia de la sátira hispana (propiciadora de la parodia). Entre la sátira quevedesca y la gongorina, Lezama escoge, en la estela del 27, al cordobés como mentor y le dedica en homenaje su “Sierpe de don Luis de Góngora” (1953) en donde alaba al juglar hermético, trovador *clus*, morador del reino de “la poesía *in extremis*” (Lezama, 2006:338).

A decir de Fabio Rodríguez Amaya:

Lezama parte del elemento real para transformarlo en fantasía pura y crear, a través del ritmo de las composiciones una obra netamente artificiosa en la que no predomina la idea sino el fluir impetuoso de imágenes que no produce el instinto sino, al contrario, una experiencia cultural muy amplia (Rodríguez Amaya, 1996:105).

La inmensa obra lezamiana forma un todo unificado por la tendencia a un barroquismo de corte sensorial, pero intentar explicarnos los parámetros de su creación siguiendo sus ensayos sería caminar con un solo pie. *Paradiso* (1967) y la inconclusa y póstuma *Oppiano Licario* (1977) son modelo de sus teorías por esa totalidad circular y composición minuciosa, por la musicalidad de cada una de sus metáforas, el vaivén entre experiencia vivida e imagen plasmada, el hermetismo revelador, la ironía sutil y una abundancia colorista y evocadora.

El primer heredero de este universo órfico es Severo Sarduy, continuador de la línea barroquista que en sus reflexiones teóricas enlazará con el postestructuralismo francés con el que el cubano se familiarizó en su exilio parisino¹⁴. Para Sarduy el

¹⁴ Como afirma Catalina Quesada: "La relación de Sarduy, en París, con los escritores próximos a la vanguardia (anti) novelística del *nouveau roman* o a la crítica estructuralista de la revista *Tel Quel* será

barroco ni es el eón d'orsiano ni es una estética epocal, sino que remueve y pone en órbita saberes acumulados durante siglos: usa lo obsoleto, la basura cultural (metáforas manidísimas del barroco) y lo recicla. Considera que el gusto por el artificio, la conciencia de literariedad, el carácter no mimético, la manipulación léxica, el gusto por el ingenio y la agudeza y la transgresión del realismo son elementos que podemos hallar tanto en el Barroco del XVII como en el Neobarroco actual.

En la estela foucaultiana de *Les mots et les choses* (1966), Sarduy plantea en *Escrito sobre un cuerpo* (1969) la crisis del signo y su posible representación. El filósofo francés analiza en su obra los fundamentos de la episteme clásica para demostrar que a principios del siglo XIX el lenguaje ya no es una ligazón entre la representación y los seres. Echando una mirada sobre *Las Meninas* de Velázquez plantea que se produce la representación de una representación clásica y que en el siglo XVII se alcanza la representación pura. La idea de semejanza renacentista deja paso a la discontinuidad en un mundo que deviene mar de confusiones:

Por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras, es el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos, el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje (Foucault, 2009:58).

La analogía va a ser sustituida por la comparación, por el análisis y el pensamiento crítico. Considera que *El Quijote* de Cervantes (1605 y 1615) abre la época clásica y *Justine...* de Sade (1791) la cierra porque en la primera obra triunfa la representación sobre la semejanza y en la segunda es la violencia del deseo la que agita la representación. Sarduy, por su parte, repasa el erotismo tendente a lo tánático en la obra del divino Marqués, esa pulsión de repetición existente en el sadismo donde impera la ley del más fuerte; igualmente explora la proximidad del gozo y el terror en la obra de Bataille, cuyo análisis le conduce a reflexionar sobre tres de las transgresiones que no soporta la burguesía y están presentes en la escritura barroca:

La sociedad burguesa (sobre todo la que no confiesa serlo) ha mitigado la resistencia

determinante a la hora de materializar una de las últimas vueltas de tuerca en lo que a las innovaciones de la nueva novela hispanoamericana respecta. Su labor como crítico literario, paralela al menester creativo, cuando no directamente secante, propició que tuviera siempre conciencia de los nuevos derroteros por que se aventuraba su literatura (Quesada, 2009:185).

que le inspiraban el erotismo y la muerte para intensificar, hasta lo patológico, la que le inspira el pensamiento que se piensa a sí mismo. Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas (...). Lo único que la burguesía no soporta, lo que la “saca de quicio” es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino que escriba algo* (Sarduy, 1999:1128-1129).

La parodia, en la revisión sarduyana de *El lugar sin límites* (José Donoso, 1967), plantea la dialéctica de la escritura como travestismo apuntando hacia las ideas de Esther Newton, Judith Butler y otros teóricos queer que respaldan la teorización de ésta última sobre la performatividad genérica. La Manuela, entrañable travesti de la novela donosiana, “no es una mujer bajo la apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino el hecho mismo del travestismo” (Sarduy, 1999:1151), posición antiesencialista en lo que a la sexualidad se refiere.

El escritor cubano formula ciertas características de la escritura barroca que podemos comprobar en su “libro por venir” *Cobra* (1972) en que la muñeca-travesti del Teatro lírico se metamorfosea en ese intento de terminar con la enormidad de sus pies en un doble ínfimo de sí misma llamado Pup. La superposición cultural de español, africano y chino en toda la producción de Sarduy se sitúa en la misma línea reivindicatoria del mestizaje que vimos en Carpentier y Lezama. En la obra, la voz del narrador se entremezcla con las de Cobra, la Señora... y la mezcla genérica (teatro, narrativa, poesía) y de registros complica la lectura obligando a volver sobre lo leído para seguir el hilo argumental:

El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mezcla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serían, exaltando el cuerpo -danzas, gestos, todos los significados somáticos- las características de esa escritura (Sarduy, 1999:1154).

Tanto la máscara como el maquillaje y el tatuaje son metáfora de una realidad que rompe con las tradicionales convenciones genéricas, sociales e incluso escriturales. Partiendo de la constatación de la inestabilidad presente en la poesía de Góngora, Sarduy le rinde homenaje a la estética delirante y al espejeo semántico del Maestro,

cuya novela publicada en vida muestra un *collage* que invita al choteo (que él mismo hereda en su escritura y cuya presencia en Luis Rafael Sánchez, Pedro Lemebel y Boris Izaguirre es evidente). El enrevesamiento de la frase, la proliferación adjetiva, la continua hipérbole, las cajas chinas de sinonimización, la respiración angustiosa como correlato de la muerte del padre y la distribución anárquica de la puntuación son rasgos presentes en Lezama que ponen en relieve su barroquismo escritural¹⁵.

Finalmente, el autor tiende un puente entre Duchamp y la posterior producción neobarroca basado en la irreverencia heredada de esa feria onírica del *objet-trouvé*. En este punto, vemos que la resemantización del objeto que configurará un artefacto estético de nuevo cuño enlaza el Kitsch, el Camp y la producción en masa de objetos de consumo de la industria cultural de la que Sarduy era plenamente consciente.

En “El Barroco y el Neobarroco” (1974), el cubano traza un intento de sistematización de los rasgos distintivos de la estética neobarroca creando un esquema operatorio preciso. Parte de la idea de aquel Barroco histórico indiscreto y teatral empleado por los jesuitas para extender la doctrina con una retórica de lo evidente para formular la idea de un Neobarroco actual que retoma elementos del primero, dando origen a tal nomenclatura. Dentro de la esfera del artificio como primera característica del Neobarroco, Sarduy considera que:

El festín barroco (...), con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, [es] la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de todo eso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda la edad: la *artificialización* (Sarduy, 1999:1387).

Su mera presencia apunta a la existencia de un barroco literario que puede presentar como indicios las figuras de la sustitución, la proliferación y la condensación. El primer mecanismo actúa por sustitución de un término por otro totalmente alejado de él que sólo puede funcionar en el contexto del relato; la proliferación, en cambio, sería una progresión metonímica de significantes que omite el referente inicial y la condensación resulta de la unión de varios significantes diferentes en uno nuevo, sea en

¹⁵ "Su obra es (...) un prodigio de exuberancia y recargamiento (neo)barrocos, de exploración de la potencialidad sinuosa del lenguaje; pero el *horror vacui* que deriva en torrente verbal no es, en su caso, más que un intento por acallar el silencio, cobertura nimia para el vacío abismal que intuye en la realidad. Unido eso al cuestionamiento de la representatividad del lenguaje, de la existencia de vínculos entre el signo y la cosa, el resultado es una prosa que reivindica, de un modo peculiar y exclusivo, la autonomía de la palabra" (Quesada, 2009:186).

forma de permutaciones que alteran fonemas en un sintagma, sea de modo más simple, creando una nueva palabra

Al mecanismo de la artificialización, Sarduy suma en segundo lugar el de la parodia que rastrea en un romance burlesco de Góngora que retoma otro de Lope de Vega. Sólo un *cognoscenti* de la obra del segundo puede captar el *ethos* burlesco del cordobés, desvelar esa obra en filigrana que se esconde detrás del romance. Como dijo el cubano:

Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica (1999:1394).

En el esquema sarduyano la parodia se puede manifestar de modo intertextual o intratextual, retomando *Palimpsestes. La littérature au second degré* de Genette (1976). La manifestación intertextual tomará la forma de la cita o la reminiscencia de elementos del barroco español y la intratextual (que incorpora la nomenclatura de Julia Kristeva en forma de gramas¹⁶) se manifiesta en forma de elementos incorporados en el mismo entramado de la obra que conforman una metaescritura y se pueden descubrir a nivel fonético, como formas verbales de la anamorfosis, a nivel sémico, como ritual de la perífrasis, o a nivel sintagmático, como *mise en abîme* estructural que recorre la columna vertebral del texto.

Comenta Sarduy que “toda la literatura barroca podría leerse como prohibición o la exclusión del espacio escritural de ciertos semas” (1999:1399), así que podemos encontrar esa omisión en prácticamente toda la operación lingüística porque la palabra opera designando lo ausente. En conclusión, Sarduy apunta el desperdicio y falta de funcionalidad de la filigrana lingüística barroca y lo relaciona con el erotismo desplegado hacia el objeto perdido lacaniano; un erotismo que en la prosa lemebeliana no sólo cunde a nivel argumental (puesto que la loca está aludiendo continuamente a sus

¹⁶ Vide. Julia Kristeva, “Pour une semiologie des paragrammes” (1967) donde la autora propone un estudio semiótico paragramático del lenguaje poético basándose en la premisa de que leer es apropiarse de lo escrito anteriormente y la escritura conlleva una lectura. El texto literario como sistema de conexiones múltiples se puede describir como una estructura de redes paragramáticas que apuntan a la plurideterminación del sentido. Kristeva estructura los diferentes niveles textuales en gramas y sub-gramas: el texto como escritura contiene los subgramas fonéticos, sémicos y sintagmáticos; el texto como lectura contiene los gramas lectorales. Vemos que Sarduy retoma el ensayo publicado en *Tel Quel* en el plano del texto como escritura.

deseos sexuales) sino también a nivel lingüístico, en el exceso retórico de su prosa enrevesada. El reflejo estructural del barroco histórico se transforma en este Neobarroco en vehículo de inarmonía: si antes mostraba, aunque fuera en anamorfosis, los dos ejes de la episteme centrados en Dios y el rey, ahora apunta hacia la carencia de un centro.

Tras haber publicado en 1972 el ensayo “El Barroco y el Neobarroco”, Sarduy publica la obra *Barroco* (1974) en la que formula la idea de la *retombée* como “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (Sarduy, 1999:1196). La obra trata de establecer paralelismos entre los modelos artísticos y científicos en el siglo XVII y XX.

Si en la cosmología barroca pasamos de la concepción del universo basada en el círculo de Galileo a la imagen elíptica de Kepler, el doble centro de la elipse genera un descentramiento con respecto al anterior círculo que conllevará un cambio de perspectiva en la vida del hombre de la época. Esta falta de unidad tendrá como correlato discursivo la ausencia de un centro emisor, la polifonía, la figura del *trompe-l'oeil*, la anamorfosis y la alegoría, derivadas de la polisemia barroca. De la elipse a la elipsis, el descentramiento conllevará un contraste entre la luz y la oscuridad que se reflejará en las metáforas barrocas, hechas de contrastes, y en la relatividad de un mundo en continuo fluir heraclitiano. En el siglo XX, esta *retombée* se refleja en las teorías del *steady-state* y el *big-bang*, que oponen la idea de un universo inmutable a otro en continua expansión.

En la literatura actual, Sarduy encuentra el mismo esfuerzo sin funcionalidad del anterior barroco, la pérdida de un centro único en esa frase neobarroca preñada de falsas citas e incorrecciones, la posición antipatriarcal y un erotismo lúdico que lo configuran como un “arte del destronamiento y la discusión” (1999:1252).

Su ensayo posterior, *La simulación*, publicado en 1982 es relevante para nuestro estudio porque tiende un importante puente teórico entre el Neobarroco y la Estética Camp: en relación con el travestismo y el maquillaje, el autor reflexiona en torno al mimetismo y cromatismo animal y reformula los parámetros planteados sobre la obra de Donoso para llegar a la conclusión de que la pulsión de simulación está presente tanto en literatura neobarroca, como en el reino animal y el humano (en concreto, en las travestis¹⁷). Comenta que una travesti no imita a la mujer, puesto que no hay mujer sino sólo apariencia o fetiche encubriendo un defecto y así se inserta de nuevo en el discurso

¹⁷ Las travestis, en la teorización sarduyana, son hipertéticas porque van más allá de su fin (hacia una imagen abstracta que las mujeres terminan imitando) y tienen su reverso en las personas transexuales porque éstas reducen la oposición entre los sexos mientras que aquéllas la acentúan.

de género y habla de efectismo, subversión, teatralidad y desafío que son, ni más ni menos, elementos presentes en el Camp:

Más que aparentados a la esencia del modelo, y a su reconstitución puntual, respetuosa, los fenómenos a que nos interesamos -sobre todo en el caso del travestismo sexual humano- parecen empecinados en la producción de su efecto. De allí la intensidad de su subversión -captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea- y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío, la fijeza -atributo de lo letal- de su representación robada, y el desafío que representa para las múltiples ideologías de lo económico la ostentación de un gasto en vacío (Sarduy, 1999:1270-1271).

Con el apelativo de “barroco furioso” (1999:1307), Sarduy quiere establecer las premisas de un nuevo barroco que surge en los márgenes críticos, el espacio lateral y excéntrico de América Latina con Lezama Lima como pionero y que a partir de ahora la crítica conocerá como Neobarroco:

Al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia -con frecuencia culturales- propios de nuestro tiempo (Sarduy, 1999:1308).

En su teorización, los procedimientos clásicos como la anamorfosis son despojados en esta nueva estética sudamericana de su función tradicional y reducidos a puro artificio crítico, a puros trucos tergiversadores del sentido recto.

Las semejanzas y diferencias entre ambos barrocos son formuladas en *Nueva inestabilidad* (1987). Sarduy reconoce la necesidad de una epistemología del nuevo barroco que evidencie los mecanismos de la *rétonbée*: la “pulsión de síntesis” traza una línea recta entre ambos momentos, puesto que la astronomía de entonces tiene su correlato en la cosmología de hoy (aunque aquella versaba sobre el espacio y ésta sobre el tiempo); el hombre de entonces, tanto como el de ahora, sienten un universo vacilante y descentrado que tuvo en la perspectiva kepleriana y en la actual entropía universal su fundamentación. En conclusión, el autor reflexiona de este modo:

Si con la perspectiva del tiempo, el primer barroco se nos aparece hoy como algo inmediatamente descifrado y sus figuras se revelan inteligibles a tal punto que podemos situar entre ellas y las que las precedieron (...) líneas divisorias, fracturas, todo un drama de las formas, el barroco de hoy no nos remite, en lo que de él se dice, más que a imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué esas obras con su carácter propio de residuo o de exceso opaco, son el emblema confuso, la *rétombée*, ni si de algo lo son (1999:1370).

2.2. Últimas aportaciones en torno al Neobarroco

Barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura.

Jorge Luis Borges

A partir del pensamiento de los anteriores autores y respondiendo a la idea barroca de la proliferación, los textos en torno a la materia se multiplican laberínticamente durante los últimos veinticinco años. Tanto desde la orilla europea como latinoamericana encontramos reflexiones teóricas que trazan una línea de continuidad entre el Barroco histórico y el Neobarroco, sea recuperando la teoría de los pensadores clásicos sobre el tema, aplicando los parámetros aportados por éstos al análisis textual o al análisis de los productos culturales actuales desde una perspectiva sociológica, o editando textos antológicos que recogen los discursos teóricos más recientes.

La primera aproximación que abordaremos trata la combinación de lo visible y lo legible en que radica el uso barroco de la alegoría; Gilles Deleuze (*El pliegue: Leibniz y el barroco*, 1988) sitúa la figura del pliegue como función operatoria del arte barroco: entre lo exterior y lo interior, la fachada y la cámara, lo visible y lo legible, se inserta un repliegue metafísico que tiene como correlato la monadología leibniziana donde las dos cámaras del alma-mónada, se ven separadas entre sí pero unidas a la vez por una energía que las conecta y fluye laberínticamente entre ambas.

La filosofía leibniziana avanza un paso más que la cartesiana anunciando ciertas características del sujeto moderno porque este pensador buscó una explicación lineal a los devaneos del alma que aquél supo encontrar asumiendo en su teoría que el alma no

avanza linealmente, sino de manera laberíntica. También supone un recorrer laberíntico para el alma la búsqueda de libertad que se manifiesta en la cámara oscura superior monádica en forma de ideas y en la inferior luminosa en forma de actos. La relación que establece el hombre barroco entre sus partes corpórea y anímica es ambigua porque se supone que el alma encuentra una traba material en el cuerpo que le aturde y le “traba en los repliegues de la materia” (1989:21), pero al mismo tiempo, le permite elevarse en los arranques más orgánicos de su humanidad.

Deleuze elabora una compleja lectura de la ya de por sí complicada teoría leibniziana demostrando que el hombre barroco y el actual tienen una filiación filosófica semejante bien representada por la unidad-dualidad de la monadología. Subyace un relativismo de pensamiento que responde al perspectivismo según el cual la verdad de una variación se presenta al sujeto y al estatuto virtual de un mundo que sólo existe en los pliegues del alma que lo expresa. Otra característica de este alma monádica es que contiene al mundo a la vez que existe para el mundo: “es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad)” (Deleuze, 1989:39).

La misma lógica que atraviesa la alegoría y se ve escindida por el pliegue podemos encontrarla en la arquitectura barroca y en la estructura de la mónada como correlato del alma: la autonomía del interior e independencia del exterior; una nueva armonía que no casa con el clasicismo porque es precisamente la figura del pliegue la que reúne en uno sólo (aunque escindido) ese trasunto de la casa barroca que resulta la mónada: “Un pliegue atraviesa lo viviente, pero para distribuir la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de la vida, y la exterioridad infinita de la materia como ley física de fenómeno” (1989:42). Son dos partes distintas que se separan por el pliegue pero se ven alentadas por un mismo espíritu metafísico, ora en forma de ideas, ora de actos.

Este pliegue es el que determina una coextensión del Barroco a todas las épocas, un pliegue sin límites, al infinito, que supera todo marco, afecta a toda materia y separa lo interior de lo exterior, lo alto de lo bajo; estas cuatro realidades emparejadas tensionalmente se resuelven en la filosofía leibniziana mediante el pliegue que separa y reúne con el mismo espíritu a la vez. Condición de esta separación será el despliegue que implica en la filosofía leibniziana la no existencia del vacío, puesto que toda materia en suspenso es materia replegada, materia que según cierto modo de plegado constituirá una textura relacionada con la luz, la profundidad, el claroscuro, y la

simulación; constituirá un paradigma como modelo formal.

El mundo leibniziano de variables infinitas será considerado manierista porque, a diferencia del esencialismo clasicista cartesiano, se fundamenta en la fluidez, la espontaneidad y el claroscuro: las mónadas forman una infinidad de series convergentes (composibles e imposibles) que se pueden traducir en las múltiples posibilidades de lo real reflejadas en la escritura de autores contemporáneos como Borges -pensemos en “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941)- o, incluso Mario Bellatín -pensemos en la vice-dicción de las historias paralelas de *Lecciones para una liebre muerta* (2005) o *Flores* (2000)-.

La hibris de los principios se conforma como desmesura que constituye un “caosmos” (Deleuze, 1989:108) en el cual las imposibilidades resultan fronteras con otros mundos posibles y se resuelven armónicamente, por disonantes que sean esos mundos; a partir de aquí:

Vendrá el Neobarroco, con su despliegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades en la misma escena (...). La armonía atraviesa a su vez una crisis, en beneficio de un cromatismo ampliado, de una emancipación de la disonancia o de acordes no resueltos, no relacionados con una tonalidad. El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el Barroco, y luego la disipación de la tonalidad en el Neobarroco: de la clausura armónica a la apertura a una politonalidad o, como dice Boulez, una “polifonía de polifonías” (Deleuze, 1989:108).

La nueva armonía barroca se reconoce en ese pliegue que se sale del marco, esos elementos -agua, fuego, aire y tierra- que se sitúan entre la piel y el tejido, esa unión de las artes que se supera hacia lo conceptual (y tiene hoy día un ejemplo preclaro en la *performance*), ese gran teatro del mundo motivado por la ilusión para devolver a los fragmentos una unidad colectiva. Si el caosmos actual impide la idea monádica de la inclusión del todo en la unidad (y viceversa) se abre una trayectoria expansiva, en espiral, descentrada, que convierte la monadología en nomadología¹⁸ y así, seguimos

¹⁸ En palabras de Michel Foucault (*Las palabras y las cosas*, 1966) este pliegue deleuziano se traduce en la idea de “discontinuidad” que cunde en el lenguaje barroco y que inaugura el tiempo de una literatura errante (nómada, como diría Deleuze) en la cual se establece la primera brecha con la identidad clasicista entre las palabras y las cosas. Tiempo “del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa el teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; (...) de los sentidos engañosos (...), las metáforas, las comparaciones y las alegorías” (2009:58), el Barroco se presenta como un mundo en que los signos se despliegan al infinito alojándose en la representación, en la mera idea.

plegando, replegando y desplegando.

Fundamentándose en una revisión del Neobarroco como “gusto de nuestro tiempo”, el crítico florentino Omar Calabrese (*La Era neobarroca*, 1987) aporta una serie de figuras y formas que lo tipifican y aporta ejemplos extraídos de los productos massmediáticos de los últimos años. Desde la obra de Calabrese podemos tender una amplia red de relaciones teóricas con la crítica que ha abordado la complejidad del Barroco (autores como Lezama, Sarduy, Deleuze y Benjamin), la presencia del Kitsch en los artefactos estéticos de los media (Gillo Dorfles o Abraham Moles), la inestabilidad aportada por la parodia a los géneros tradicionales (Mijail Bajtin y Linda Hutcheon) e incluso la excentricidad y nostalgia que relacionan este “gusto” del que habla Calabrese con la Estética Camp.

El florentino parte de la *retombée* sarduyana como causalidad acrónica para justificar la tipificación formal de una serie de rasgos que evidencian la presencia del Neobarroco en la actualidad como recuperación de la “polidimensionalidad, de la mudabilidad” (1994:12) ya presentes en el Barroco histórico y que, como aquél, conducían a la desestabilización del sistema clasicista.

La presencia de cierto ritmo y repetición estructural nos conduce a los conceptos del pastiche y la parodia que, como comentamos anteriormente siguiendo a Linda Hutcheon, se basa en una repetición con variación. Este gusto neobarroco partirá de una variación organizada de elementos en productos culturales como las telenovelas, que también responden al policentrismo en la multiplicación de focos argumentales y a un ritmo frenético en la evolución de la trama. Tales características remiten a la teoría cosmológica que fundamenta la perspectiva del Barroco de Severo Sarduy y analizamos anteriormente: el paso del círculo clásico de un sólo foco central a la elipse barroca descentrada (con dos focos en lugar de uno) será fundamento de la teoría cosmológica kepleriana que introduce en el pensamiento científico la posibilidad del recorrido planetario en forma elíptica. Así pues, la desestabilización del sistema de que hablaba Sarduy será retomada por Calabrese al tratar ciertas formas que tienden al límite y al exceso en sistemas acentrados; tal tendencia provocará una “tensión al límite de las reglas que hacen homogéneo un sistema” (Calabrese, 1994:67), como correlato de la tensión entre el mundo y la trascendencia del Barroco de que habló Walter Benjamin¹⁹

¹⁹ Walter Benjamin (*El origen del drama barroco alemán*, 1925) hará partir sus teorías sobre el *Trauerspiel* alemán del principio leibniziano de la idea como mónada que contiene la imagen del mundo en su interior. Centrándose en el análisis del drama barroco alemán, considera que sería un renacimiento de la tragedia clásica alejándose de los preceptos aristotélicos, con un profundo despliegue técnico, profusión en los juicios de valor y búsqueda de un nuevo *pathos*. Benjamin

(1990:52) que se resuelve en la filosofía leibniziana mediante la colocación en dos pisos del alma monádica (Deleuze,1989:51). Imprescindible recordar que en la reflexión lezamiana sobre el Barroco americano esta tensión será, junto al plutonismo, una de las dos constantes básicas (2001:82 y ss.).

La excentricidad que se deriva de esta perspectiva tensionada y excesiva se ejemplifica en la obra de Calabrese con una figura con la que ya hemos coincidido a lo largo de nuestro trabajo: el dandy. Como postura situada en la periferia del sistema, la actitud neobarroca que el florentino encuentra en el dandy encaja con la búsqueda barroca de estilo llevada al día a día sobre la que reflexiona Victor Manheimer (en Benjamin, 1990:38-39), con el posado wildeano (Cleto, 2007:153), o con la actitud camp como dandysmo del mundo moderno (Sontag, 2007b:367).

Tanto en *El pliegue...* de Deleuze como en *La era neobarroca* encontramos la constante del desorden y el caos formulada en el primer caso como “caosmos” y en el segundo como “dimensiones fractas” presentes en los objetos artísticos propios de nuestra época. Obviamente, la visión de Deleuze tiende hacia lo ontológico mientras que la de Calabrese se focaliza en lo semiótico, pero el florentino evidencia implícitamente la lectura del primero, que hará explícita al retomar la figura del rizoma (de gran utilidad en nuestra reflexión sobre la Estética Camp). Como laberinto del conocimiento, el rizoma se traduce en la conexión múltiple de conocimientos, la heterogeneidad de los componentes, la multiplicidad sin unidad generadora, la ruptura asignificante, la cartograficidad y la decalcomanía que se presentan como alternativas del placer hallado en el extravío y el enigma (Calabrese, 1994:156).

El Neobarroco en Calabrese se caracteriza por la atención en el detalle y el fragmento, la aparición de nudos y laberintos (como aquellos que recorren la mónada

emparenta la búsqueda de un estilo propio de los escritores barrocos con la de sus contemporáneos, por esa conciencia de vacío interior en contraste con la obsesión por los problemas técnicos y formales de la obra. Por un lado, este drama barroco apuntará ciertas características del melodrama como sean el estudio de los extremos dramáticos, la expresión gimiente, la queja apasionada o el maniqueísmo de los personajes. Por otro lado, la reflexión en torno a la ostentación de la melancolía y el luto (que no es otra cosa que el trasfondo de la plasmación poética de las ruinas físicas) enlaza con la idea de máscara que tratamos en nuestro trabajo: “el luto es una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado” (1990:131). Quizá la sección más relevante de la obra de Benjamin es la referida a la relación del *Trauerspiel* con la alegoría, puesto que tanto la ambigüedad como la abundancia de significados y el derroche están relacionados con esta figura retórica. La alegoría se presentaría como la única diversión para el melancólico que contempla las ruinas de un mudo fragmentario, reducido a escombros, mostrando el devenir histórico en la naturaleza caída; a la vez, el uso de la alegoría en el drama barroco nos lleva a pensar en un espectáculo interclasista en el cual, si bien el lenguaje podía ser enrevesado y comprensible sólo por una élite culta, las partes visuales del espectáculo y ciertas prácticas lingüísticas tendentes a recalcar los aspectos principales de la trama (anagramas, repeticiones, emblemas...) lo convertían en un producto apto para todos los públicos.

leibniziana), la disipación y la imprecisión; sólo los “eclécticos con nostalgias regresivas” (1994:196) acuden puntuales a la cita con el anacronismo y la distorsión y llevan a cabo esta “estética de la repetición” (1994:44) en la que la figura de los replicantes de *Blade Runner* (1982), como copias mejoradas de un original al que superan estéticamente y del que se vuelven indistinguibles y totalmente autónomas, adquiere un lugar preeminente: los objetos culturales actuales (teleseries, *remakes*, canciones...) repiten estructuras, contenidos o parámetros de fruición que se dieron en objetos artísticos anteriores, pero perfeccionándolos de modo que producen una nueva estética.

El replicante puede ser considerado desde una óptica diversa como una imagen indistinguible de la original que se vuelve amenazante remitiendo a la “guerra de las imágenes” de que habla Serge Gruzinski en su obra homónima (1994). El escenario en que se desarrolla el *film* de Ridley Scott (1982) aparece como lugar de mestizajes, sincretismos, imágenes y espectáculos, como la Nueva España en la que desde la colonización hasta la actualidad, con especial relevancia en la época del Barroco Virreinal, se libra una batalla ideológica que tiene como estandartes simbólicos las imágenes sacras de la Iglesia católica²⁰.

Esta imaginería barroca -y concretamente la Virgen de Guadalupe- se ha transformado en los actuales Santos Medios de Comunicación que encierran en el desorden y acumulación informativa ciertas trampas escondidas en la aparente libertad de elección que nos otorgan; a través del reciclaje de lenguajes utilizados durante el periodo colonial, los imaginarios actuales funcionan de manera especular, pero siempre

²⁰ Para Gruzinski, el sometimiento cultural de la América indígena y mestiza por parte de Occidente pasó por la proyección de una serie de imágenes en litigio con las de los pobladores originarios que se desarrolló en tres fases: detección del punto flaco en la religiosidad indígena, destrucción de los ídolos y sustitución por imágenes católicas. Una vez se hubo sustituido todo signo de religiosidad “pagana”, la Iglesia católica se sirve de la Compañía de Jesús para llevar a cabo una conducción ideológica a través del abuso de la imaginería y de sermones que recurren al psicodrama y la dramatización del exceso. El autor presenta como ejemplo paradigmático el culto mexicano a la guadalupana: a través del reciclaje del santuario a Toci en Tepeyac, los europeos erigen una iglesia a la Virgen de Guadalupe que se convierte desde 1556 en objeto de reverencia a causa de cierta atribución milagrosa; destino de romerías y peregrinaciones, este culto va a evidenciar una fuerte tendencia a la fetichización de la divinidad. Esta imagen, “producida por un signo y signo ella misma” (Gruzinski, 1994:131) (la imagen pintada que los pétalos de flores dejaron en el sayal del indio Jan Diego como imagen milagrosa), prefigura las actuales simulaciones virtuales; la reflexión teórica que intenta justificar el milagro y misterio marianos, aparece como trasunto del arte conceptual y su estatuto ni europeo ni indígena, da cuenta del mestizaje cultural como punto de partida de una nueva realidad. El culto a la imagen deviene un elemento interclasista, de consumo masivo, celebrado con prodigalidad en forma de festividades y banquetes (cuasi bacanales donde no falta el consumo de peyote y otros alucinógenos) pero que a la vez debe ser descifrado teóricamente. Estas características hermanan la imaginería barroca con la neobarroca en una evolución a través de los siglos que deja entrever ciertos mecanismos de poder que se esconden detrás de la imagen para ejercer un control sobre las sociedades actuales.

son espejos deformantes que mediante la parodia, el pastiche y la recreación rinden culto a las prácticas culturales del Barroco histórico:

Los imaginarios coloniales, como los de hoy, practican la descontextualización y el reaprovechamiento, la deestructuración y la reestructuración de los lenguajes. La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción, la difusión de las drogas, la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de los imaginarios neobarrocos o posmodernos (Gruzinski, 1994:214).

El reciclaje será la piedra de toque de la concepción del Neobarroco aportada por Carlos Rincón (1996), que lo concibe como metáfora de un fenómeno cultural que opera en base al retorno del Barroco histórico haciendo uso de la alusión y la cita. En el estudio de Rincón, este “estilo basado en juegos de mezcla y reciclaje” (1996:207) pasa por una redimensionalización de los parámetros en que puede analizarse el Neobarroco que compite a final del milenio con las teorías de la Posmodernidad como lugar común en la crítica cultural: sea como movimiento de ideas, como discurso constituido en un contexto histórico determinado o como política de representación.

La perspectiva de Gruzinski que presenta la centralidad de la imagen y el espectáculo tanto en el mundo colonial hispanoamericano como en el actual, le sirve de base a Carlos Rincón para plantear ese Retorno del Barroco como un modo de enfrentar el mundo contemporáneo: las dinámicas entre “producción y consumo de formas simbólicas” (1996:354) del siglo XVII se trasladan a una actualidad en que debe primar una óptica transdisciplinaria de los productos culturales. Así, sus análisis fluctuarán desde el cine de Almodóvar hasta diseño de moda de Christian Lacroix, desde el diseño arquitectónico de Venturi, hasta la artesanía ornamental de André Dubreil. La idea del simulacro, la hiperrealidad y textualización en los artefactos estéticos de la actualidad se lee paralelamente a la fascinación barroca por la imagen, la alegoría y el trampantojo.

La preeminencia de la imagen ya fue de gran relevancia en la obra de José Lezama Lima; no en vano, Reinaldo Arenas editó en *La gaceta de Cuba* en 1970 el ensayo “El reino de la imagen” sobre la obra de Lezama, título que será retomado en la antología del Maestro que edita Julio Ortega en 2006. La gran estudiosa de *Paradiso*, Irlemar Chiampi, ha partido del análisis de las obras completas del Maestro para fundamentar sus teorías que religan el Barroco con la Modernidad y parten de una

reflexión en torno a la importancia de imagen y el reciclaje de este arte de la Contraconquista que fundó, para Lezama, el devenir americano.

En el pensamiento de Chiampi, heredera directa del Maestro, el Neobarroco aparece como un elemento de identidad cultural que emplea la fragmentación, la novedad, la experimentación y el afán de ruptura como elementos que caracterizan el devenir permanente del Barroco, situado en “la temporalidad paralela de la metahistoria” (2000:11). Los textos neobarrocos latinoamericanos se presentan como volúmenes fragmentarios, experimentales, eufóricos, abigarrados y heterogéneos; sus estilemas parecen no encajar entre sí porque pertenecen a diferentes estratos culturales, precisamente como Umberto Eco caracterizó la dinámica del objeto kitsch (Eco, 1965).

La tensión lezamiana resulta en esta nueva formulación deshistorizante y descentradora de la figura del autor que recicla residuos del Barroco histórico en un amasijo de citas, parodiadas y resignificadas. En este descentramiento radica la renovación de la visión pesimista de la historia que cundió en el siglo XVII, pues el “debilitamiento de la historicidad” (Chiampi, 2000:36) se traduce en un autor que melancólicamente (con esa melancolía barroca en que reincide el estudio del *Trauerspiel* de Walter Benjamin) ve deslegitimado su poder en el texto. Así pues, el Neobarroco se relaciona con la Modernidad latinoamericana dando énfasis a la palabra de culturas construidas “por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia” (2000:41).

En este punto las obras teóricas de Carlos Rincón e Irlemar Chiampi dialogan por la relevancia que dan a la Estética Neobarroca en relación con los debates sobre la crisis de la Modernidad, Posmodernidad, Poscolonialidad, las relaciones entre centro y periferia, lo local y lo global, la idea de frontera y la identidad latinoamericana. Son polémicas que, debido a la extensión de éste trabajo y a la profundidad que suscitan, no podemos abordar pero sí comentaremos más adelante algunos aspectos clave en su relación con el Neobarroco. Así pues, las sociedades multilingües y multiculturales que ha analizado García-Cancelini en su obra (1990) y cuyo germen está tratando Gruzinski al analizar el campo de batalla de la guerra de las imágenes en América Latina que comenzó con la llegada del europeo enfrentan el nuevo milenio como laboratorios de multiculturalidad donde el descentramiento se refleja en textos que resultan fragmentarios, mestizos, ya que la figura tradicional del autor se ve dinamitada por una multiplicidad de puntos de vista que pueden operar a través de la irrisión y la desorientación. Es este punto la modernidad pasa por el Neobarroco como resistencia

contra el clasicismo, haciéndose eco de las estéticas del desorden (Chiampi, 2000:44). En palabras de Figueroa Sánchez:

Las estéticas neobarrocas desmultiplican referencias y modelos, al tiempo que destruyen fórmulas interpretativas; parecen situarse en la intersección Modernidad-Posmodernidad, al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad y lo psicológico frente a lo ideológico (Figueroa, 2008:21).

En contraste con la obra de Irlemar Chimapi que analiza el fenómeno estético del Neobarroco en relación con la Modernidad desde un punto de vista reflexivo, habiendo integrado en su teorización la tradición crítica precedente al respecto sin analizarla particularmente, Cristo Rafel Figueroa Sánchez (2008) realiza un análisis exhaustivo de toda esta tradición partiendo de las primeras construcciones conceptuales del Barroco (Wölfflin, Maravall, d'Ors...), las resemantizaciones del término (Baudrillard, Sarduy, Deluze, Calabrese...), pasando por la especificidad del Neobarroco literario hispanoamericano (Carpentier, Lezama...) para terminar trazando una estética del Neobarroco centrándose en textos narrativos hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX del Boom y Postboom presentados como momentos de ruptura (siguiendo a Octavio Paz en su "tradición de la ruptura") y se caracterizan sea por un neobarroquismo estructural, sea ontológico, por el disfraz existencial, lo carnavalesco o la artificialidad autoparódica, siempre dentro de la concepción del Neobarroco como arte del desperdicio.

Con los ejemplos aportados por Figueroa se apunta otra línea de estudio del Neobarroco literario centrada en el análisis textual que evidencia la vigencia de la polémica en torno a las actualizaciones del Barroco histórico en el ámbito literario latinoamericano. Si bien el crítico colombiano analiza textos archienmarcados en el universo neobarroco como *Concierto Barroco* (1974) de Carpentier o *Paradiso* de Lezama, recupera desde la óptica morfológica neobarroca otras novelas como *Rayuela* (Cortázar, 1963) o *El otoño del patriarca* (García Márquez, 1975) cuyo análisis resulta sugerente, si bien quizá algo rebuscado.

No así los análisis de Roberto Echavarren en el ámbito literario rioplatense que, desde esta misma perspectiva fundada en la presencia textual de rasgos neobarrocos, reflexiona en torno a ciertas formas poéticas que retoman dicha estética y se sitúan frente al objetivismo literario de los noventa cuyos cultivadores se enfrentaron

firmemente contra los primeros. Esta polémica no sólo evidenció la presencia del debate en el Río de la Plata sino que puso al descubierto una toma de posiciones encarnizada entre partidarios y detractores de una estética que sigue siendo objeto de estudios, seminarios y congresos en la actualidad. Como dijo Edgardo Dobry:

Los poetas nacidos durante los años 60 reaccionan visiblemente contra esa estética. Actitud decisiva, puesto que define una serie de opciones esenciales: la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema su referencia a la realidad, el poeta su voluntad de pertenencia a una comunidad (nacional, y por lo tanto lingüística) a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista y "comprometida" de los años sesenta y setenta, por supuesto rechazada por los neobarrocos, reaparecen en los poetas de los noventa, aunque ahora el apego a las cosas no suponga un compromiso histórico, sino un inmenso desdén por la "carnalidad" de las palabras que las separan de nosotros (Dobry, 1999:46-47).

En este esquema se situarían una serie de autores argentinos en la estela de Lezama como Arturo Carrera, Néstor Perlongher o Tamara Kamenszain, rechazados por la siguiente generación poética caracterizada por un alejamiento del hermetismo y un uso del habla coloquial, desgastada, cuyos principales cultivadores serían Oscar Taborda, Martín Prieto o Daniel Samoilovich.

Echavarren se centra en la producción poética de Marosa di Giorgio, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher que, según su análisis, recupera la poesía española barroca a través de Lezama de manera impura (coloquial, opaca o metapoéticamente) y “trabaja tanto la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo” (1992:145). Un Neobarroco que se situaría en relación antagónica con la Vanguardia y el coloquialismo: idéntico afán de experimentación que la Vanguardia histórica, pero sin caer en su didactismo ni en el uso icónico de la imagen y alejados de la “vía media” coloquial para conseguir la comunicación poética, sin un estilo fijo, sin convertirse en prisioneros de un procedimiento concreto.

Según la perspectiva del crítico uruguayo, la actualidad del Barroco se puede leer en relación con las luchas de ciertos colectivos particulares caracterizados por una “pretensión libidinal errática” (1992:146) y, si bien, lógicamente, no identifica Barroco y Neobarroco, considera que comparten ciertos rasgos que los asemejan enormemente:

Una tendencia al concepto singular, no general, la admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite (Echavarren, 1992:149).

En los análisis de Echavarren ocupa un lugar central la figura del escritor argentino Néstor Perlongher, que realizó una sugerente reformulación teórica del Neobarroco en el prólogo a *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (1991), donde, adscribiéndose a la estética lezamiana, se hacía eco de esta “poética de la desterritorialización” (1997:94) que supone una desobjetivación; Perlongher asume, como Calabrese, que el Barroco histórico más que oponerse al clasicismo bebe de él para decodificarlo y preñarlo de un nuevo espíritu de la desmesura, la extravagancia y la “derruición (sic.)”(1997:95)²¹. Propone el término paródico “neobarroso”:

Si el barroco del Siglo de Oro (...) se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión, -diríase- puede florecer en cualquier canto de la letra. En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia (1997:101).

Influido por la Vanguardia literaria, el Neobarroco perlongheriano destruye la herencia realista, vive en paralelo al agotamiento del realismo mágico (a cuarenta años de distancia de la teoría de Carpentier) y bebe de la pluralidad de ejes temáticos de la literatura actual, nutriéndose en muchos casos de la cultura popular: mascarada, carnavalización, parodia crítica, irrisión... En juego especular con Sarduy, es un arte “revolucionario por su marginalidad, por su excentricidad, por su exceso (...), mantiene

²¹ Reflexionando acerca de la obra de Perlongher, el poeta uruguayo Eduardo Milán considera que la edad que sigue a la Modernidad es la “neobarroca”, asumida como Carpentier, Lezama y Sarduy hicieron, pero en el área rioplatense se da con ciertas condiciones sociohistóricas diferentes dado el mayor influjo del pensamiento europeo (en concreto, francés) en estos países. “La denominación de ‘neobarroca’ para nuestra cultura -comenta Milán- debía oficiarse en Perlongher como demasiado impertinente -en el sentido de no pertinente- y solemne. Correspondería, para una realidad como la nuestra -como la del Cono Sur, en particular- una verdad paródica que encontró suelo en el sustrato limoso de ese ‘río como mar’ (...). La presencia ‘neobarroca’ debería llamarse, por justicia cultural, ‘neobarrosa’ (...), es el nombre idóneo para la empresa poética, destinada, para Perlongher, a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa” (Milán, 2006:81).

una férrea disputa con el racionalismo discursivo que se torna dominante en Occidente” (1997:114).

Hemos podido comprobar con los ejemplos críticos propuestos la multiplicidad de perspectivas para abordar la estética Neobarroca que se torna un laberinto teórico cuya complejidad ha aumentado en los últimos tiempos; si, como dijo Figueroa Sánchez:

El neobarroquismo literario hispanoamericano, situado en distintos presentes y descontando cualquier pasatismo, recupera eras imaginarias, parodia estilos “anacrónicos”, recrea tradiciones, reactualiza textualidades, reescribe modelos anteriores, carnavaaliza referentes, representa inestabilidades y construye sincronismos (...). El barroco como código cultural, alternativo y marginal, rebelde y autorreflexivo se ubica en nuestros ámbitos y no cesa de hacer pliegues, replegando o desplegando cuestionamientos inquietantes y formulaciones complejas más cercanas a preguntas que a respuestas definitivas (2008:258-261).

Así pues, la venganza teórica del discurso proliferante del Neobarroco es otro día del Orgullo: los mayores atrevimientos discursivos como correlato de las *performances* más salvajes sobre las carrozas responden a siglos de silenciamiento crítico en que la oposición entre clasicismo y barroquismo dejaba siempre al segundo término en amplia desventaja; siglos de encierro en armarios académicos que terminan dando lugar a una salida de tono crítica proliferante directamente proporcional al obligado mutismo del pasado.

La ingente cantidad de textos publicados en los últimos años en torno al Neobarroco presentan numerosas contradicciones que ilustran la actualidad del debate, como analizaremos en el siguiente apartado. Son opiniones enfrentadas en torno a la terminología nómada del Neobarroco (estética, gusto, estilo...), al *ethos* barroco en relación con la identidad cultural latinoamericana, a los planteamientos esencialistas o antiesencialistas en relación con el devenir barroco, a la posible ruptura (o continuidad) entre formas clásicas y formas barrocas y, por último, a su relación con la Posmodernidad. Estas contradicciones críticas se pueden leer en paralelo a las generadas en el discurso teórico del Camp que revisamos anteriormente, apuntando a la idea de

objet de discours impossible que engloba ambos dominios estéticos. Comenzaremos, sin embargo, con una breve alusión a la idea de filigrana para dar paso a los pormenores de los encontronazos teóricos en el campo crítico del Neobarroco.

Camp es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia.

Carlos Monsiváis

En 1954 la revista Variety escogió a Amália Rodrigues como una de las cuatro mejores cantantes del mundo. A los treinta años ya había conquistado los escenarios más exigentes y hecho llorar al público de Copacabana, NY, Roma y Madrid. La reina del Fado, indispensable en espectáculos teatrales, filmes, conciertos y grabaciones portuguesas a mitad de siglo, llevó esta melodía melancólica, de la saudade de una nación de mujeres esperando a sus esposos mientras se hacían a la mar durante meses y meses, a oídos internacionales.



Nacida en un pueblo cercano a Lisboa, la niña sólo tenía catorce meses cuando sus padres la dejaron al cuidado de los abuelos maternos en la capital, al ir a buscar una fortuna que jamás encontraron y que les obligó a regresarse. Allí creció y fue aprendiendo las canciones tristes que sus vecinas entonaban cuando

iban al lavadero, que no entendía pero cantaba, y gracias a su oído y a su peculiar timbre de voz, era requerida en la escuela y en las marchas populares como solista.

La jovencita vendedora de fruta que a los doce años ya cantaba a Gardel, pronto fue descubierta por los cazatalentos del fado, que la llevaron a una vida de lujo y diversión bien diferente a la que vivió de niña. Pero ningún drama al estilo hollywoodiense: Amália trabajó duro toda su vida, de gira en gira, hasta los setenta y nueve años, en que murió de vieja, sobreviviendo dos años al que fuera su esposo durante treinta y cinco.

*En una retrospectiva celebrada durante el décimo aniversario de su muerte en el Museu Coleção Berardo de Belem, en Lisboa, pudimos observar la unión de la música popular, el diseño (moda, joyería, escenografías...), el cine, el teatro, la fotografía y la poesía en este personaje extraordinario cuya voz pone terciopelo a una lágrima. Y es que cada uno de sus tradicionales fados, con el triste acompañamiento de un rasgueo de guitarra, alcanzaba una compleja simbiosis con aquella mujer *muito bem vestidinha*, con sus*

arracadas de corazones y su honda mirada subrayada en eyeliner.

Sucedee que a veces la alta cultura otorga tickets de entrada a los museos a estas figuras que han desafiado los registros tradicionales y se han colado, con sus fados de pescadoras, en las grandes scalas de ópera. Con aquellos pendientes de filigrana formando corazones típicos del norte de Portugal, recibía el año nuevo Amália Rodriguez en 1976 y nos recibe esta retrospectiva en Belem, arropándonos de la humedad que llega con toda la furia del Atlántico, a cargo de Joana Vasconcelos.

Sus Coraçaos independentes, en el dorado de la tradición, el rojo del fado y del amor y el negro de la muerte, el dolor y el sufrimiento, se encuentran colgando en lo alto de una sala oscura, con un foco central en torno al que giran y dan vueltas sobre sí mismos; son tres enormes pendientes que nos envuelven en una atmósfera irreal, sacada del mundo onírico de Alicia engrandecida, a ritmo mágico de fado; tres enormes filigranas que, remedando esas doradas y plateadas que podemos encontrar en el diseño tradicional a ambos lados del Atlántico, nos saludan desde su espíritu de tuper ware, de pic nic en la hierba una tarde de verano: millones de cuchillos, cucharas y tenedores de plástico, sometidos a calor y rizados sobre sí mismos, aparecen de repente al acercarse a los tres enormes corazones independentes de Joana Vasconcelos.



3. Mañana tal vez me arrepienta de ser como soy: inestabilidades críticas

Es fundamental en el fenómeno del Neobarroco la cancelación de lo unitario y la restauración de formas inestables, ritmos acelerados, variantes asimétricas y todo tipo de turbulencias que cuestionan las previsibilidades.

C.R. Figueroa

La tradición Barroca, reivindicada como eón, como constante universal, como estilo de época o incluso como base de la estética actual establece un debate intenso en

el seno de la crítica sobre diversas problemáticas que establecen un nuevo laberinto teórico: la nomenclatura inestable, la relación entre la identidad latinoamericana y el *ethos* barroco, la supuesta ruptura o continuidad entre Clasicismo y Barroco como correlato de las tesis esencialistas o antiesencialistas en torno al último y su relación con la Posmodernidad son algunas de las problemáticas que vamos a apuntar brevemente antes de seguir con el análisis de sus rasgos principales.

En primer lugar, encontramos esa nomenclatura inestable que considera el Barroco y Neobarroco ora como arte, estilo, estética, gusto... Podemos partir de la consideración lezamiana del Barroco como manifestación artística (Lezama, 2001:79 y ss.) nacida del encuentro de formas orientales y occidentales que gobierna el imaginario latinoamericano y se produce por el contacto tensional y plutónico entre arte europeo y precolombino²² dando lugar a una expresión “tendiente a los excesos y a las multiplicaciones” (2001:63). En la teorización temprana de Carpentier, el Barroco aparece con esta misma nomenclatura: “nuestro arte siempre fue barroco” (1967:40); ambos teóricos están reflexionando sobre manifestaciones artísticas proliferantes que caracterizan la expresión americana y están ligadas a una cuestión identitaria que apuntaremos más adelante.

La manifestación más evidente de esta terminología nómada aparece en el trabajo de Omar Calabrese (1987) que por su reciente fecha de publicación debería haber salvado estas oscilaciones en la nomenclatura pero no lo hace, precisamente porque el Neobarroco está evidenciando una imprecisión desde sus propios fundamentos que se manifiesta en los debates que manejamos. El florentino emplea el sintagma “era neobarroca” (“*età neobarroca*” en el original) para trazar una “estética social” (1994:14) que marca el “gusto de nuestro tiempo” (1994:11); Calabrese considera que su análisis de producciones, obras y recepción artística manifiesta la existencia de “una poética neobarroca (que) surge de la difusión de las comunicaciones de masa” (1994:208). ¿Estética, gusto o poética? En esta obra, la filosofía del arte Neobarroco se analiza en la concreción de ciertos productos culturales que forman parte de nuestra cotidianidad manifestando el gusto actual por los objetos massmediáticos, integrados en las manifestaciones literarias al propio texto (en forma de parodia, pastiche, homenaje...) para conformar una poética de lo multirreferencial y proliferante.

²² Esta reflexión lezamiana nos conduce a una de las cuestiones que atraviesa transversalmente todo el volumen del presente trabajo: ¿cómo se manifiesta esta Estética Camp de corte teórico anglosajón en América Latina?, ¿qué cruce de oriente y occidente se vuelve a producir para que nos propongamos analizar precisamente las manifestaciones culturales que, bajo cierta estética, se producen en América Latina? Intentaremos dar una respuesta a estas incógnitas.

Justo al aplicar el estudio del Neobarroco a la escritura contemporánea, Néstor Perlongher aplica el apelativo “poéticas neobarrocas” (1997:98) para la obra de los Lamborgini o Arturo Carrera.

La intersección de mundos postmediales y estética barroca también se va a concretizar en la obra de Carlos Rincón, pero considerando el retorno del Barroco como “fenómeno cultural”; la voz 'neobarroco' será “metáfora para un estilo basado en juegos de mezcla y reciclaje” (1996:207). “Estilo” en la teorización de Dieter Ingenschay (2007:307), quien coincide con Irlomar Chiampi en la consideración de la figura de Lezama como enlace necesario entre Barroco y Neobarroco en América Latina. La estudiosa de Lezama considera el Neobarroco, de nuevo enlazando con Calabrese y Rincón, una “encrucijada estética y cultural” (2000:9) y, conclusivamente, una “utopía de lo estético” (41) característica de culturas abocadas al devenir histórico en una especie de “heterogeneidad multitemporal” (41).

Una “estética de la repetición” (Calabrese, 1994:44) o de la “inestabilidad” (Baler, 2008:36) son apelativos que contrastan con las levedades terminológicas aportadas por teóricos como Carlos Monsiváis en su consideración del Neobarroco como “sensibilidad compuesta por mil sensibilidades” (1994:301); estas formulaciones subrayan la condición del Neobarroco como estética, como filosofía del arte, de modo coherente con el objeto de estudio que estamos analizando.

Otra posibilidad que parece cabalmente fundada por la relación que puede establecer entre el Neobarroco y la identidad latinoamericana es la de “*ethos* barroco” utilizada por Bolívar Echeverría (1994:13) y Boaventura de Sousa (1994:311). El primero conecta el *ethos* barroco con “la modernidad, la estética barroca y el mestizaje cultural” (1994:13), considerándolo un modo de comportamiento que combina tensionalmente conservadurismo e inconformismo y encuentra en la América mestiza (como contrapunto a la obra de Carpentier, Lezama y Sarduy en la importancia concedida al mestizaje) una expresión enrevesada de negación frente al código exógeno impuesto en forma de aceptación que encierra rechazo. El crítico brasilero, por otro lado, considera importantísimo ese *ethos* barroco en América Latina porque configura:

Una subjetividad capaz de retórica, de visualización, de sensualidad, de inmediatez, capaz de inventar y combinar conocimientos aparentemente incombinables, de distinguir la vocación de las alternativas y, al mismo tiempo, capaz de sorprenderse, de rebelarse, de distanciarse, de reírse (Boaventura de Sousa, 1994:330).

La idea de frontera, de centro débil, de epistemicidio y desigualdad fundamentan la argumentación de Boaventura de Sousa sobre la existencia de un *ethos* barroco que favorece una expresión americana con visos a la utopía igualitaria con respecto a la eterna división Norte/Sur. Ligadas a la cuestión identitaria, ambas reflexiones en torno al *ethos* barroco se hacen eco de la obra de Lezama en que el barroco aparece como “arte de la contraconquista” que da origen a la era imaginaria en la que estamos inmersos; será relevante en *La expresión americana* la proclividad al “gongorismo manso” (Lezama, 2002:134) de la expresión criolla, consistente en una tendencia a la chanza, la sátira y la burla de todo lo visible y lo invisible²³.

También retoma los fundamentos lezamianos la formulación de Irlemar Chiampi, en la cual el reciclaje del Barroco pasa por una cuestión de identidad cultural latinoamericana porque considera que en el ocaso de la modernidad los proyectos artísticos que retoman el Barroco histórico reflejan, desde la óptica del continente, la crítica al proyecto europeo del Iluminismo deconstruyendo las categorías eurocéntricas fundadoras del mundo actual. Tanto la fragmentación como la experimentación o el afán de ruptura son elementos presentes en la estética barroca que han situado el devenir del ser latinoamericano en el umbral de la modernidad y se han plasmado en cuatro momentos fundamentales de la historia literaria: Modernismo, Vanguardia, Boom y Postboom. Esta circunstancia sitúa la estética Barroca en la “temporalidad paralela de la metahistoria” (2000:11), como un devenir permanente que se opone a la visión dicotómica sobre el Barroco que bien lo situaba intemporalmente en un surgir sin ton ni son, negando el espíritu clásico, bien lo situaba históricamente como arte del siglo XVII (de tendencia reaccionaria).

La dicotomía que propone superar la crítica brasilera aparece como una tercera problemática que ha cundido en el campo crítico sobre el Barroco a lo largo del siglo XX. Gustavo Guerrero, en este sentido, opone la visión esencialista de Alejo Carpentier, heredera del éon d'orsiano, que considera el arte barroco como una constante intemporal en América Latina, una pulsión creadora que lo proyecta mucho más allá del mero siglo XVII, a la visión del Barroco como concepto de época de autores como José Antonio

²³ Vicente Francisco Torres en su obra *La novela bolero latinoamericana* (1998) también argumenta en favor de la existencia de un lenguaje criollo específico (refiriéndose al área caribeña) y lo formula así: “Hay lo que yo llamaría un lenguaje caribeño común; un lenguaje, no un idioma, que se expresa en la música, la arquitectura, la pintura, en un sentido del humor muy especial. Son pueblos que tienen todas las razones para ser tristes y sin embargo son los pueblos más alegres del planeta” (Torres, 2008: 32-33).

Maravall. La distinción sarduyana entre Barroco y Neobarroco beberá, de hecho, de esta segunda perspectiva de corte histórico porque considera barroco el estilo del susodicho período histórico y neobarroco el que recupera algunos elementos del primero en la novelística contemporánea en forma de *rétonbée* (Guerrero, 1987: 14 y ss.). Las tesis antiesencialistas heredadas de Severo Sarduy consideran la formulación carpenteriana una condena del Barroco que lo reduce al “no-mundo de la pre-modernidad” (Bolívar Echeverría, 1994:29) y que traduce la crítica que ya en su momento realizó Lezama irónicamente a pensadores cuyas formulaciones “llegaban al máximo de su arrogancia, ya que los barrocos galerones hispanos recorren un mar teñido por una tinta igualmente barroca” (Lezama, 2001:79).

El pliegue entre el pensamiento esencialista carpenteriano y el no esencialista sarduyano vendrá esbozado por los planteamientos de Lezama, siguiendo a Irlemar Chiampi (2000:21 y ss.) y Dieter Ingenschay (2007:307), quien consideró el espíritu barroco como una conjunción de lo ibérico y lo americano originado por el humus fecundante de cinco civilizaciones y la confluencia cultural. Este antiesencialismo será retomado por Gilles Deleuze al afirmar que “el barroco no remite a una esencia sino más bien a una función operatoria” que es el pliegue (1989:11); un pliegue que ya existía, pero el barroco lo curva y recurva: éste es su rasgo formal característico.

Vemos que Deleuze no establece una ruptura entre el Clasicismo y el Barroco, sino que un elemento formal que ya existía en el primero, se tuerce y retuerce en el segundo en una complejidad tanto formal como filosófica que traduce el pensamiento del hombre del siglo XVII y de su filósofo por antonomasia: Gottfried Wilhelm Leibniz.

Con la tesis de Deleuze, apuntamos la problemática en torno a la supuesta ruptura o continuidad entre el Barroco y el Clasicismo. Deleuze se sitúa frente a la clásica interpretación de Wölfflin (1915) que oponía Clasicismo y Barroco desde un punto de vista morfológico como apuntamos al inicio del presente capítulo; retomada a su modo por Omar Calabrese, la oposición entre Clásico y Barroco se aplica a sistemas estables frente a otros inestables, siendo los primeros más económicos porque permiten previsiones teóricas mucho más simples; “la crisis, la duda, el experimento son una característica barroca. La certeza es la característica de lo clásico” (Calabrese, 1994:206); mientras que lo clásico establece géneros, lo barroco los desestabiliza, degenera, pero la reflexión de Calabrese da un giro al concluir que ambos estilos están interpenetrados, conviven en la historia y así, su intento de establecer una historia y

teoría de las formas pasa por la unión en bucle de la dicotomía del pensamiento clásico²⁴.

El último debate crítico que refleja la inestabilidad del campo y analizaremos aquí se refiere a la relación entre Neobarroco y Posmodernidad; ciertos autores los equiparan, otros muestran preferencias por un término frente al otro o incluso rechazan el segundo término por considerar que no resulta pertinente en el ámbito latinoamericano. En este sentido, retomando la obra de García Canclini, Figueroa Sánchez sitúa lo Neobarroco “en la intersección Modernidad-Posmodernidad” (2008:21) porque la heterogeneidad multitemporal, hibridez cultural y multiplicidad social no llegan a construir un eje unificador que pueda llevarnos a hablar de una Modernidad en bloque. Podríamos hablar de lógicas dispares de modernización en cada una de las diferentes regiones de las repúblicas latinoamericanas, por tanto no resulta el lugar más indicado para aplicar términos que corresponden a la lógica del capitalismo tardío (siguiendo a Jameson) en regiones que económicamente no responden a tal lógica.

Esta misma reflexión podemos hallarla bastante matizada en la obra de Chiampì:

Es poco probable que los textos neobarrocos latinoamericanos compongan una lógica espacial homóloga a la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío. Es cierto que son volúmenes abigarrados y atestados de toda suerte de citas y rememoraciones; si son espacios eufóricos de intensidades, son conjunciones de heterogeneidades, son superficies brillosas donde los estilemas barrocos resplandecen en un revoltijo inflacionario de estratos y capas, de simultaneidades y sincronías que no alcanzan la unión (2000:33).

Tal heterogeneidad está haciendo chirriar una supuesta conjunción unívoca entre modernidad y cultura latinoamericanas; sería el barroco, como fase terminal de la modernidad, el que desde la óptica cultural euronorteamericana de las últimas décadas podría ser interpretado en tanto desafío en el seno de la crisis de los grandes relatos,

²⁴ Deleuze aporta la idea del pliegue como función operatoria del Barroco, Wölfflin contrapone Barroco y Clasicismo en sus elementos definitorios a nivel morfológico y Calabrese realiza un análisis de las constantes formales de la nueva estética que aparece como *rétoimbée* del Barroco histórico. Los tres coinciden con Sarduy al realizar un análisis formal de elementos funcionales en la estética que tratamos; de hecho, el cubano en su reflexión sobre la evolución en la concepción del Universo del Renacimiento al Barroco, opone las figuras del círculo y la elipse contraponiendo así las dos concepciones filosóficas implicadas. Vemos que los fundamentos de la oposición entre lo clásico y lo barroco se limitan en estos autores al campo formal: los binarismos no son llevados más allá, lo cual es importante para nuestro trabajo que intenta huir de todo pensamiento bifronte.

como lógica racional de la alteridad, o desde la idea de la crisis de lo moderno. Estas opciones demuestran la existencia de varias posiciones del término frente al debate Modernidad/Posmodernidad: en primer lugar, el barroco será una nueva tradición de la ruptura en el ocaso de las Vanguardias; en segundo lugar, una nueva expresión del fin de las utopías en ese emerger de las alteridades periféricas latinoamericanas (Chiampi, 2000:42 y ss.). Para Chiampi no se trata de insertar el Neobarroco en la Posmodernidad, sino en comprobar “hasta qué punto su trabajo de signos converge hacia el *unmaking* de lo posmoderno” (2000:45); del mismo modo, Carlos Rincón sitúa su análisis del Neobarroco en la encrucijada crítica formada por Posmodernidad y Poscolonialidad, puesto que para él la modernidad latinoamericana incluye los términos 'Barroco' y 'Neobarroco' (1996:153 y ss.).

Frente a la equiparación terminológica operada por Gruzinski en *La guerra de las imágenes*²⁵, la opción de Omar Calabrese es justificar su preferencia del término 'neobarroco' frente al de 'posmodernidad': el florentino considera que alrededor del segundo se han multiplicado las reflexiones teóricas en campos muy diversos llegando a “desnaturalizar” su sentido original. Sea en el ámbito de la crítica cultural norteamericana, en el filosófico o en el arquitectónico, las aproximaciones críticas han terminado por dar lugar al equívoco en relación con este concepto, por lo que propone el término 'neobarroco' porque “muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una 'forma' interna específica que puede evocar el barroco” (1994:31).

A pesar de las inestabilidades críticas que hemos analizado en relación con la nomenclatura inestable del Neobarroco, su vinculación con la identidad latinoamericana, con el Clasicismo o la Posmodernidad, surge toda una serie de rasgos comunes de la Estética Neobarroca que la relacionan con el Camp y que serán motivo del siguiente apartado.

Hemos observado que, de modo similar a lo ocurrido en el campo crítico en torno al Camp, existen ciertos elementos teóricos que apuntan, en ambos casos, a ese “fracaso crítico” o rizoma teórico que dificulta un abordaje tradicional de la materia,

²⁵ “Los imaginarios coloniales, como los de hoy, practican la descontextualización y el reaprovechamiento, la deestructuración y la reestructuración de los lenguajes. La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción, la difusión de las drogas, la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de los imaginarios neobarrocos o posmodernos” (Gruzinski, 1994:214).

pues supone un objeto de estudio abordable desde muy diversas perspectivas.

A continuación, profundizaremos en la relevancia de la imagen que ya resaltó José Lezama Lima (concretamente en el uso de la alegoría, la elipsis y la anamorfosis) o la artificialización teorizada por Severo Sarduy, pasaremos a la importancia de la parodia de la mano de Mijail Bajtin, al reciclaje que retoma la tónica barroca de las ruinas, a la relación de la Era lezama con el homoerotismo y a la superación de ciertos binarismos que evidencian absolutamente esta conexión entre Neobarroco y Camp: la supuesta relevancia de la forma sobre el contenido, la supuesta reivindicación de la fealdad frente a la belleza clásica o la superación de la división entre lo culto y lo popular, ya presente en el espectáculo teatral barroco español y en el *Trauerspiel* alemán en forma de excesos melodramáticos. Esta serie de rasgos encadenados van a dar lugar a lo que consideramos el "Batiburrillo estético del Neobarroco".

*Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.*

Francisco de Quevedo

“¡Pégale duro, Ratón!” Y el Ratón Macías le asestó un gancho a su contrincante que lo dejó tendido en el suelo con un enorme chorro de sangre brotándole de la nariz. Y pareciera que el público ya no estaba con la vista fijada en el cuadrilátero; pareciera que todo se hubiera esfumado alrededor del Ratón y que ese gancho le hubiera caído del cielo a alguien entre el público. Gritos de mujeres a su alrededor, ¿qué pasó, Charro cantor?, déjenle aire, señoras, y el copete ladeado se derrumbó del todo y llevaron al Charro lindo en volandas hasta el hospital Lebanon Cedars de L.A., en una ambulancia que veía extinguirse la bella voz de aquel “Jalisco, no te rajés”, de “Adelita” y de “Cielito lindo”.

*El 5 de diciembre de 1953, Jorge Negrete entró en coma profundo fruto de una hemorragia interna causada por el deterioro físico al que su hepatitis crónica lo había abocado. El que fuera *latin lover* mexicano en EEUU, ministro del sindicato de actores, cantor del amor desgarrado y divulgador de la ranchera a nivel internacional desapareció del mapa dejando una profunda estela de mujeres desconsoladas y un vacío en el estrellato*



de la Edad de oro del cine mexicano que se evidenció en ese día declarado de luto nacional en México, en que se hizo un homenaje de cinco minutos de silencio en todas y cada una de las salas de cine del país y diez mil personas en el aeropuerto internacional del D.F. recibieron los restos mortales de la estrella que

bajaron del avión entre sollozos y plegarias al Cristo Redentor.

Al mismo tiempo, procedente de París, la hermosa María Félix descendía de otro avión dejando las escalerrillas plagadas de fragmentos de su roto corazón. Enormes gafas oscuras ocultaban unos ojos anegados en lágrimas de amor por un esposo amado que había partido sin poder comunicarle el último adiós.

Al entierro multitudinario siguió el silencio de una voz que, acompañada de mariachis, cubierta de un sombrero charro y unos pantalones con cenefas historiadas había llevado al corrido a las pantallas de Hollywood poniéndole rostro a la identidad nacional mexicana durante los años treinta y cuarenta; un chorro de voz baritonal que sirvió de fuente para la exaltación nacional en un periodo en que Pedro Infante, Miguel Inclán o Tito Guízar exportaron la mexicanidad a los EEUU.

4. *¡No me importa qué digan, no me importa!*: el batiburrillo estético del Neobarroco

Rata de dos patas, te estoy hablando a ti: porque un bicho rastrero, aún siendo el más maldito, comparado contigo se queda muy chiquito.

Paquita la del Barrio

El corrido mexicano en octosílabos deriva directamente de los romances españoles de tradición medieval que fueron explotados al máximo sobre las tablas en el Siglo de Oro. De este teatro lopesco, pasan al Nuevo Mundo en un mestizaje formal que entra en apogeo durante la Guerra de la Independencia y la Revolución Mexicana. De corte popular, el corrido comenzó cantando al mal de amores, pasó a contar las gestas de los revolucionarios y, finalmente, sirvió de voz para elementos subversivos como líderes campesinos, trabajadores oprimidos, traficantes de drogas o, como en el caso de Paquita la del Barrio, mujeres despechadas.

Hoy en día el narcocorrido da cabida a problemáticas sociales que en otros medios son silenciadas o tratadas de modo tan sensacionalista que adolecen de falta de verosimilitud. Como las telenovelas colombianas, los corridos mexicanos traducen realidades complejas que reflejan la dificultosa modernización del continente: tráfico de drogas, violencia de género, homofobia... son temas abordados en clave humorística y chacotera en una traducción paródica de la horrible realidad de Tijuana, Ciudad Juárez y otros enclaves criminales de México²⁶.

Este reciclaje en clave paródica de formas tradicionales del folklore mexicano

²⁶ Conflictos que podemos hallar en numerosas áreas: "Los asesinatos de Ciudad Juárez se están reproduciendo en la actualidad con idénticas características en Chihuahua, Nuevo Laredo, Nogales, Zihuatanejo y Guatemala"(Villaplana, 2009:477).

con orígenes hispánicos ha evolucionado de la mano de los medios de comunicación en el país. Si en principio el corrido sirvió para divulgar acontecimientos revolucionarios, ese fin propagandístico e informativo ha sido sustituido por la parodia de la mano de los narcos que, muchas veces, pagan a ciertos compositores para que divulguen sus hazañas a modo de divertimento.

Del mismo modo, ciertas formas del barroco histórico son recicladas y pasadas por el tamiz de la contemporaneidad para servir como foco de inspiración literaria a autores que, siguiendo la estela de Lezama, actualizan el hermetismo y pesimismo barrocos en clave paródica y humorística:

La hibridez, la mixtura, la simbiosis hacen del barroco americano un arte bizarro, fantástico, colorido, popular, que lejos de reflejar la sumisión presupuesta por Acosta, es signo vigoroso de la originalidad americana. Por ello Lezama Lima llama al barroco americano, en vez de arte de Contrarreforma, arte de contraconquista (Celorio, 2001:88).

La contraconquista opera según una serie de rasgos retomados del Barroco histórico en forma de reciclaje que apuntan cuestiones identitarias y sociopolíticas relacionadas con la Estética Camp. Vamos a iniciar este análisis de los rasgos fundamentales del Neobarroco con la relevancia de la imagen, en concreto de la alegoría, la elipsis y la anamorfosis; en segundo lugar, aludiremos a la artificialidad desde el pensamiento de Sarduy para pasar a la teoría bajtiniana de la parodia y la carnavalización; el cuarto lugar lo ocupará la melancolía manifestada en el uso de todo tipo de ruinas y desperdicios; posteriormente, reflexionaremos en torno a la relación del homoerotismo y la Era Lezama para finalizar el apartado con el posicionamiento de la Estética Neobarroca y el Camp frente a ciertos binarismos (forma/contenido, belleza/fealdad, culto/popular...).

Partimos de una reflexión en torno a la relevancia de la imagen que ya en la obra de Lezama era cenital, puesto que el cubano dividió la historia de la humanidad en eras imaginarias según la capacidad de cada civilización para crear imágenes. Cada “entidad cultural imaginaria” (Lezama, 2001:53) se ve impulsada por el sujeto metafórico para metamorfosarla en una forma diversa: una nueva visión en la que la imagen artística refleja en contrapunto la entidad natural que la provoca. La contraconquista barroca como era imaginaria que da origen al ser latinoamericano tiene sus inicios pasada la

conquista y colonización (2001:81-82), cuando el “señor barroco” hace gala del disfrute del embrollo lingüístico, saborea la ornamentación ilimitada, sin dar tregua a la imaginación. El barroco americano se propone en relación con la Ilustración (en este sentido, la figura de Sor Juana resulta un ejemplo evidente), resultando de índole bien diversa al barroco español que carece de tensión y plutonismo. Su continuación a lo largo del siglo XVIII tiene ejemplos evidentes en la obra del indio Kondori o de Aleijadinho; en el XIX en las vicisitudes de Fray Servando Teresa de Mier o Simón Rodríguez; en la prosa de Martí, Darío y Vallejo ya en el siglo XX, puesto que en todo americano siempre existe, para Lezama, un “gongorismo manso” (2001:134).

El sujeto metafórico emplea ese “gongorismo” en el uso y abuso de una imagen que se manifiesta en figuras retóricas como la alegoría, la elipsis y la anamorfosis, llegando en estos dos últimos casos a una deformación que muestra aquel cambio de perspectiva en el paso del siglo XVI al XVII que analizó Sarduy en *Barroco* (1974). La alegoría, por una parte, es una de las figuras en las que más profundizó Walter Benjamin en su análisis del *Trauerspiel* (1925), como concepto especulativo que recurre a la oscuridad expresiva frente a la claridad propia del símbolo Clásico. La expresión de imágenes a través de la alegoría tuvo un alcance inigualable en la emblemática barroca que se relaciona con ciertos contenidos religiosos expresando una convención histórica y una autoridad divina (Benjamin, 1990:151 y ss.). Cualquier elemento de la naturaleza o de la historia puede verse alegorizado en el drama barroco alemán, pero la presencia de las ruinas, sobre la que volveremos más adelante, es la alegoría por excelencia en este tipo de drama que muestra la evolución de la historia en decadencia tan evidente en el gusto barroco.

La elipsis, por otra parte, será aquella “ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente” (Sarduy, 1999:1230) en *Barroco* de Sarduy, que relaciona la elipse descentrada barroca cosmológica con la elipsis retórica gongorina de la que habló Lezama en su “Sierpe de don Luís de Góngora” en términos de claroscuro aplicados a la práctica de la cetrería:

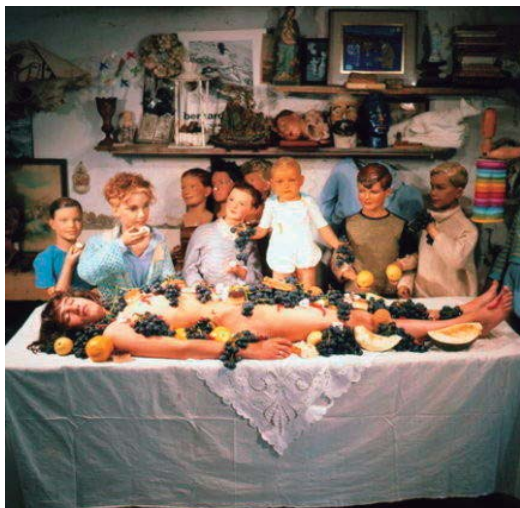
A veces el tratado del verso en Góngora, recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de esas aves una capirota que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus copas nocturnas artificiosas, les queda aún el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la iniciación de la grulla o la perdiz. Su relámpago de apoderamiento surge de la noche, pero después,

anegada en luz, la incitación desaparece en la voracidad de su blancura. Despréndese la luminosidad del verso sobre una superficie o escudo, al llegar allí el rayo de luz se refracta y chisporrotea, en esa momentánea incandescencia cobrada por el objeto, se pesca aquel único sentido de que hablábamos (Lezama, 2006: 332).

Intentando ocultar lo feo o desagradable mediante el mecanismo de la sustitución, la elipsis será para Sarduy análoga al mecanismo mental de la *supresión* analizado en la práctica psicoanalítica: delirante y *represiva*, la elipsis barroca sustituye los términos pulsionales por un “derroche de oro” (Sarduy, 1999:1236); el doble centro de la elipse será en la metáfora elíptica la representación de un yo escindido según la teoría lacaniana del sujeto. Otro enfoque de la problemática de la elipse aparece en la técnica de la *mise en abîme* velazqueña de *Las Meninas*: mientras que Sarduy (1974), retomando a Lacan, considera que la representación dentro de la representación apunta a la imposibilidad de traducción y legibilidad de la obra (y, por tanto, a la alteridad de lo elidido); Foucault (1966) reflexiona sobre el advenimiento de la representación como pura representación en ese cruce de miradas que se establece en el lienzo situando al espectador como la esencia de lo variable.

La distorsión de la imagen llega a su máxima expresión en la figura de la anamorfosis cuya lectura barroca parte de un primer movimiento en que se asimila la imagen difusa a lo real y, en un segundo movimiento, se desasimila en el reconocimiento de la crítica a lo figurado porque evidencia la “teatralidad de la simulación” (Sarduy, 1999:1275). La lectura de Sarduy remite al *Seminario 11* de Jacques Lacan donde el francés analiza el óleo de Holbein *Los Embajadores* centrándose en la distorsión de la parte inferior: esa *baguette* retorcida, como un hueso de sepia o un reloj de Dalí escapa a nuestra comprensión y nos atrapa dentro de lo representado, obligándonos a realizar un desplazamiento físico para terminar descubriendo que sobre los dos personajes que se rodean de símbolos referentes a la *vanitas*, al *trivium* y *quadrivium* está planeando una calavera, la figura de la muerte, de la nada (Lacan, 1973:86). Severo Sarduy reconoce en este mecanismo de plasmación la misma teatralidad que encontramos en el exceso de transparencia de la obra de Andy Warhol puesto que la “simulación de transparencia” del Pop art implica una codificación analítica que remite a la pulsión de repetición y a la indiferencia provocada por la copia de la copia hasta el infinito (Sarduy, 1999:1278). Algunos *films* de Warhol, en cambio, en su intento de emparejar el tiempo de la ficción con el del pragma apuntan

al mecanismo del *trompe l'oeil* en clave temporal puesto que hacen pasar por verdadero lo que es pura representación. Partiendo ambas figuras de la simulación, la anamorfosis deforma y el *trompe l'oeil* representa tan fielmente que llega a la obscenidad: esos muñecos de cera que ilustran la obra de Bernard Faucon mostrándose indistinguibles de los niños satánicos que los acompañan, *doppelgängers* maléficos en banquetes necrofilicos.



El montaje de Faucon *Les raisins* (1977) ilustra tales figuras a la par que podría ser considerado epítome del Camp: Ante un fondo compuesto por varias estanterías atiborradas de objetos rescatados del olvido, de corte kitsch (desde una imagen de la virgen hasta un barco de vela, pasando por varias máscaras y un reloj de arena), encontramos seis maniquíes infantiles rescatados

nostálgicamente de los años cincuenta que observan atentamente el cuerpo de un mancebo yacente sobre un mantel blanco con algunos detalles bordados.

El joven es de una belleza inquietante y aparece recubierto de racimos de uva, melones, naranjas y manzanas, dispuesto como geisha trans para ser devorado. La artificialidad de los maniquíes que aúnan inocencia y perversión en ese futurible macabro de la antropofagia contrasta con la dulzura del rostro del tendido, del mismo modo que contrasta la carne rosada del muchacho con el acartonamiento de los que se supone que están vivos en una inversión espacial que viene marcada por el blanco vacío de la parte inferior y pardo colorido del abigarramiento superior. Cielo e infierno se cambian los papeles y el cuerpo de cristo, un cristo de marcado homoerotismo, será devorado por esos diabólicos muñecos que, con la mirada perdida, parecen ir a abalanzarse impunemente derramando la belleza del último suspiro²⁷.

²⁷ La simulación aparece en este ejemplo ilustrada desde un enfoque estético, evidenciando que es el punto de vista y no la representación lo que produce ilusión de realidad (Baler, 2008: 21) apuntando a una “estética de la inestabilidad” que permite una multiplicidad de lecturas paralelas proliferantes como el propio uso de la metáfora en particular y la imagen barroca en general. Pero desde un enfoque ideológico y no estético, podemos retomar la obra de Serge Gruzinski (1994) que analiza el uso de las imágenes en el periodo colonial revelándonos que la proliferación y abuso de la imaginería tenía, por

La obra de Faucon desde la perspectiva de Sarduy muestra con morbidez y neutralidad la nostalgia del anticuario finisecular, la obsesión maniática por la propia colección, el *trompe l'oeil* mecánico de la fotografía que petrifica el gesto de la simulación artificial. Esta artificialidad será la siguiente característica de la Estética Neobarroca que analizaremos: Sarduy destaca su presencia en la obra pictórica de Pierre Molinier, donde el doble travestido corrige y modifica la realidad del cuerpo masculino en una profusión grotesca de referentes pornográficos. La travesti, colegimos, sublima el artificio de la simulación en una corrección estilística que la aproxima a su identidad genérica; esta pulsión de simulación, coincidente en el caso del *trompe-l'oeil* con lo Real lacaniano por ese surplus que denota la representación de una presencia, nos conduce a la dominación de lo inanimado, a la superposición de lo simulado como ente no vivo en ese original defectuoso, a la ruina de la existencia, puesto que “sólo lo fugitivo permanece y dura”; ese artificio queda grabado en la retina como perdurable identidad en la travesti y se relaciona con el Camp recordando la lectura que realiza Christopher Isherwood: “Expresas algo que a tí te resulta muy serio en términos de diversión, artificio y elegancia. El arte barroco mantiene una actitud sumamente camp ante la religión, el ballet ante el amor...” (Isherwood, 1988:132).

Artificio y simulación son conceptos que se suceden en la obra de Sarduy y que se relacionan profundamente por un lado, con la festividad barroca del Carnaval y por otro, con la Estética Camp y la construcción queer de la identidad de género. En este sentido, el temprano texto de Esther Newton (1972) que analizamos anteriormente ya parte de una reflexión acerca de la construcción identitaria que es compartida por Sarduy y resulta especularmente modernizada en la postulación de la performatividad de género de Judith Butler:

El *drag* en la subcultura homosexual simboliza dos declaraciones conflictivas en referencia al estatuto de los roles sexuales. La primera afirmación simbolizada por el *drag* es que el sistema de roles sexuales es natural (entonces los homosexuales son antinaturales). (...) La segunda afirmación simbólica del *drag* cuestiona la naturalidad del sistema de roles sexuales *in toto*; si el comportamiento de un rol sexual puede ser

un lado, motivos de control sobre el autóctono por parte de la metrópolis y demostraba, por otro lado, la capacidad de éste para escapar de las estrategias de control y versar en la imaginaria su propio aliento imbuido de toda una serie de elementos presentes en la religiosidad precolombina. Hasta la actualidad la imagen resulta el arma del intercambio cultural entre oriente y occidente que parece estar siendo colonizado en el pequeño espacio de la telenovela exportada por Televisa a Europa y EEUU en una “conquista al revés” (Gruzinski, 1994:212) que exporta esta manifestación autóctona del melodrama a nivel mundial.

conseguido por el sexo “equivocado”, se comprende lógicamente que éste también es adquirido y no heredado por el sexo “verdadero”. Los antropólogos dicen que el comportamiento de rol sexual es aprendido. El mundo gay, vía los *drags*, dice que el comportamiento de rol sexual es una apariencia, un afuera. Puede ser manipulado a voluntad (Newton, 1972:104).

Newton incide en la verdad de la apariencia barroca, en la ausencia de una esencia en la que se fundamente la identidad de género; a la manera camp, es una mentira que dice la verdad. Ya en la obra de Sarduy hemos encontrado esta afirmación de la apariencia como esencia, puesto que para el cubano “el travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe – y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo-, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (Sarduy, 1974:55). A inicios de los noventa, la propuesta butleriana de la performatividad genérica retomará estas ideas en germen para argumentar que tras las expresiones de género no hay una verdadera identidad, sino que se construye performativamente en actos repetidos por las mismas expresiones que se suponen resultado de esa inexistente identidad (Butler, 2010a:85). Aplicándolo o no al campo del género, como dijo Zizek, la identidad siempre resulta una máscara que nos sitúa socialmente en la red simbólica de relaciones establecida en nuestro entorno puesto que la “distancia interior” respecto a nuestra máscara social es inexistente: la identidad va de afuera (la máscara) hacia adentro (la identidad); no existe una esencia interior (Zizek, 1994:50).

Esta reflexión podemos reconducirla hacia el tercer elemento que analizaremos en este apartado: la festividad barroca de la mascarada carnavalesca²⁸ relacionada con la parodia, siguiendo a Mijail Bajtin (1941) en su análisis del Carnaval tardomedieval y renacentista. El humor popular en este tipo de manifestaciones culturales, según Bajtin, había sido consagrado por la tradición y se oponía a las ceremonias oficiales serias de la Iglesia y el Estado: en paralelo a los mitos serios, existían los cómicos. Ciertas características del Carnaval, como su situación fronteriza entre arte y vida, la indistinción entre actores y espectadores, la mezcla interclasista o la regencia de las

²⁸ Debemos evitar la confusión entre mascarada identitaria y festividad barroca: en la España del siglo XVII, la mascarada de origen carnavalesco y popular que se celebraba desde fines de la Edad Media se reviste de atributos altoculturales en una mezcla unificada de registros donde participan todas las clases sociales en un mismo espectáculo callejero en forma de cabalgata. Con la finalidad de celebrar pedagógicamente los triunfos de la monarquía o los acontecimientos eclesiásticos, la mascarada barroca es una miscelánea de elementos burlescos y serios elaborada como afirmación nacional (vide. García Bernal, 2008).

“leyes de la libertad” (Bajtín, 1995:13), lo constituían como una segunda vida del pueblo que explotaba los aspectos de la risa y servía para demoler las normas jerárquicas que lo constreñían, dando lugar a una especie “parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés” de carácter subversivo (Bajtín, 1995:16). En la fiesta del Carnaval:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de la máscara es inagotable (...). Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras (Bajtín, 1995:42).

El realismo grotesco analizado por Bajtín se manifiesta como una liberación para el ser humano de las constricciones impuestas por los convencionalismos culturales. Su relación con la máscara subraya con humorismo la problemática identitaria que hemos observado en el travestismo masculino cuyo refuerzo paródico de los atributos clásicos femeninos coincide con esa “violación de las fronteras naturales” (en el contexto de los años cuarenta, pues esta terminología, dados los avances en el campo teórico que se han venido realizando, ya no resulta demasiado adecuada).

No sólo los textos teóricos, sino también el ejercicio literario de Sarduy ilustran la presencia de la parodia en la nueva novela latinoamericana desde los sesenta que enlaza la idea de simulación, con el travestismo y la artificialización. En el escritor cubano la práctica literaria se concibe como “planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura” (Sarduy, 1999:1151); lleva la metaficción desde lo identitario hasta lo escritural dando origen a una obra que será tomada como epítome de la estética Neobarroca.

La parodia²⁹, por tanto, atraviesa la esfera estética del Camp, el Neobarroco y la

²⁹ Alejandro Moreano comenta que “el discurso neobarroco es así autónomo y ajeno al mundo objetivo, y tributario, más bien, de otros textos y discursos, a los cuales parodia o caricaturiza y de los cuales es pastiche. Una suerte de reciclaje continuo en que los textos son fragmentados y pulverizados y, sobre sus restos o desechos, se erige un nuevo texto en un reciclaje infinito” (2006:111). Como precisamos

cuestión identitaria puesto que la mera posibilidad de imitar (con variaciones) la identidad pone de manifiesto que es algo culturalmente construido (con Sarduy y Butler), el uso de la máscara en el carnaval barroco aparece como germen de esta teoría y la plasmación de la problemática de género desde una perspectiva queer retomando elementos de la cultura de masas y del universo kitsch es una de las manifestaciones del Neobarroco sarduyano y del Camp lemebeliano.

Tras la relevancia de la imagen, la artificialización y la parodia, la siguiente característica del Barroco que retomará el Neobarroco será la melancolía³⁰ traducida en el reciclaje del tema de las ruinas, el desperdicio como filosofía del arte desde la perspectiva del canto a lo inservible hasta la del esfuerzo inútil. Esta melancolía típicamente barroca generó una reflexión profunda en la temprana obra de Walter Benjamin (1925), pues para el crítico el luteranismo inculcó en el pueblo alemán tanto la sujeción a las leyes políticas como la melancolía y el sentimiento de vacío o *tedium vitae*³¹. En el drama barroco la figura melancólica por excelencia será la del príncipe, pues no hay imagen más decadente y que muestre más el tedio como la de un rey (o príncipe) solitario, alejado del fasto al que los cortesanos le tienen habituado. La única diversión para el melancólico, según Benjamin, será la práctica de la alegoría, contrapartida del *boudoir* galante al compartir la sensación de agobio, desorden y

anteriormente, Carlos Rincón considera el Neobarroco un “estilo de la mezcla y reciclaje (1996:207); en prácticamente todas las teorizaciones que hemos analizado la presencia del reciclaje y la parodia van de la mano: así pues Irlemar Chiampi comenta que “la manipulación lúdrica (sic.) y euforizante de texturas, de restos y residuos localizables del barroco histórico, no ha perdido su potencial de significaciones y de pathos, y no se convocan en ella como mercancías, sino como figuras para desencadenar una nueva forma de tensión” (2000:33) retomando esa tensión lezamiana de la era imaginaria inaugurada por el barroco criollo que mezcla lo irrisorio con las “mercancías” del Barroco. El reciclaje de elementos del Barroco como intertexto parodiado en textos neobarrocos enlaza ambos términos.

³⁰ En palabras de Juan Miguel Company: “Marcado tanto por la pérdida de su objeto de deseo como por el carácter irreversible del devenir temporal, el personaje diseñado por el melodrama no puede por menos que ser un sujeto melancólico. Como sabemos, Freud diferencia la melancolía del duelo en tanto ésta es producto de un abandono del ser amado y no de su desaparición física. Los efectos de la melancolía se esparcen, por decirlo así, en el inconsciente del sujeto y son más difíciles de ser atajados. Al desaparecer la carga del objeto de deseo, la libido no se desplaza sobre otro sino que, retraída al *yo*, establece una identificación del *yo* con el objeto abandonado” (Company, 2002). La melancolía cierra de nuevo el bucle del trabajo entre la tópicamente neobarroca y sus usos en el melodrama.

³¹ Precisamente este sentimiento de vacío es el que podemos encontrar en la actitud del dandy. Hablando de la construcción del “yo-como-arte” en el dandysmo, Gloria G. Durán resalta la característica del *ennui* como consustancial a la actitud del dandy frente al mundo: “El gran mal del siglo XVII traspasado a nuestros héroes de la infidelidad, quienes buscan y explotan este estado de crónico descontento. El *ennui* puede ser un monstruo, pero para el dandy, el heroísmo se apoya en vivir con él más que en matarlo” (Durán, 2010:34-35). El estudio de Durán se enfoca hacia la relación de dandysmo y contragénero, por ello encuentra raíces del dandy como mujer ya en la Francia de las preciosas del seiscientos: *Mademoiselle* de Montpensier quien “como otras preciosas habitará ese *monde* alternativo que nacerá en el siglo XVII francés bien alejado de la corte y de la iglesia, un mundo este dotado de leyes autónomas y un código de conducta significado por el riguroso culto a las formas” (ibid.:52).

fragmentación que la relaciona con los gabinetes de magia o laboratorios de alquimia, características que lanzan un guante hasta el reino del objeto kitsch:

Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel periodo el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido y el adoptar estereotipos con vistas a su realce, a la espera permanente de un milagro (...) La obra de arte se les prometía como el resultado calculable de un proceso de acumulación (Benjamin, 1990:171).

La acumulación se traduce en la abundancia de significados de la alegoría, configurando una ambigüedad de raíz cuya riqueza es aquella del derroche (Benjamin, 1990:170). Esta característica definirá el *ethos* revolucionario que para Sarduy tiene la estética Neobarroca situada contra la economía burguesa y su “administración tacaña de los bienes” (Sarduy, 1999:1250); la superabundancia y desperdicio que van de la mano del erotismo conducen a este “barroco de la revolución” porque impugnan el logocentrismo del lenguaje en la multiplicidad de imágenes proliferantes. Como metáfora contra el orden establecido, este barroco sarduyano coincide con lo que Irlemar Chiampi considera la “crisis de la autoridad” que muestran los textos neobarrocos, en cuanto correlato de la crisis de la modernidad (Chiampi, 2000:36): la melancolía del príncipe aparece ahora como debilitamiento y descentramiento de la figura del autor. No en vano, considera la crítica brasilera, el pesimismo con que hoy día se contempla el devenir histórico ha encontrado en las formas barrocas preburguesas y premodernas un espejo en que reflejar las alteridades incontenibles en el proyecto iluminista de la modernidad euroamericana. En América latina, este modelo de modernidad ha resultado incapaz de integrar “lo no-occidental (...) a un proyecto nacional de democracia consensual” (2000:37).

El Neobarroco, para Chiampi, supone un anticlasicismo, un auge de las estéticas del desorden³² que retoma las “lecciones de representación paroxística, de artificio, de

³² Chiampi retoma los postulados de Benito Pelegrín, según los cuales, la tendencia ideológica del Barroco histórico ha tenido que cambiar de signo porque lo que en el siglo XVII fue transgresivo era la faceta ilustrada (que en Sor Juana, por ejemplo, es muy evidente); tras el Neoclasicismo, el Positivismo y la tecnocracia, en cambio, ese racionalismo ha sido exacerbado incitándonos a la inversión de perspectiva: barroco será hoy lo irracional y subversivo. Tras un Romanticismo anticlásico agotado, queda lo barroco para desestabilizar el orden del sistema (Chiampi, 2000:43-44). Pero la brasileña quizá está aportando una lectura un tanto sesgada del Barroco histórico porque si pensamos en autores como Góngora y Quevedo, en cuya obra poética podemos observar tanto la referencia mitológica de corte culto como la producción satírica tendente a la escatología y lo soez, la

teatralización³³ y de sobrecodificación” (2000:44). En cuanto anticlasicismo, la propuesta identitaria que tiende a la desatomización del sujeto nos conduce a otro aspecto del la Estética Neobarroca en relación con la Teoría Queer y con el homoerotismo presente en la Era Lezama:

La revuelta homosexual (es) en gran parte un ataque a esta trascendencia que la niega en su especificidad, en su inmanencia y (...) su cultura (es) de una provocante superficialidad: una irrisión de roles y actitudes, una pérdida de seriedad, una revolución carnavalesca que altera el orden de la razón social, una disolución en un ritual gratuito de máscaras y apariencias. En el neobarroco esto se traduce como un ataque a la razón poética patriarcalista. Al minimizar el significado y reducirlo a puro significante, se está justamente invirtiendo el sistema: la carne lingüística no está al servicio de un concepto superior: la razón está en el propio cuerpo, en la piel fónica (Cortazzo, en Fressia, 2002: ed.dig.).

Las palabras de Uruguay Cortazzo ponen en relación los conceptos característicos del Barroco histórico heredados por el Neobarroco que hemos venido tratando hasta este punto, además de incidir en los aspectos del cuerpo como texto (y viceversa), la vinculación con la cultura homosexual y la aparente superficialidad. Todo ello nos conduce al “travestismo lingüístico” formulado por Krzysztof Kulawik, quien asocia la “narrativa neovanguardista-neobarroca latinoamericana” con la presencia textual de sujetos sexualmente ambiguos³⁴, un estilo exuberante y una tendencia experimental (Kulawik, 2009:19).

El crítico polaco conecta la ambigüedad sexual con el artificio lingüístico y el uso erótico de la lengua dando lugar a un estilo artificioso que viene refrendado por el uso de numerosas figuras poéticas (metáfora, elipsis, hipérbole...), técnicas como la proliferación, sustitución, condensación (retomando a Sarduy), usos paródicos de la lengua favorecidos por la polifonía, la intertextualidad y la metaficción y, finalmente, una marcada presencia de escenas eróticas.

figura detentora de la autoridad aparece escarnecida y parodiada al máximo: “Poderoso caballero es don dinero”.

³³ La teatralización de que habla Chiampi nos aboca en la tópica barroca del gran teatro del mundo, recuperada en la teatralidad *off stage* del Camp, en la conciencia de la vida como teatro donde cada uno de los gestos está estudiado, construido con una finalidad concreta que apunta a la identidad sexual. Las locas de nuestro corpus recuperan esa teatralidad de manera exuberante y artificial, tensionando atributos en una exageración gestual tendente a la provocación sexual.

³⁴ En el corpus textual que manjeamos, la presencia de la ambigüedad sexual es una conexión clave: La loca de en Frente y todas las locas que pueblan las crónicas de Pedro Lemebel, el asesino múltiple gay de Boris Izaguirre, la travesti Selena de Santos-Febres, Diego en la obra de Senel Paz...

Kulawik relaciona el pesimismo filosófico del Barroco histórico y la revolución artística y literaria que se dio en España e Italia en aquel momento con las técnicas literarias de la Vanguardia literaria de los años veinte, la Neovanguardia actual y ciertos contenidos argumentales de la realidad presente como base fundamental de la estética Neobarroca a la que reivindica metas más profundas que la mera intencionalidad lúdico-paródica (2009:34). Según su tesis, la construcción de sexualidades múltiples contra el sistema heterocentrado, a nivel pragmático, y la experimentación narrativa que desvela la arbitrariedad lingüística evidenciando los mecanismos sociales de formación identitaria, a nivel semántico, son los dos ejes que conforman este travestismo lingüístico del que los textos de Lezama y Sarduy son ejemplos paradigmáticos³⁵. La erótica del texto de Sarduy aparece retomada en la gratuidad de esfuerzos invertidos en la filigrana textual:

En cierta medida, el texto se aniquila en su propio exceso (de erotismo, de violencia, de palabras) para mostrar que no es más que un texto/sexo, una máscara, erotismo que es derroche, una apariencia engañosa, travestismo, una simulación, una construcción discursiva ficticia, socialmente sancionada y artificial. Al no ser natural, por ende es convencional (Kulawik, 2009:40).

Toda la familia textual heredera de Lezama propone, según Kulawik, un cambio socio-cultural en esa abertura a temáticas marginales que hacen salir al ghetto, como dijo Monsiváis, fuera de sus límites alcanzando los circuitos culturales de toda la sociedad. Del mismo modo que la Estética Camp, la Neobarroca encierra una lectura queer en el uso tergiversado de las estrategias lingüísticas normativas siempre en relación con sujetos que proclaman (desde el plano argumental o narrativo) una sexualidad ambigua y de lectores *cognoscenti* de tales alusiones.

La siguiente característica del Neobarroco tiene mucho que ver con la Estética Camp porque apunta a la ambigüedad concerniente a ciertos binarismos entre los que fluctúan ambas estéticas y que han polarizado los puntos de vista de la crítica hasta

³⁵ Kulawik argumenta que el travestismo lingüístico se caracteriza, a nivel pragmático e intencional, por la presencia de personajes novelescos de sexualidad múltiple contraria a la heterosexualidad binaria normativa. Estas narrativas funcionan, como la travesti, confundiendo la sexualidad binaria estable para mostrar que todo sujeto es una construcción lingüística y cultural: se constituye mediante determinado discurso. La representación de una identidad en el plano del contenido de la obra establece una relación bidireccional con un material lingüístico determinado en el plano de la forma. La ruptura neobarroca con la economía discursiva de uso común “obstruye la comunicación directa del mensaje y pone la identidad del sujeto en estado de ambigüedad” (Kulawik, 2009:35).

llegar en los últimos años a una superación de los extremos argumentales. En primer lugar, la consideración de que ambas estéticas presentan una preeminencia de la forma sobre el fondo que apunta a la frivolidad, falta de seriedad y ausencia de contenido ha sido comentada por Gonzalo Celorio (2001:20) como elemento común a Camp y Neobarroco, añadiendo el gusto por ciertos temas decadentes que tiende un puente entre las ruinas barrocas y la figura de la diva decadente que analizamos en el apartado dedicado a la Estética Camp, la moda nostalgia, el reino del kitsch y la melancolía.

Tal división coincide con la condena clásica al Barroco por parte del academicismo de corte clasicista que veía en la brecha entre fondo y forma un abismo sin relación mutua; pero tras la revisión que Deleuze realiza del pensamiento leibniziano vemos que el abismo no era tal, sino que la correlación entre alma y cuerpo de la mónada como correlato de fondo y forma en los artefactos estéticos del Barroco histórico resulta evidente con la figura del pliegue que aparece como línea de inflexión virtual actualizada en la materia con un importante ingrediente tensional³⁶(Deleuze, 1989:51).

En segundo lugar, la presencia de la dicotomía bello/feo que analizamos en el Camp también se extrapola al terreno de la estética Neobarroca. En sus “Notas del Camp en México” (1966), Carlos Monsiváis parte del ensayo de Susan Sontag (1964) para definir el Camp:

Camp es el amor de lo no-natural, del artificio y la exageración. Camp es la tercera corriente del gusto, distinta por entero de las anteriores, las corrientes del buen y mal gusto. Camp es la glorificación del carácter. Camp es el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado. Camp es el aprecio de la vulgaridad. Camp es la introducción de un nuevo criterio: el artificio como ideal. Camp es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia. Camp es una manera de ver el mundo como un fenómeno estético. Camp es un método de goce y apreciación, no de juicio (Monsiváis, 1976:172).

Retomando las dicotomías del gusto, recordemos que según los criterios

³⁶ La tensión es un ingrediente fundamental en el barroco como hemos podido comprobar en la lectura benjaminiana del *Trauerspiel*, en la obra de Lezama y en la revisión del pensamiento leibniziano que realiza Deleuze. Benjamin considera que las formas bizantinas y barrocas traducen estéticamente una tensión entre el mundo y la trascendencia (Benjamin, 1990:52); Lezama apunta que el choque entre formas orientales y occidentales producen formas tendientes al exceso, precisamente como sucedió en el origen del barroco americano, caracterizado a diferencia del español por una tensión formal y un plutonismo que amalgama las partes (Lezama, 2001:90).

clasicistas el Barroco fue un arte degenerado, monstruoso, arte del mal gusto, de lo recargado, oscuro y banal (frente a un clasicismo equilibrado, bello y armónico); en “La curiosidad barroca”, uno de los ensayos contenidos en *La expresión americana* (1969), Lezama arranca su argumentación sobre la especificidad del barroco americano criticando las consideraciones clásicas sobre este “estilo” considerado “excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante” (Lezama, 2001:79). El vuelco que da la crítica sobre el arte barroco nace al mismo tiempo que el siglo XX, como vimos, de la mano de Wölfflin, d'Ors *et al.*, críticos que, si bien reivindican una revisión positiva del Barroco histórico lo hacen desde su oposición a lo clásico o desde una óptica universalista (y Lezama no estaba de acuerdo con ninguna de las dos posturas). Resulta significativo que la obra pionera de Wölfflin que se basa en la oposición de rasgos formales entre Clásico y Barroco venga citada por toda la crítica sobre el tema; pero a lo largo del siglo XX esta dicotomía entre clásico y barroco se atomiza, del mismo modo que se reivindica el Kitsch y su reciente reciclaje camp. Pensemos que la revaloración de ambas categorías se ha operado a lo largo del siglo XX de la mano de los movimientos de Vanguardia: la recuperación de Góngora por parte de la Generación del 27, la cración de *ready mades* de Duchamp, la relevancia del *marché au puces* en Breton, los artefactos reciclados de Dalí etc. Hasta llegar al pensamiento de Lezama y la teorización sobre el Neobarroco de los últimos cuarenta años³⁷.

Ya con Sarduy observamos que el paso de la cosmología y el pensamiento clásico al barroco coincide con un descentramiento de la figura del círculo hasta la de la elipse: el centro único se desplaza al doble centro, al igual que las formas clásicas se descentran y desplazan dando lugar a las formas barrocas; no existe, por tanto, una ruptura entre ambos movimientos, sino una evolución formal que se basa en el desequilibrio (Sarduy, 1999:1204 y ss.). Bello y feo, clásico y barroco, equilibrado y degenerado como categorías del gusto antagónicas son, como vimos, criterios obsoletos relacionados con la Estética Camp y la Neobarroca.

En tercer lugar, la dicotomía subyacente entre los registros culto y popular ya

³⁷ Irlemar Chiampi (2000) considera que aparecen cuatro ciclos o reciclajes del barroco en la literatura hispanoamericana contemporánea: Modernismo, Vanguardia, Boom y Postboom. Coinciden más o menos con los tres que retomará Pablo Baler (2008): las Vanguardias (Vicente Huidobro), la Nueva Narrativa (Jorge Luis Borges) y el Posmodernismo (Severo Sarduy). En cuanto a las similitudes entre Barroco y Vanguardia, Baler analiza los usos metafóricos en literatura y considera que “la metáfora exacerbada del barroco y la metáfora exasperada de la vanguardia comparten esa insurrecta sensibilidad epistemológica en la que coinciden una visión del mundo como cargado de significación conjuntamente con la admisión de su inherente contingencialidad” (Baler, 2008:52). El potencial que guarda la distorsión metafórica en ambos contextos resulta rupturista dado que posee la capacidad irónica de captar el orden y el caos al mismo tiempo.

resultó superada en el Barroco histórico. El gusto por lo vulgar (y “ande yo caliente...”) aparece en toda la poesía satírico-burlesca de Góngora y Quevedo que recupera el feísmo, la escatología y el hedonismo villano en sonetos, redondillas y formas métricas tanto cultas como populares. Observamos mitología y escatología, referentes elevados y vulgares en nuevas formas poéticas que beben de la tradición Clásica. Esta corriente que mezcla registros, como el mismo Carnaval analizado por Bajtin en la obra de Rabelais, sigue vigente en el discurso neobarroco del siglo XX y coincide con la tercera corriente del gusto de que habla Monsiviáis al referirse al Camp. En estos contextos la ironía subyacente en la mezcla de registros resulta rompedora.

Tal mezcla de registros estaba muy presente en el espectáculo teatral barroco de corte interclasista que debía contener elementos que satisficieran las demandas de un público de diversa extracción social. Si la nobleza se contentaba con la expresión altisonante de unos protagonistas de su misma clase, el público popular veía en el habla sencilla repleta de elementos cómicos de los “villanos” y los “criados” su propio correlato. La mezcla de versificación alegórica y expresión popular de corte grotesco en un mismo drama muestra esa mezcla de lo culto y lo popular que daba lugar a una forma artística novedosa y unitaria, sin escisiones entre ambos registros.

Walter Benjamin (1925), en su estudio sobre el *Trauerspiel*, hizo hincapié en los extremos afectivos que imperaban en el drama barroco alemán, el maniqueísmo de los personajes, el dominio de la expresión gimiente y la queja apasionada, elementos como vimos muy presentes en el melodrama teatral francés del siglo XIX cuyo máximo representante fue Pixérécourt. El espectáculo teatral barroco español que seguía la fórmula dramática iniciada y depurada por Lope y Calderón se caracterizaba por su popularidad e interclasismo, incluyendo tramas complicadas, enredos amorosos, un versificación altisonante, efectos escénicos aparatosos y un importante ingrediente musical. Fue a lo largo del siglo XVII que esta fórmula se hizo famosa y continuó proliferando de la mano de numerosos dramaturgos que explotaron durante el siglo siguiente este arte del exceso espectacular y la brillantez expresiva (Ruiz Ramón, 1983: 283-288)³⁸.

³⁸ La práctica teatral barroca continuará siendo exitosa a lo largo del siglo XVIII, como evidencian los análisis de René Andioc (1976) que recurre al testimonio de los archivos teatrales madrileños para demostrar que no sólo el público se decantaba por ciertas comedias calderonianas del siglo anterior (*La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón*, *El monstruo de los jardines...*) sino que los dramaturgos dieciochescos recurrían al mismo esquema dramático para colmar el gusto del espectador. Los Zamoras y Cañizares compusieron numerosas comedias de magia, de santos y heroicas configurando lo que la crítica de la época conocía como la “comedia de teatro”: apoyada en lo cotidiano pero que a través de lances de gran aparato invitaba a la evasión, al patetismo y apuntaba hacia el espectáculo

A lo largo del siglo XVIII los Ilustrados realizaron innumerables críticas a la saga teatral calderoniana que atentaba contra los preceptos aristotélicos y la rígida regla de las tres unidades (acción, lugar y tiempo): tanto las comedias de magia como las heroicas llevaban al máximo la espectacularidad de los efectos escénicos, numerosos cambios de decorado, desapariciones extrañas, encantamientos fantásticos, presencia de héroes cuyas características morales polarizaban radicalmente el favor del espectador... todos ellos elementos que excitaban fuertemente el efecto pasional sobre un público que eliminaba la distancia con el objeto estético sintiéndose identificado con las tramas que muchas veces llevaba los extremos afectivos del espectáculo fuera de las tablas³⁹.

Para el proyecto ilustrado estos arranques pasionales que excitaban la imaginación del público constituían una amenaza ideológica antiautoritaria que fomentaba el “quijotismo”, “el desprecio de las leyes y de la moral oficial” (Andioc, 1976:164); una supuesta relajación de costumbres que no casaba bien con la sujeción a la que pretendían someter a las clases populares. Pero los posteriores juicios favorables del dramaturgo romántico Martínez de la Rosa⁴⁰ son muy indicativos de la importancia que siguió manteniendo este tipo de teatro hasta entrado el siglo XIX y apuntan el aprecio que las clases populares sentían por él, en detrimento del proyecto teatral ilustrado que propuso en su lugar, hacia la década de 1870, la comedia lacrimógena o sentimental⁴¹.

total, en el cual el elemento musical iba cobrando cada vez mayor relevancia. De hecho, este teatro llegará a competir con óperas y zarzuelas sin ningún desdoro: los fragmentos líricos y los bailes insertos en la propia obra se complementan con la interpretación de entremeses y tonadillas en los cuales los mismos actores (con casi idéntico atuendo que durante la comedia principal) realizan proezas físicas inimaginables. Es evidente el parentesco de cierto teatro dieciochesco con el melodrama metastasiano, como muestran algunas de las exitosas traducciones que realizó Ramón de la Cruz (Garelli, 1996:450 y ss.) en un intento de adaptar al gusto español el componente musical de las obras del italiano, dando pie al exitoso género de la zarzuela.

³⁹ “El melodrama barroco se consideraba en el ámbito arcádico una monstruosa mezcla de elementos disparatados, trágicos y cómicos, patéticos y amorosos, y sobre todo de música y palabra, donde -de forma antinatural e inverosímil- la segunda estaba completamente subordinada a la primera. ‘*Si é la poesia posta vilmente in catene*’ -escribía L.A. Muratori- ‘*e laddove la musica una volta era serva e ministra di lei, ora la poesia é serva della musica*’. Pero, a pesar de las frecuentes polémicas, el melodrama constituyó un rito social imprescindible en toda la Europa del siglo XVIII, además de un vehículo de difusión de la cultura y la lengua italianas en los países que lo cultivaron” (Fernández Valbuena, 1998:150).

⁴⁰ Ruiz Ramón recoge los argumentos de Martínez de la Rosa a favor de las obras de Antonio de Zamora y José de Cañizares, refundidores del teatro calderoniano en el siglo XVIII; las “comedias de figurón” de ambos autores incidían en los aspectos grotescos de la vida cotidiana, con un ingenio verbal y una complejidad en las tramas que respondían enormemente a los gustos del público (Ruiz Ramón, 1983:285-286). La escenificación espectacular de las nuevas refundiciones y de las reinterpretaciones del teatro clásico barroco evidencian este gusto por la imaginación melodramática del público popular.

⁴¹ En lugar del desenfreno pasional, esta comedia tenía un sesgo moralizante que se consideraba educativo, pero seguía manteniendo el esquema maniqueo en la psicología de los personajes, el patetismo y el *happy end* (con la máxima de “entrenecer y educar por medio de las lágrimas”; García Garrosa, 1996:435). Los Comellas y Zavalas intentaban aproximarse a este “drama serio” pero sin

La inevitable evolución del gusto del público desde la comedia de corte calderoniano hasta el melodrama decimonónico no hace concesiones al aspecto pasional y al dramatismo de las situaciones planteadas, a los inverosímiles desplazamientos espacio-temporales y a la mezcla de registros serios y cómicos. A inicios del siglo XIX, en el panorama teatral español confluyen la comedia sentimental, la tragedia de corte neoclásico (finalmente) y ciertas formas extranjeras entre las que se encuentra el melodrama francés y el género gótico inglés. El melodrama tendrá su apogeo en la segunda mitad del XIX, pero desde principios de siglo comienza la moda de estos dramones caracterizados por un lenguaje sumamente retórico, un marcado corte moralizante, maniqueísmo, profusión escénica y gestualidad estereotipada (nada que no estuviera en el *background* de un público educado en el gusto de la comedia áurea, aunque con una diferencia fundamental: presentar el individualismo del sujeto frente a la anterior representación de un orden social).

La imaginación melodramática confluye en esta línea teatral que hemos trazado: el puente entre el teatro barroco y el melodrama decimonónico queda cimentado sobre las bases de la superación entre la dicotomía alta/baja cultura, “la excitación espectacular, la situación hiperbólica, y la grandiosa fraseología” (Brooks, 1995:25).

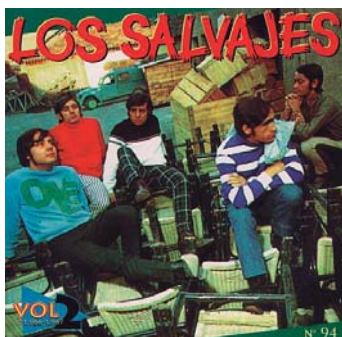
Barroco y Neobarroco confluyen con la Estética Camp en el uso del esquema melodramático, la superación de las dicotomías del gusto, la artificialización, el uso de máscaras identitarias, la pasión por las ruinas, el reciclaje, la tensión formal... elementos que conforman un bucle entre ambas estéticas en el imaginario latinoamericano que atraviesa las formas Neobarrocas para completar su visión del Camp y cuya presencia en el corpus que manejamos será analizada en el siguiente apartado.

poder evitar la influencia de la tradición clásica calderoniana; por ello realizaban ciertas concesiones a la anterior fórmula en cuanto a la ruptura de la unidad de tono en la figura del gracioso. El triunfo final de la virtud era *conditio sine qua non* de un teatro que no pudo evitar una sensación de inverosimilitud (tal como resultaba para los ilustrados el esquema calderoniano...) condicionada, las más de las veces, por resultar de adaptaciones de largas novelas europeas del momento.

Partid los días del año entre las que ahí encontráis. Uno para enamorarlas, otro para conseguir las, otro para abandonarlas, dos para sustituirlas y una hora para olvidarlas.

José Zorrilla, Don Juan Tenorio

Primero fueron Tirso y Molière, un siglo después, Mozart con Don Giovanni y otro siglo más tarde llegó la versión de José Zorrilla; la figura de Don Juan pasó de ser una leyenda popular a un mito literario que encarna la seducción masculina y el deseo que pierde su objeto en cuanto lo alcanza. Aquel burlador de Sevilla engañador de damas que convidaba a cenar a la calavera de su enemigo ha sido analizado como Tántalo del deseo, Edipo fracasado, Narciso paranoico o como la misma personificación del Poder Fático. El aristócrata español quedaría convertido en seductor de mujeres y daría la vuelta al mundo con esa capa de inmunidad frente al dolor de los demás que esconde un no sé qué de sufrimiento enlatado que estalla como el confeti en la vulva del cuerpo de mujer en que comete su venganza personal. Pero es una venganza oculta, un sentimiento velado, un trompe-l'oeil de acciones y reacciones cuyo origen permanece desconocido.



“Lloré por mi primer amor, lloré por mi segundo amor, lloré por mi tercer amor, y ahora que ya llevo mi ciento veinte amor, ya no lloro más...” aúlla el don Juan de Los salvajes desde 1967. El grupo garagero de Barcelona retomó esta figura del Barroco para subrayar los motivos ocultos que mueven al seductor a amar a destiempo y abandonar a destajo: “lo que no sabrán jamás, es que tengo mi razón”. ¿Cuál es la razón de la

actitud de este Don Juan irreverente y perturbado?

El gesto de Los salvajes se queda en un apunte sin apuntar, en una boutade rockanrolera que saca humo de las guitarras pero no desvela las razones ocultas del mito literario. Y es que la fascinación por esta figura no sólo alcanzó a los barceloneses, también los Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich realizaron una versión paródica en 1969 en que mezclaban todos los elementos españoles de su imaginario en un Don Juan torero enamorado que decide entregarse al toro cuando ve a su dama acompañada por otro hombre. Un batiburrillo de referentes a los que se añaden los trajes de luces que cubren mal

que bien a los británicos y que ridiculizan todavía más la figura del galán frustrado.

Así pues, esta figura se retoma, se recicla, se parodia y se disfraza en un juego de espejos deformantes que no yuxtaponen sino que mezclan la referencia culta cuya tradición se rastrea, como mínimo, hasta Tirso con la melodía garagera que en 1967 entonaban los Rolling Stones españoles, sonando en las emisoras de toda Europa y América Latina, en esa onda musical aderezada con muchas drogas y mucho sexo.

La resemantización que realizan de este mito de alcance universal y origen barroco se entremezcla con la comunicación masiva, el reciclaje y cierta actitud irreverente que mantiene el grupo en otros temas como “Mi bigote”. Y es que el garage español, además de buenas guitarras, tenía a sus espaldas toda una tradición que se filtraba por cada uno de los poros de los nuevos temas.

5. Una explosión, pierdo la cabeza, me he vuelto de neón: simulación y literatura

Como ocurre con muchos escritos por autores gays desde una estética camp, detrás de su desfachatez agresiva y su aparente desarreglo, detrás de su frivolidad descartable y de su provocación verbal, bajo su jugueteo sexual y tras la estilización neobarroca, se esconde una profunda lección moral y política de relevancia más allá de su contexto nacional.

Efraín Barradas

Si anteriormente hemos revisado la relación entre Camp y Neobarroco, en este momento es pertinente realizar una breve nota sobre las alusiones que la crítica camp ha realizado al Barroco histórico y la moda nostalgia que recupera elementos del Barroco resemantizándolos desde la Estética Camp. Desde la primera aproximación literaria de Christopher Isherwood (1954), el Camp se relaciona con el mundo del ballet y del Barroco, considerando que la seriedad fracsada que posee el Camp es paralela a la seriedad barroca tocante a la religión y la seriedad del ballet en la esfera del sentimiento amoroso⁴²; el artificio y la elegancia del Camp estaban presentes en la estilización

⁴² "El 'alto camp' constituye la base emocional del ballet, por ejemplo, y también del arte barroco. En esencia, es un concepto muy serio. No se puede tomar una actitud 'camp' ante algo que no consideras serio. No te ríes de ello, sino con ello (...). El arte barroco mantiene una actitud sumamente 'camp' ante

barroca del sentimiento religioso, la imaginería y el arte de la contrarreforma (Isherwood, 1988:132). Del mismo modo, como afirma Mark Booth, el universo versallesco del seiscientos era “una especie de Edén camp” (Booth, 1983:33), donde la pose, la belleza y la mirada ajena constituían la base del comportamiento aristocrático. Versalles como gran teatro de la moda, el amor y el cinismo, centro del “absoluto decorativismo” (Booth, 1983:41) se presenta como una alegoría barroca de la superficialidad, como un microcosmos de la simulación y el engaño donde la nobleza perpetuaba una existencia de apariencias regadas con litros de colonia para disimular con oropeles la insalubridad y los falsos sentimientos.

Todo el aparataje efímero de la fiesta barroca, considera Fabio Cleto, con sus fuegos artificiales, falsas fachadas y juegos escénicos, supone toda una exhibición de poder que será retomada en la arquitectura posmoderna para exaltar la apoteosis del capitalismo a nivel visual (Cleto, 1999:205). Del mismo modo, el Carnaval barroco y su contrapunto grotesco (analizado por Bajtin) dejan su huella en una serie de artefactos estéticos actuales que, a través de la parodia y de la superación del binarismo alta/baja cultura (como observamos en la obra de Lemebel) desvelan la otra cara del poder, ridiculizan los delirios de grandeza del tirano y lo presentan como la quintaesencia de los últimos progresos en el campo de la entomología.

En el nivel textual, el esteticismo barroco se relacionó con la superficialidad artística en clave de condena, pues la fascinación por las “superficies sinuosas, texturas, imaginería y la evocación del humor como dispositivos de estilo” (Babuscio, 1999:120-121) parecían apuntar a una ausencia de contenido que, como estamos analizando, no es tal. Esta característica relaciona la Estética Camp con la reformulación latinoamericana del Barroco histórico, en esa prosa brillantemente adornada que esconde reivindicaciones político-sociales en un entramado lingüístico cuya complejidad resulta a la vez banal y dificultosa, frívola y seria, melodramática y política.

No en vano, la ruina barroca está emparentada con la moda nostalgia camp que recupera sentimentalmente objetos *démodé*, aplicándoles una pátina de ironía (Robertson, 1999:267), una resemantización que los convierte en fascinantes por muy banales que fueran en principio (Sontag, 2007b:363); tanto el objeto como la nostalgia en sí, son recuperados desde la irrisión, pero resulta una irrisión sentimental, respetuosa y *cognoscenti*: lo frívolo se vuelve serio, incluso más profundamente de cuanto se lo merece (Booth, 1983:18).

la religión, el ballet ante el amor...” (Isherwood, 1988:132).

“La nostalgia habla de un sentimiento de pérdida y es difícil pensar en un tiempo de la vida pública o privada en que no hayamos perdido algo”, comenta Michael Wood (2006:24), en coincidencia con el pesimismo barroco del quevedesco “ayer se fue, mañana no ha llegado / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será y un es cansado”. La pérdida real o imaginaria favorece los vuelos de la mente, en una nostalgia anclada en el presente pero perteneciente al pasado, un presente que se revela como insatisfactorio, gris, tedioso, sin posibilidades de futuro. “La nostalgia apunta a la muerte de los sueños, a un cementerio agotado donde sólo permanecen las sombras de aquello en lo que creímos alguna vez” (Wood, 2006:26) y no deja otra opción que la deserción del presente, deserción que si se realiza con una furtiva mirada al pasado, con una sobrecarga conscientemente irónica, se vuelve camp.

Por otro lado, entre el elenco artístico camp:

Las subculturas gays latinas y europeas, de hecho, tienen numerosos rasgos similares (aunque con especificidades culturales) para el submundo camp; y en las artes uno se topa con figuras del siglo XX como, entre muchas otras, Lucchino Visconti y Alberto Arbasino, (...) Pedro Almodóvar y Luis Antonio de Villena, (...) o la escritura barroca latinoamericana de Severo Sarduy, Manuel Puig, Lezama Lima y Carlos Fuentes (Cleto, 1999:11).

Herederos directos del Neobarroco latinoamericano, algunos de los autores que tratamos en el corpus muestran en su prosa enrevesada la persistencia de ciertos elementos que articularán nuestro análisis: la artificiosidad será abordada desde la relevancia de la imagen, el ritmo y la musicalidad; la parodización carnavalesca se evidenciará en el tratamiento burlesco de ciertos personajes; la nostalgia por las ruinas como tónica barroca renovada será planteada desde el derrumbe físico y psíquico; por último, la dificultad estética vendrá reflejada en esos narradores proteicos e insabidos que beben de los procedimientos técnicos de la Vanguardia. Todos ellos serán elementos con base teórica en aquel lejano seiscientos barroco de luces y sombras, de risas y llantos, de pliegues y repliegues.

5.1. Artificio

Declinación de los sentidos: la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar, y a desmentir, lo que la mirada, víctima de su ingenuidad, o del puntual arreglo de un artificio, da por cierto: la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva -y por ello sospechosa- compacidad de los objetos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de las texturas.

Severo Sarduy

La escuela lezamiana marcó su influencia en todo el continente americano, sobre todo en dos líneas fundamentales, el Neobarroco del Caribe y el Neobarroso rioplatense. Los herederos caribeños cuya traza se verá reflejada en el corpus serán el cubano Severo Sarduy y el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez⁴³, mientras que la obra perlongheriana pasará del Río de la Plata al Mapocho santiaguino.

La prosa artificiosa neobarroca entroncará con la Estética Camp y el Kitsch en autores que emplean la nostalgia como medio para dar cabida al discurso político y la máscara de la simulación será uno de los instrumentos empleados para subvertir la convencionalidad de “las categorías que rigen la sociedad patriarcal, masculina-heterosexual occidental” (Kulawik, 2008:101). Tal como afirma Krzysztof Kulawik:

La inusitada combinación de técnicas estilísticas, simuladoras del sentido, tales como la acumulación de metáforas, la experimentación lingüística, la parodia, todas características del barroco histórico, pero con un contenido nuevo, poblado de imágenes de tecnología, comercio y moda -y de seres sexualmente ambiguos- produce un efecto destabilizador y desconcertante (Kulawik, 2008:112).

Los personajes del corpus, como hemos comprobado, marcan la línea de la ambigüedad genérica, mientras que el estilo enrevesado de la prosa, la brillantez de las

⁴³ La temática sería, para Fabio Rodríguez Amaya, el común denominador de la producción cultural caribeña, espacio que considera "verdadero propulsor de energía creadora y crisol de mezclas sorprendentes" (1999:145). Para el crítico, estos temas "concurren para circunscribir una actitud unitaria ante los problemas del hombre: (...) la ausencia del lugar de origen y, por ende, el viaje, el abandono, el regreso, el exilio, la emigración, el tema de la transculturación, la defensa étnica y la Historia/historia" (ibíd.). Sarduy y Sánchez como antecedente de Santos-Febres, Senel Paz e Izaguirre resultan claros en esta recurrencia temática de que habla el colombiano, evidenciando la profunda huella de la Era Lezama.

metáforas empleadas y el ritmo cantarín se sitúan en la línea desestabilizadora del discurso realista con un Neobarroco artificioso que rompe con ironía la *weltanschauung* tradicional, muestran una visión de la realidad estetizada a la vez que carnavalizada dando cabida a contrastes grotescos entre lo refinado y lo barroco que sirven como pretexto, las más de las veces, para realizar una crítica de las sociedades conservadoramente heteropatriarcales latinoamericanas y sus sistemas políticos.

Podríamos retomar la figura del triángulo que Zurbano (2007:106) aplica a la obra de Lemebel para todos los textos del corpus, pues las transformaciones y rupturas de la prosa de estos autores se condensa en tres líneas fundamentales convergentes: por un lado, la identidad genérica de autores y personajes que configura un contra-discurso social de resistencia; por otro lado, la “expresividad verbal y corporal, marcada por un barroquismo del deseo” (Zurbano, 2007:106) que se refleja en la propia materialidad de la escritura; finalmente, el contenido político de las obras que plantean lecturas alternativas de las realidades socioeconómicas en que se desarrolla la trama.

La “lengua de barro” lemebeliana (Lemebel, 2001:126) entronca con ese Neobarroco teorizado por Perlongher que da cabida a los momentos más espectacularmente brillantes de la imagen barroca yuxtapuestos a la hostilidad perversa de lo bajo y grotesco, del lodo y el fango⁴⁴ del río de la Plata que, en el chileno, como afirma Soledad Bianchi, se traslada a las aguas mugrientas del Mapocho, para dar lugar al “Neobarroco” (Bianchi, 1996:139). Lejos del “fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino” (Bianchi, 1996:139) la prosa lemebeliana se relaciona con el exceso y el maquillaje travesti sarduyano en una concatenación aglomerada de la frase, en una simulación verbal altisonante que alcanza todos los estratos de la cartografía marginal santiaguina mediante el contraste con una prosa disfrazada de adjetivos superfluamente necesarios. Este “barroquismo pobla” (Palaversich, 2009:113) traviste la pobreza y la marginalidad de la loca en fuegos artificiales decorativos tanto del espacio del cuerpo como del espacio de la escritura a modo de “estética *loca*” (Palaversich, 2009:113).

El homenaje que rinde Senel Paz a Lezama Lima en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) es evidente: la obra avanza dando pequeños apuntes de la influencia que el pensamiento del Maestro ha tenido en la intelectualidad cubana, hasta conducirnos al clímax del almuerzo lezamiano en que el remedo de *Paradiso* sustituye las manzanas y las peras por mangos y guayabas. La formación intelectual del joven

⁴⁴ “A esta combinación de elementos valiosos con falsos brillos se superpone a menudo la presencia del detritus, de la mugre, lo abyecto” (Ostrov, 2003:111).

tiene como fin último la comprensión de la obra de Lezama, para lo cual Diego procede con textos paulatinamente más complejos que den a David una idea de la cubanidad ajena al limitado mundo del pensamiento comunista en que ha estado adoctrinado. Los inéditos del Maestro (como tesoro literario de la loca) marcan hasta qué punto ese hombre nuevo debe aceptar y amar la cultura nacional representada por la Era Lezama.

Y si Lezama está en el *background* de Sarduy, éste lo está en el de Luis Rafael Sánchez, dibujando una era transcaribeña cuya heredera directa es Mayra Santos-Febres quien, en explícitas declaraciones, ha afirmado que “*Sirena Selena...* viene de ahí, de la escritura de Luis Rafael Sánchez” (Barradas, 2003:55). Su novela se hace eco de la musicalidad de la prosa del puertorriqueño, de la mezcla de voces, la complejidad del discurso, la amalgama de referencias culturales, el sincretismo religioso y el imaginario multiracial caribeño que sirve de base para una denuncia del clasismo y el racismo de las sociedades de las islas del mar Caribe. Ingredientes escandidos a ritmo de bolero que configuran esa “estética de la dificultad” de que habla Lidia Santos (2004), heredera de la neovanguardia y el Kitsch tropical. El enrevesamiento discursivo de la novela de Santos-Febres se observa en las idas y venidas temporales como plasmación del discurso nostálgico de personajes nómades tanto en su identidad genérica como nacional, en sus devenires transcaribeños que reflejan los contrastes de países marcados por la confrontación con el gran tigre del norte que extiende sus garras económicas en un intento de globalización al que se planta cara con los tejemanejes del sobrevivir cotidiano.

También la obra de Izaguirre, con la misma recurrencia a la estética Neobarroca desde la costa Caribe venezolana, retoma la ambigüedad y carnavalización, el humor y el artificio sarduyanos:

En esta combinación policéntrica de épocas y estilos -cuyo exceso viene motorizado por un indetenible frenesí, donde se da continuamente la reproducción *ad infinitum* de discursos, producto de una hipersofisticación de las formas gracias a una no menos sofisticada tecnología- lo que reincide en el neobarroco de fin de siglo y augura, para el próximo milenio, no el fin de la modernidad sino (...) el enloquecimiento y radicalización de la posmodernidad (Varderí, 1996:10).

Azul petróleo, desde la perspectiva neobarroca de Omar Calabrese, puede ser leída como un pastiche tensional porcedente de la mezcla de diferentes géneros:

melodrama, novela negra, novela gay... en un juego caótico de componentes dispares que dan lugar a una narrativa renovadora que recurre a la nostalgia de los viejos moldes folletinescos para penetrar en los conflictos identitarios del protagonista.

Así pues, partiremos en primer lugar de un análisis a nivel textual (imágenes y ritmo) para observar la articulación de la prosa neobarroca en estos nuevos creadores herederos de Lezama; a continuación comprobaremos cómo la parodia carnavalesca bajtiniana, la nostalgia de las ruinas barrocas y el enrevesamiento narratorial se entremezclan con el Kitsch y la ambigüedad configurando el batiburrillo colorista del Camp latinoamericano.

5.1.1. Aquel lezamiano reino de la imagen...

La metáfora es esa zona en que la textura del lenguaje se espesa, ese relieve en que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia. Levadura, reverso de la superficie continua del discurso, la metáfora obliga a lo que la circunda a permanecer en su pureza denotativa. Pureza.

Severo Sarduy

Tanto la prosa de Santos-Febres como la de Lemebel retoman la brillante metáfora neobarroca lezamiana y hacen trabajar la materialidad de la escritura en una miríada de sentidos proliferantes que mezclan referentes corporales y espirituales (sentidos bajos y altos en relación con el grotesco bajtiniano). Si en la lengua lezamiana encontrábamos numerosas alusiones mitológicas, complejas referencias cultistas y una dificultad de sentido debido al pliegue y repliegue de la frase, en sus herederos vamos a observar una simplificación estilística que responde a las exigencias del público actual, a la mezcla de referentes populares y, sin dejar de lado cierto grado de artificialización, al estilo de la prosa literaria latinoamericana desde el postboom.

El prólogo de Monsiváis a *La esquina es mi corazón* (1995) de Pedro Lemebel resalta esta dimensión reivindicativa de su prosa y la sitúa en la línea literaria que retoma a Perlongher, Sarduy, Arenas, Hurtado y Puig: es una literatura de la “ira reivindicatoria”, “la experimentación radical” y “de la incorporación festiva y victoriosa de la sensibilidad proscrita” (Monsiváis, 2004:3). El crítico mexicano apunta las diferencias con respecto a la prosa de Lezama:

Estas mismas atmósferas lezamianas, transmitidas por Lemebel, son algo similar y muy opuesto. En Lemebel, la intencionalidad barroca es menos drástica, menos enamorada de sus propios laberintos, igualmente vitriólica y compleja, igualmente abominadora del vacío, pero menos centrada en el deslumbramiento del vocabulario que en la forma exhaustivo. Así, Lemebel describe la intromisión del ghetto en la ciudad, las reverberaciones de lo prohibido en lo permitido exactamente en el momento en que los absolutos se desintegran (...). Su barroquismo, como en otro orden de cosas el de Perlongher, se desprende orgánicamente del punto de vista otro, de la sensibilidad que atestigua las realidades sobre las que no le habían permitido opiniones o juicios (Monsiváis, en Lemebel, 2004:4).

Lemebel continúa la línea hermética de la Era Lezama pero bajándole decibelios a la complejidad lingüística. Resalta Monsiváis la idea de la “sensibilidad proscrita” que compartieron la práctica totalidad de los autores neobarrocos que tratamos y que en sus obras resulta una salida del clóset escandalosa que desactiva los referentes ofensivos resemantizándolos desde dentro del Colectivo. Esta forma de escritura es militante en tanto en cuanto reivindica un cambio en el *status quo* desde la visibilización de la propia identidad plasmada y luchada a partir del propio cuerpo.

Tengo miedo torero, considera Bianchi (1996), no contiene tantos elementos neobarrocos como *Loco afán...* u otras de sus obras cronísticas donde se resalta una mayor complejidad debido a que la circulación de la obra de Lemebel no tenía tantas pretensiones de éxito como la novela, publicada por una gran casa editorial. A pesar de esta relajación para alcanzar un público mayor, la imagen neobarroca es evidente en numerosos fragmentos de la obra, aunque aderezada con un Kitsch folletinesco que casi convierte a *La Loca del Frente* en un estereotipo lemebeliano (Montes, 2004:ed.dig.).

Los mecanismos que analiza Severo Sarduy (1999:1385 y ss.) en la prosa lezamiana tienen en la obra de Lemebel una nueva artificialidad en que lo soez penetra con fuerza los aspectos más líricos de la escritura. Así, la sustitución metafórica del miembro viril aparece como “fofo reptil [que] se iba tensando en la contorsión de un enjaulado resorte. Lo sintió crecer nerviudo como una pitón enroscada en su antebrazo” (Lemebel, 2001:77), como la “crecida guagua-boa, que al salir de la bolsa, se soltó como un látigo” (99). La sustitución de la masa de carne por el significante anfibio (“sobajear lagartos”, 34) recuerda aquel “aguijón cleptosomático macrogenitosoma” lezamiano (2010:347) en que el lirismo entrecruza con el discurso científico.

La proliferación enlaza con la repetición en fragmentos como el que sigue, donde Lemebel esconde el significante inicial en una serie inacabada de sintagmas que recurren, sin nombrarla, a la desesperación amorosa de la protagonista:

La guaracha plañidera del maricón solo, el maricón hambriento de “besos brujos”, el maricón drogado por el tacto imaginario de una mano volantín rozando el cielo turbio de su carne, el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula, el maricón trululú, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecós, el maricón ríffí, entretejido, hilvanado en los respuntes de su propia trama (Lemebel, 2001:36).

Aquí, los términos “maricón trululú” y “maricón ríffí” forman parte del juego lingüístico condensador de términos procedentes del lenguaje infantil, del lenguaje lúdico cabrerainfantesco, de “descendencia lewiscarrolliana” (Sarduy, 1999:1391) con la otra voz insultante resemantizada por la loca desde dentro del colectivo gay. Es toda una estética de “brócoli mariflor” (Lemebel, 2001:22) en que intersectan lo lírico, lúdico y melodramático: “como una caracola antigua enroscada en sus brazos, a centímetros de su corazón haciendo tic-tac tic-tac, como un explosivo de pasión enguantado” (22).

La adjetivación proliferante en bucle es otro de los mecanismos neobarrocos presentes en la novela, donde el chileno juega a la repetición del primer término del sintagma añadiendo nuevos elementos decorativos: “las lágrimas de las locas siempre parecen fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por al cosmética de la chiflada emoción” (176). Repetición del término “lágrimas”, sustitución por el elemento “llanto” y proliferación adjetiva en los segundos términos sintagmáticos.

La anamorfosis como tergiversación del sentido recto y el *trompe l'oeil* como engaño visual “no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan” (Sarduy, 1999:1271). El simular anamórfico lemebeliano pasa por la denominación de los disparos como “castañuelas de metal que trizaban las noches de fieltro” (Lemebel, 2001:9) a modo de imagen enrevesada que no se limita al uso metafórico sino que lo desarrolla en bucles de alusiones desenfocadas; o aquel “nirvana hitleriano” (20) del dictador que mezcla los trinos de los jilgueros y los timbales de la marcha de Radetzki con sus “peos” y “flatos” de los cuernos y bronces de

la orquestación en un Cajón del Maipo en donde maquiavélicamente reflexiona acerca de las estrategias que desarrollará contra la guerrilla.

Por otro lado, las imágenes sinestésicas apuntalan la obra en una erótica textual que provoca la tentación de todos los sentidos, mezclando la ironía, la pasión y la plasticidad del “silencio terciopelo” (15), las “manos de loca adhesiva” (46), la “dulce añoranza de Carlos” (26), la “llamarada oscura quemando su virilidad” (33), los “olores malvarrosa”, el “rocío amargo y teatrero” (35), el “bolero seco”, la “lírica cebollera” (36)...

En cuanto a la obra de Santos-Febres, la imagen neobarroca no sólo se manifiesta en el enrevesamiento metafórico, sino en el recurso a la alegoría para caracterizar a los personajes de la novela. Si, como avanzamos anteriormente, observamos un tributo a Luis Rafael Sánchez en la prosa de la puertorriqueña (también en Delgado Costa, 2003:73), el *incipit* de *Sirena Selena...* es un claro ejemplo de la filiación literaria de la narradora:

Cáscara de coco, contento de jirimilla azul, por los dioses dí, azucarada Selena, succulenta sirena de las playas alumbradas, bajo un spotlight confiéstrate, lunática. Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de recording. Tú y tus siete moños desalmados como un ave selenita, como ave fotoconductor de electrodos insolentes. Eres quien eres, Sirena Selena... y sales de tu luna de papel para cantar canciones viejas de Lucy Fabery, de Sylvia Rexach, de la Lupe sibarita, vestida y adornada por los seguidores de tu rastro (Santos-Febres, 2008:1).

A modo de invocación religiosa a la diosa del bolero, a la reina de la noche y del deseo, el arranque de la novela es un batiburrillo neobarroco de alusiones a la santería, la moda nostalgia y la erótica nocturna que, de manera caótica, marca el tono de la obra y da al lector la clave de lectura de la estética compleja y pluralisiva de la novela, escandida por numerosos cambios rítmicos que analizaremos más adelante.

La imagen en *Sirena Selena...* derrocha colorido caribeño e iridiscencias nacaradas en descripciones de la protagonista que recurren a la comparación metafórica con elementos de la naturaleza desbordante de mar de ensueño. Así, esa “boca redonda de mariposa carnívora”, con labios “entreabiertos como almeja sonora (...) de aquel ángel que traslucía bajo sus ropajes fuego y hielo seco, fuego y hielo seco” (Santos-

Febres, 2008:150-151), “y en medio de aquella menudencia, una verga succulenta, ancha como un reptil de agua, ancha y espesa, en el mismo medio de toda aquella fragilidad” (163). Imágenes en contraste, que recuerdan aquel “hielo abrasador” quevedesco, que yuxtaponen potencia y fragilidad, en un ser de voz divina y cuerpo humano que retoma alegóricamente al personaje mitológico medio pez, medio mujer que embelesara a los marineros de Ulises en la clásica obra homérica. Van Haesendonck recoge el juego alusivo que realiza Santos-Febres en los personajes de la obra: Sirena retoma al mismo tiempo al personaje mitológico y a “Selene’, la palabra griega que significa ‘luna’, es un símbolo bisexual y sugiere el carácter ‘lunático’, extravagante del personaje” (2003:81). Una luna encantadora y al mismo tiempo artificial, reflejo luminoso que nos lanza a imaginar el carácter cósmico del Sirenito. Además, “Selena” alude indirectamente a la cantante chicana asesinada por la presidenta de su club de *fans* en 1995. Por otro lado, Martha Divine retoma a la Divine de Genet y a la musa de John Waters y, siguiendo el presupuesto algo reduccionista de Fredric Jameson (1986) según el cual la literatura del Tercer Mundo es principalmente alegórica, José Delgado Costa (2003:72) afirmará que este personaje simboliza el capitalismo porque para ella Sirena es pura mercancía.

El carácter proteicamente binario y neobarroco de los personajes es otro de los elementos que Delgado Costa considera imprescindibles al hablar de la novela de Santos-Febres, ya que las parejas Martha-Sirena y Hugo-Leocadio intercambian sus valores simbólicos en su pajarear interinsular. Si Martha es la *manager* puertorriqueña, Graubel lo será en la isla vecina (aunque por poco tiempo...); Selena y Leocadio, en cambio, intercambian sus miradas a la orilla del mar en mutuo reconocimiento de sus características similares. Ambos amarillos como gatos, ambos sujetos a las especulaciones ajenas, Sirena como mujer-ave (además de mujer-pez) emprenderá el vuelo tras haberse “papeado” a don Hugo, mientras que el pequeño Leocadio seguirá bailando con su noviecito mientras la mirada empresarial de *Miss. Divine* se posa sobre su cuerpo fantaseando con una futura explotación (Delgado Costa, 2003:69-70).

5.1.2. El ritmo y la musicalidad

El amarillo brillantado por la luna fría parecía preludiar la navegación galante entre escollos que merecían una pausa para la convocatoria de la flauta, al paso que las redes de los arácnidos llevaban el soplo de la floresta por laberintos

de gemidos, por sospechas que se cumplimentaban picoteando en cada poro de la piel.

José Lezama Lima, *Paradiso*

El ritmo y la repetición son dos elementos clave en la era Neobarroca según apunta el crítico florentino Omar Calabrese (1994:44); su presencia en el corpus marca la estética de los autores con el uso de fórmulas como la aliteración, el paralelismo y la musicalidad en ciertos fragmentos que remiten ora al bolero, ora al lúdico lenguaje infantil, a la plegaria religiosa o al violento nerviosismo de la realidad sociopolítica circundante. Los repliegues operados por los elementos rítmicos en la prosa de Lemebel y Santos-Febres apuntan a la unión de contrarios y al fuerte ingrediente tensional que ésta provoca, favoreciendo momentos de alta complejidad técnica a los que siguen otros de extrema simpleza estructural, para configurar una filigrana textual de voces superpuestas marcadas por los diversos subtextos a los que pertenecen.

Tengo miedo torero enlaza los elementos rítmicos neobarrocos en la mezcla de la voz narradora con los monólogos de La Loca del Frente, sus evocaciones del pasado, diálogos con Carlos o con los pocos personajes con que se relaciona después de devenir “Penélope doméstica” (doña Catita, sus amigas colas, alguna vieja del barrio, de la micro, algún milico...). Son voces marcadas por la aliteración, repetición y lúdico deambular desde lo marginal a lo lírico, que marcan una “rica y original prosa barroca” (Ruffinelli, 2007:74), una escritura de “mercado persa” (Cármaco Huachante, 2007:101) donde la recurrencia a la música popular cose el texto con fragmentos de coplas y boleros que, como hemos analizado, constituyen la base del imaginario del personaje principal.

Esta mezcla de registros podemos analizarla en fragmentos como el siguiente, donde la loca habla de un padre abusador cuyas embestidas se marcan por la aliteración machacónamente repetitiva de la /ch/:

Él, tan macho, tan canchero con las mujeres, tan encanchao con las putas, tan borracho esa vez manoseando. Tan ardiente su cuerpo de elefante encima mío punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletar como pollo empalado, como pichon sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándome (Lemebel, 2001:16-17).

Las imágenes del pichón y el pollo, animales emplumados como la loca, contrastan con la rijosidad de la piel del elefante, con la dureza del nervio del padre y su imposibilidad de mostrar la sensibilidad y aterciopelado tacto del amor. Macho, canchero, encancho y borracho, enlazan este fragmento con el machismo y la chingadera de que habla Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) según el cual el macho cogedor es el activo, el empalador de mujeres y afeminados que cubre con su violencia el cuerpo sangrante del otro excluido.

Las mismas plumas locas marcan el deambular incesante de repeticiones del nombre del amado en fragmentos explícitamente marcados por el deseo melodramático del personaje:

Así, cual abejorro zumbón, iba y venía por la casa emplumado con su estola de: Sí, Carlos. No, Carlos. Tal vez, Carlos. A lo mejor, Carlos. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda como ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la c-asa (Lemebel, 2001:13).

No sólo la pesadez del vuelo del abejorro alrededor de una flor que es Carlos aparece en las aliteraciones de la /c/, sino también el chocar del insecto contra el muro de su virilidad de partido, y la repetición de la /l/ lamedora, lingual y obscena en sus intentos de libar los jugos del lindo muchacho que se deja querer con el arrullo de su nombre. La relación entre ambos personajes se marca paralelamente en fragmentos repetitivos que ponen de relieve la amabilidad del primero frente al amor desesperado de la loca:

Carlos era tan bueno, tan dulce, tan amable. Y ella estaba tan enamorada, tan cautiva, tan sonámbula (...) Un silencio terciopelo rozaba su mejilla azulada y sin afeitarse. Un silencio espeso, cabeceando de cansancio, iba a tumbarlo. Un silencio aletargado de plumas, pesando de plomo su cabeza caía y ella atenta, y ella toda algodón, toda delicada estiraba una almohada de espuma para acomodarlo (Lemebel, 2001:15).

Como un juego de niños, la tensión entre blandura y dureza, atención e indiferencia, marca esta extraña relación en que la gratuidad neobarroca del esfuerzo

constante de La Loca asombra a un muchachito por el que ninguna de las pololas que lo rondaban había jamás derrochado tantas energías en torrente sin mar en que desembocar.

Otros fragmentos de la novela muestran la dureza del mundo militar sobre los sectores civiles que se marca a nivel rítmico por la frase veloz y contundente como el golpe de una porra sobre un cuerpo casi inerte, a nivel gramatical por el uso de formas verbales no personales que ilustran la inutilidad de los esfuerzos de las víctimas frente a la brutalidad de la represión dictatorial:

Partían el alma los sollozos de esas señoras escarbando piedras, estilando mojas por el guanaco, preguntando por ellos, golpeando puertas de metal que no se abrían, revolcadas por el chorro de agua frente al Ministerio de Justicia, sujetándose de los postes, con las medias rotas, todas chasconas, agarrándose el pecho para que esa agua negra no les arrebatara la foto prendida a su corazón (Lemebel, 2001:27).

Por último, como hemos comprobado anteriormente, la prosa lemebeliana viene contrapunteada por el uso del bolero y la canción tradicional que confieren un ritmo particular al discurso de La Loca que retoma fragmentos de sus *hits* nostálgicos preferidos para desacompañar acompañando prácticamente cada una de sus intervenciones:

Entonces los golpes de la puerta fueron ecos de su atribulado corazón.

Te vas porque yo quiero
que te vayas.
Y a la hora que yo quiero
te detengo.
Yo sé que mi cariño te hace
falta
aunque quieras o no
yo soy tu dueño (Lemebel,
2001:38).

Así, observamos que el ritmo de la narración se ve interrumpido y condicionado por el de la música que configura el repertorio de la loca, del mismo modo que en la obra de Santos-Febres observamos capítulos enteros en que la prosa (ya no repitiendo

fragmentos de otras canciones, sino creando nuevas composiciones) refleja el ritmo y la musicalidad del bolero⁴⁵:

Selena se roba la luz como una ladrona. Sirena le roba los ojos a quienes la adoran. Ella quiere todo lo que todos tienen. Merece la cima. Merece una vida mejor de la que tiene. Así lo declara en las noches en que está cantando. Así lo declara su voz que a todos va embriagando. Cada vez que canta su voz es un hambre, un tumor de hambre, una perdición.

Y ella no puede explicarse por qué el público paga por verla sufriendo; ahora que pierde el aplomo de lo que antes era un simulacro perfecto. Al fondo está Hugo, es su lujo envuelto, mirándola a ella, que muere de pena frente a su anfitrión (Santos-Febres, 2008:189).

En este fragmento las rimas internas coinciden con las del final del verso del bolero: cantando-embriagando, perdición-anfitrión... repeticiones y gerundios encadenados que marcan la pena que expresa la canción y que sienten los que la escuchan, anonadados por la nostálgica voz de la Sirena. Otros momentos de la narración retoman el ritmo de la plegaria religiosa con sus repeticiones del nombre invocado, la apelación directa a la divinidad y la enumeración de sus cualidades sobrenaturales :

Tú, María Piedra de Imán encantadora y mineral que con las siete Samaritanas anduviste, hermosura y nombre les diste, suerte y fortuna me traerás para cantar, Piedra Imán. Fuiste imán: serás para mí resguardo, conmigo estarás (...) Tu protección es lo que pido para asegurar... Por eso quiero que tú hagas que mi casa sea próspera y feliz y que la buena estrella me guíe y alumbre mi camino. Préstame tu magia bienhechora, quiero que me prestes tu talismán, quiero tener poder y dominio para vencer a mis enemigos, quiero que tú me guíes, Piedra Imán (Santos-Febres, 2008:7).

⁴⁵ Son numerosos los fragmentos de la obra que recurren al bolero; reproducimos aquí sólo uno más por economía de espacio: "Llama al dedo, llama al hielo seco que es la bruma que navega hacia el escote de su raje blanco de lentejuelas pegadas, nada estertóreo, blanco de viergenzuela en barra, eprdida, de niña caída pero sin mácula, de portento de pureza en bandejita y tan sólo sus muñecas gordas y su angostura famélica de bailarina de centro comunal la delatan. Selena, abierta cual la luna de los pobres y por tanto más cerrada que un abismo ella es, ah si, la puerta de todos los deseos" (ibíd.:150). En este fragmento, las tres últimas líneas coinciden perfectamente con el ritmo del bolero, incluso la exclamación "ah, sí" recuerda los boleros de Lucy Fabery en los que la cantante realizaba este tipo de sensuales interjecciones.

La conocida plegaria a la Piedra Imán se entrelaza en el discurso de Sirena para implorar fortuna en su carrera artística y salir de la miseria económica en que se encuentra. El recurso a la santería destaca desde el *incipit* de la obra, dándonos la puerta de entrada a la polifonía de voces que aparecen en ella. Este discurso múltiple refleja en numerosas ocasiones la oralidad de la jerga callejera boricua, revelando el estado psicológico del personaje que lo pronuncia con recursos sintácticos como la frase breve, las repeticiones y la apelación directa como en el siguiente fragmento, pronunciado por Valentina tras la agresión a Sirena, que refleja su nerviosismo y preocupación:

A tí no te clava nadie más. Te lo juro por mi madre. Y mira quien te lo dice, mira que es la Valentina quien te lo dice. A tí no te clava nadie más. Mira cómo te dejaron, te explotaron por dentro, te querían destruir las tripas. Ay nene, no, Aquí se acaba esto. Tú eres muy chiquito para la calle. Antes tienes que aprender. Tienes que inventarte algo (Santos-Febres, 2008:55).

Tanto el juramento como el recurso al verbo “clavar” (como “penetrar violentamente”) y el uso del pronombre “tú”, el sustantivo “nene” y la perífrasis “tener que” marcan a nivel textual lo apremiante de la recomendación del personaje y, al mismo tiempo, la indefensión del “chiquito” y su inexperiencia. Esta misma indefensión se perpetúa en el personaje de Leocadio, que aparece como el *doppelgänger* de Sirena, aunque, mientras ella ya ha superado el período de abusos en la calle, el pequeño dominicano está apenas descubriendo la violencia de los otros hombres. Su discurso recurre al lenguaje infantil, la lúdica ternura del juego y el uso de diminutivos; los monólogos interiores de Leocadio recurren a la puntuación irregular, la mezcla de acciones y descripciones del entorno y sus ingenuas reflexiones:

Por el patio un caminito, pájaros cantando, nubes haciéndole sombras a la tierra. Yo las miraba, un gusanito, me arrimo, la sombra se sostiene sobre mí. Quién es me mira como al pajarito, al gusano, las nubes, tierra me mira y yo quiero correr pero no puedo, quiero tocarlo, pero los dedos sostienen un gusano que se contonea allí peludo. Las patitas del gusano son amarillas (...) Por el patio el caminito, gusano-pájaro-nube-tierra, hay que podar los rosales, pásame las tijeras, el mango de madera entre sus gusanos color rojo con vetas chocolate (Santos-Febres, 2008:69).

En este fragmento, los diminutivos “caminito”, “gusanito”, “pajarito”, “patitas”,

la descripción de las sombras en la tierra creadas por las nubes, la ingenua observación sobre el color de las patas del gusano, la lúdica concatenación de los elementos del entorno del niño (“gusano-pájaro-nube-tierra”) que configuran su universo en miniatura, se ven amenazados por esas tijeras entre dedos rojos como gusanos que puntarán el final de la escena con una velada agresión física. Nótese la diferencia entre el anterior monólogo interior de Leocadio⁴⁶ y el siguiente pronunciado por Sirena, cuya recurrencia al diminutivo y la repetición lúdica ya no manifiestan la ingenuidad del leoncito dominicano, sino la violencia de las agresiones que han recaído sobre ella y quiere provocar a Hugo Graubel:

Tetitas de perra. El tiene tetitas de perra. Se le ven por debajo de la camisa de hilo, tetitas de perra y muchos pelos en el pecho. Yo le voy a morder esas tetitas, le voy a sacar sangre y leche de esas tetitas, me voy a amamantar de él. El me va a dar la comida que me hace falta. Tetitas de perra con pezones grandes y alargados, rodeadas de pelos oscuros (Santos-Febres, 2008:155).

Si bien el diminutivo “tetitas” y su uso por seis veces en el fragmento recuperan el lenguaje infantil, los “pelos”, “sangre” y “leche” empleados sádicamente y la recurrencia obsesiva de la repetición dibujan una Sirenita como mantis religiosa devoradora de víctimas que alimenten su sed de éxito, que la amamenten y colmen su cuasi obscena voracidad. El uso recurrente de la repetición y el paralelismo sintáctico en la novela forman parte del juego lingüístico neobarroco en la línea de la narrativa de Luis Rafel Sánchez; si *La guaracha del Macho Camacho* (1976) resulta un prodigio arquitectónico en esa sintaxis enrevesada que mezcla la oralidad de la calle con la radiofónica y en esa estructura general que, como la propia guaracha musical, emplea el mismo estribillo para separar los fragmentos dedicados a los diferentes personajes. *Sirena Selena...* presenta una estructura caótica en la cual el homenaje al escritor mayor pasa por el uso de ciertos recursos no tanto a nivel estructural como a nivel sintáctico y gramatical. Podemos comprobar la misma lúdica intención en las repeticiones y paralelismos de Santos-Febres que, con el subtexto bolerístico, marcan textualmente la recurrencia musical archipresente en la narrativa neobarroca latinoamericana: “Ni una gota de estridencia -ni una gota. Ni una gota en su expresión de muñeca espantada por

⁴⁶ Incluso en el último monólogo interior de Leocadio en el cual el niño aborda la problemática de género, observamos que esta inocencia no se ha perdido: “El más grande, la más chiquito. Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico que no necesariamente sea un hombre es más fuerte, ni más grande...” (Santos-Febres, 2008:193).

su propia belleza, por su réplica” (2008:150).

A lo largo de la novela, Hugo Graubel repite en varias ocasiones el ensalmo “te amaré, Selena, como siempre quise amar a una mujer, como siempre quise amar a una mujer, como siempre quise amar a una mujer” (38) que adquiere una relevancia performativa queer en el caso del sirenito por su identidad genérica nomádica. Si primero dedicó a Solange estas palabras, pero al desaparecer su lechita dejaron de tener sentido para el magnate, cuando inicia su relación con Sirena adquieren una resemantización queer que apunta a la construcción social de la identidad mujer y al uso performativo de ésta que realiza la diva *drag* en su teatral existencia.

En otros fragmentos, la repetición del nombre “Hugo Graubel” aparece como el clic fotográfico de las instantáneas tomadas por un cronista del corazón al gran magnate dominicano. Del entorno exterior del personaje a sus cavilaciones deseosas del cuerpo de la Sirena, las instantáneas de fotonovela focalizan repetitivamente el discurso sobre el personaje:

Hugo Graubel en su casa de la playa de Juan Dolio, fumando solo y bebiendo Presidentes en la barandilla del balcón. Hugo Graubel mirando a sus hijos jugar en las playas del Hotel Talanquera, meditabundo. Hugo Graubel, quitándose la sal del cuerpo y de tocarse sentir que se le erizan los pelos. Hugo recordando cuando montaba a su mujer suspiradora, joven como Selena, pelinegra y pálida como Selena, pero sin su anguloso cuerpito quinceañero, sin su colita diminuta removiéndose sobre la arena sucia a orillas de la playa donde flotan excrementos. Hugo Graubel recuerda nunca habérselo metido a ningún hombre (Santos-Febres, 2008:79).

El clímax en el uso de este recurso se alcanza en el capítulo XLV, compuesto de treinta y cuatro repeticiones de la secuencia “Por la boca mientras ella musitaba su bolero” (173); sirve para marcar la primera relación sexual de Hugo Graubel y Sirena, durante la cual ella canta boleros para no caer en las redes del amor. El fragmento presenta un hipérbaton pleonástico que cambia la estructura lógica de la frase y apunta a la extrañeza de Sirena como personaje doble, lunar y a la magia que el encuentro con ella presenta para el dominicano.

Este recurso en concreto actúa como eco de la novela *Tres tristes tigres* (1968) de Cabrera Infante y apunta al juego literario altamente tecnicado de otras obras del Boom como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. *Sirena Selena...* presenta momentos de

alta complejidad que apuntan a la “tecnificación narrativa” (Rama, 2008:321), como el capítulo XVIII que mediante la supresión casi total de signos de puntuación (apenas emplea algunos puntos suspensivos, interrogaciones y pocas comas), las repeticiones, enumeraciones caóticas, anacolutos e incongruencias semánticas, marca la sobredosis de Valentina y el estado mental demencial que desemboca en su muerte⁴⁷:

Corrientazo divino corrientazo en la sangre puyitas halan dolor disuelto en silueta
cosquillas una vez aflojo goma saco aguja y piel que se abre sobre sí puerta roja un
poquito de la puerta tubo de burbujas y agua turbia cocinada la cuchara por el suelo
parpadeando sangre ampollitas hay que retirar burbujas viento rito de la risa entre
pliegues de colchón disueltos pliegues de aire con pestañas postizas entra el cliente...
sonriente... el cliente siempre tiene la razón (Santos-Febres, 2008:73).

En la misma línea del juego tecnificado, hallamos la supresión del espacio entre palabra (“endóndeestarálaSelena,malditasealahoraqueladejóirseaquellaplayadeporquería
ellamolamalditaciennilveces”, 108), la repetición machacona (“¿dónde estará la
malagradecida esa, dónde dónde dónde dónde dónde?”, 109), la alteración humorística
de refranes y frases hechas (“loca precavida vale por dos”, 10) e incluso la repetición de
las acciones del personaje a nivel tipográfico:

Untada en cielo y sudor
Sirena
baja desde la cima de su sueño
 peldaño
 a
 peldaño
Deja su cola junto al mar
allá de orillas (...)
 la Selena
 baja
 un

⁴⁷ Este fragmento sintácticamente caótico, puede plantearnos una lectura sociopolítica que completamos con la crítica que Migueles, otro personaje de la novela, realiza con respecto al consumo de drogas en Puerto Rico: “Lo que sí hay es mucho crimen y un puchurrón de droga. La mayoría de los puertorriqueños son drogadictos (...) porque a la gente la mantiene el gobierno para que no se subleven” (Santos-Febres, 2008:146). La voz de la autora se deja ver en este personaje que culpa al gobierno de permitir en tráfico de drogas en el país para continuar el dominio estadounidense en mentes debilitadas por el consumo.

escalón

otro

y otro (Santos-Febres, 2008:149).

Como los *Caligramas* de Apollinaire, este recurso tipográfico es un indicio de esa línea de la literatura latinoamericana que, desde la Vanguardia de los años veinte, es recuperada por la narrativa tecnificada desde los años sesenta y la compleja estética Neobarroca hasta la narrativa actual que mezcla elementos tan diversos como la cultura popular y el Kitsch, la dificultad estética, las identidades queer, la resemantización, la ambigüedad y la colorida prosa Neobarroca para dar lugar a la esfera específica del Camp latinoamericano.

5.2. Parodia y carnavalización

Espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo anormal, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis, que esconde una irrisión.

Severo Sarduy

No sólo la mezcla de elementos burlescos y serios, de lo grotesco y lo lírico, sino de diversos estratos lingüísticos, diferentes géneros literarios e, incluso, la reutilización hasta la absoluta irrisión de ciertos estereotipos culturales forman parte de la parodia neobarroca en clave carnavalesca que enlaza las teorías de Bajtín y Sarduy plasmadas en los autores del corpus que estamos analizando. La parodia, como “repetición con distancia crítica” (Hutcheon, 1991:6) opera sea mediante la deformación grotesca y humorística de ciertos personajes como en la obra de Lemebel, donde las figuras del dictador y su esposa son cruelmente deformadas y convertidas en fanticos cobardes y parloteros respectivamente; sea mediante la mezcla de diversos géneros literarios que termina por devastarlos todos con una mirada irónica como en la traducción literaria de la telenovela neobarroca de Izaguirre o mediante la mezcla jocosa de diversas fórmulas dramáticas, como en la obra teatral *Fresa y Chocolate (querido Diego)*; sea, finalmente, mediante la exageración del afeminamiento como parodia de género en ciertos

personajes del corpus.

La primera de estas líneas atañe a *Tengo miedo torero*, donde Pedro Lemebel recurre a la mezcla genérica parodiando la novela rosa, la radionovela melodramática, la narrativa de dictadura inaugurada en el continente por *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias y la novela policíaca⁴⁸. El autor incide en lo grotesco bajtiniano al abordar la figura del presidente y su esposa, que aparecen animalizados en una *amplificatio* de sus cualidades más reaccionarias, en un cuadro psicológico que tiende a aumentar lo más frívolamente kitsch en ella y lo más cobardemente milico en él.

Doña Lucy es un parlotero papagayo racista⁴⁹ y clasista⁵⁰ cuya caracterización contrasta con el silencio maquiavélico de su marido. En su mundo de Cartier y Nina Ricci, la inagotable cháchara de la mujer atiende sólo a las novedades en el mundo de la moda que vienen de París, aconsejada por su estilista Gonza, cuyo nombre repite insaciadamente para desespero del dictador: “que Gonzalo me dijo, que Gonzalo dice, que Gonzalo cree, que debieras tener en cuenta la opinión de Gonza...” (Lemebel, 2001:29).

La animalización de la mujer va de la gallina (“cacareo hostigoso de su mujer”, 31; “cacareando”, 66) a la chicharra (“ella no había parado de chicharrear de la mañana a la noche”, 41), pasando por el papagayo (“la charla de papagayo que gorgojeaba su mujer, 68), la cacatúa (“letanía cacatúa”, 123), el gato (“ronroneo pegajoso”, 31) o la abeja (“como la Abeja Maya (...) en realidad se parecía a esa caricatura de la televisión”, 190) siempre en referencia a su verborrea insoportable que también es susceptible de reificación. En este sentido, será una batidora (“batiendo la lengua”, 30),

⁴⁸ “El uso de la polifonía que demuestra la versatilidad de las marcas paródicas y románticas (sobre el lado del melodrama) que signan y marcan el universo mental y literario de Lemebel. Al crear una novela de discursos múltiples, entre los cuales se cuentan los de la ridícula pareja de doña Lucía Hiriart y su esposo el dictador, así como el de la Loca del Frente, el escritor demuestra su voluntad y su habilidad de realizar un tejido (una arpillera de retazos dinámicos), dándole a la acción una jugosa combinación de parodia política y de melodrama de radionovela.” (Ruffinelli, 2007:78).

⁴⁹ Al recordar la visita oficial a Sudáfrica en que no dejaron aterrizar al avión presidencial, la mujer recurre a todos los insultos racistas que le vienen en mente: “cholos mal educados” (Lemebel, 2001:41), “negros mugrientos” (ibid.:42), “ese africano roto” (ibid.:43), las “puras mugres que traían de Sudáfrica” (ibid.:43), “tanto negro chico inflado de hambre” (ibid.:43). Este episodio es una ficcionalización de la fallida visita que Pinochet realizó a Filipinas en marzo de 1980; el dictador tuvo que repostar combustible en Fidji, por aquel entonces dirigido por un gobierno comunista donde incluso llegaron a fumarle el avión.

⁵⁰ “Con mayor razón van a decir que eres un huaso metido a gente” le espeta a su marido para evitar que la prensa comunista lo retrate echado sobre la hierba (Lemebel, 2001:31). El desprecio de esta mujer que se cree superior por ser la esposa del dictador, también abarca a las esposas de los otros generales, de las que piensa que “en el fondo se les come la envidia” (ibid.:66) porque ella lleva modelitos parisinos, mientras que las demás visten “como empleadas domésticas en día domingo” (ibid.:66), porque como comenta, “de jovencita mi madre me educó con clase y me enseñó los secretos del buen vestir” (ibid.).

una “victrola parlota” (67), una radio a pilas (“por suerte ahí se le había agotado la pila, por fortuna se había quedado muda transformando su odiosa plástica en un ronquido rezongón”, 45; “ tarro radial”, 142) que con su “voz de lata” (109) recurre a un eterno “tarareo rezogón” (125).

Esta verba incesante resalta por la superficialidad de sus observaciones políticas que la llevan a afirmar que la poca popularidad del gobierno militar se debe al color de sus uniformes, o al corte de pelo y el afeitado del dictador que no permite que el pueblo vea sus ojos y su sonrisa y por la ignorancia congénita de no saber a ciencia cierta el nombre del “Aleph” de Borges o la circunstancia de su ceguera. La obsesión por el qué dirán está siempre presente en las conversaciones de la pareja que se dedica a la falta de respeto mutuo en un habla del desamor eterno acompasado por los recuerdos de los clics de los fotógrafos de la prensa rosa. El dictador le recrimina a su esposa la extravagancia en el vestir⁵¹, mientras ella critica su reticencia milica a no llevar otra cosa que no sea el uniforme color caqui⁵²; ella lo trata de tonto por confiar en los gobiernos de los otros países que terminaron por darle la espalda (41), mientras él la mira con desprecio en el silencio de su rencor (66) y su censura (105).

Otro de los elementos que comparten es su exacerbado catolicismo, unido a la creencia en las fuerzas ocultas y el Tarot que, tras el atentado perpetuado por el Frente, el dictador también abraza. Si ambos confían en “la Virgen del Carmen, la Patrona del Ejército” (169) y en la protección sobrenatural que otorga a su gobierno (126), al mismo tiempo se dejan aconsejar por Gonza y sus creencias esotéricas: “el I Ching” (42), “el Tarot de Gonzalo” (170).

Augusto, por otra parte, viene caracterizado como “un viejo cobarde” (104), homófobo y obsesionado con los fetiches militares. La primera característica se marca textualmente en un *crescendo* de alusiones que llegan a su clímax tras el atentado del Frente; no sólo se sobresalta asustado al “escuchar el alarido rompefilas” (124) o busca su “Luber en su cajón asustado por las salvas de los fusiles” (103), sino que recuerda con orgullo haber dirigido la operación contra Allende “desde una cómoda sala de comandos” en Peñalolén (126) mientras los soldados enfrentaban el peligro físico. El

⁵¹ “Pero mujer, ¿a tu edad? No ves que la prensa comunista lo único que hace es reírse de tus sombreros?” (Lemebel, 2001:29); “Y no pongas esa cara de amarrete pensando que costó un dineral [el sombrero], apenas quinientos dólares, una ganga, una baratura comparado con la fortuna que tú gastas en los fierros mohosos de tu colección de armas” (ibíd.:65).

⁵² “¿Y cómo ustedes que no se sacan la gorra militar ni para dormir?” (Lemebel, 2001:29); “¿No viste que usaba una camisa sport, afuera del pantalón? Y tú con ese uniforme plomo, color burro, cerrado hasta el cogote” (ibíd.:30).

cúlmen de lo grotesco en la línea pantagruélica, lo pinta como un fantoche que recuerda al *Ubu roi* de Jarry (1896) en el exceso escatológico del miedo:

Tírese al suelo, mi General, le gritó el chofer desesperado, pero hacía rato que el dictador tenía la nariz pegada al piso, temblando, tartamudeando: Ma-mama-cita-linda esta güevá es cierta. Y tan cierta que el pavor de los escoltas no los dejaba reaccionar. Y pálidos se escondían como ratas en el fragor de la balacera (...). En el asiento trasero, el Dictador temblaba como una hoja, no podía hablar, no atinaba a pronunciar palabra, estático, sin moverse, sin poder acomodarse en el asiento. Más bien no podía moverse, sentado en la tibia plasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo (Lemebel, 2001:154-156).

Tras el atentado, el “castañeteo de sus dientes” (170) y el terror a “quedarse solo en esa oscuridad” (171) son acompañados por los insultos de su mujer, que intenta calmar sus pesadillas aconsejándole: “Tómame tus gotas, no seas gallina” (192). Aquí, la animalización del personaje se realiza con el mismo significante que, en el caso de su mujer, resaltaba por su cacareo incesante, pero que en él destaca por la falta de coraje del ave doméstica que corre a esconderse en el corral ante el menor peligro. Igualmente, aparece como “elefante somnoliento” (66), como “niño lince” (106), “como una foca refunfuñando” (110), como “viejo zorro” (124), “como verraco” (155) y como buitre, en contraste esta vez con la Loca del Frente que, como vimos en el apartado dedicado a la cultura popular, se significaba como inocente paloma: “para que nadie viera el regocijo en su mirada de buitre esos días de palomas muertas” (144).

La contraposición entre ambos personajes es constante, pues mientras la Loca escucha boleros y canciones de amor, él sólo recurre a las marchas militares (31, 124) y a *Lili Marleen* (110); si la primera habla “en poesía” (130), el segundo odia “las poesías. Ni leerlas, ni escucharlas, ni escribirlas, ni nada” (125); sus apreciaciones estéticas también se contraponen, como el parecer ante el edificio del Congreso de Valparaíso que, para la Loca es una “güevada tan fea, [que] parece un hospital de la política” (183), mientras que para Pinochet “esa construcción faraónica era su gran orgullo, lo mismo que la carretera austral” (184); por último, los sueños eróticos de la Loca, en los cuales cabalga con un “misterioso jinete” que la hace cruzar la llanura amarrada a su cintura (46-47), se oponen a las pesadillas del dictador de las que despierta sobresaltado ante su propio cortejo fúnebre, la fiesta de su décimo cumpleaños con aquel pastel en forma de

“entomológico cementerio” (109), las aves carroñeras picoteándole los ojos, o la condecoración de un joven “colijunto” (172).

Esta última pesadilla muestra la homofobia salvaje del personaje, que en numerosas ocasiones recurre al insulto para referirse a los homosexuales que encuentra en sus paseos o en el ejército: “maricón”, “degenerados” (46), “pájaro afeminado” (141)... el dictador llega a expulsar del cuerpo a un joven cadete porque no soporta “verlo mariconeando en mi jardín” (141) y su odio a los picaflores como correlato del mariposear del joven cadete homosexual se completa con su identificación con los cóndores carroñeros que sobrevuelan la finca en el Cajón de Maipo. Homosexuales y comunistas, comparten el odio del dictador llegando a identificarse en explícitas afirmaciones: “Ese Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que son puros estudiante que juegan a ser guerrilleros. Son puros cabros maricones que juegan a tirar piedras, cantan canciones de la Violeta Parra y leen poesías” (125). Su misantropía alcanza todos los rincones de la raza humana: “todos son mis enemigos, rezongó Augustito con soberbia” (106).

Su obsesión por el mundo militar desde niño, en que coleccionaba “los carros de aurigas imperiales, los camioncitos, jeeps y tanques blindados en espera de un pequeño combate” (105-106), se focaliza en fetiches como pistolas pertenecientes a otros dictadores (65), “fierros y sables y pistolas y cachureos militares” (43) y en su identificación con Hitler (“nirvana hitleriano”, 20), Nerón (68), Ramsés II, y otros faraones egipcios creadores de ciclópeas obras arquitectónicas (184). Como un niño que juega a ser grande, que sigue jugando con camioncitos y pistolas de plástico, pero que a la hora de la verdad es incapaz de enfrentarse a los acontecimientos dada su cobardía, el dictador es escarnecido y ridiculizado con tintes rabelaisianos en la parodia colorista que Lemebel traza en *Tengo miedo torero*.

Según Alina Camacho-Gingerich, “la carnavalización implica lo paródico en la medida en que equivale a confrontación, choque y confusión, es decir, cuando equivale a ‘intertextualidad’” (1985:67); intertextualidad e intratextualidad han sido analizadas por Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco” (1972) donde considera que se trata de:

Textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos -citas y reminiscencias-, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje -de tatuaje- en que consiste toda escritura,

participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación (Sarduy, 1999:1397).

Según ambas afirmaciones, la mezcla genérica que observamos en *Azul petróleo* de Boris Izaguirre⁵³, ese batiburrillo estético que hace saltar las reglas del género literario en una mezcla despiadada de voces y peripecias diversas, corresponde con la carnavalesca parodia neobarroca. Como analizamos anteriormente, la línea argumental principal que tiende a tomar elementos de la melodramática telenovela, intersecta con ingredientes policíacos y queer en consonancia con la Estética Neobarroca tal y como Omar Calabrese la aplica al análisis del *soap opera* (1994:44 y ss.).

Izaguirre consigue llegar un paso más allá de todos estos formatos con la ironía que la propia mezcla aporta a las bases del género: si el tono de cuarto oscuro de la novela gay desaparece con los recuerdos de infancia del niño Julio que nos abocan en el exceso melodramático, paulatinamente este tono dará paso a la violencia del *film noir* por los asesinatos encadenados del joven, siempre hilvanados con la melodramática búsqueda de la completud familiar que estalla en la escena final como mezcla de las tres líneas principales. Julio y Mateo (pareja de novela gay), hermanos reunidos tras una larga búsqueda (peripecia de melodrama), escapan de las patrullas policiales (persecución típica del género negro) y se refugian en una alcantarilla, donde hacen el amor y el primero muere a manos del segundo: final proteico de tintes neobarrocos en el que los diversos géneros se pliegan y repliegan para terminar en un fuego artificial de extrañas y un tanto gratuitas coincidencias.

Otro de los aspectos que resaltan el elemento paródico en la novela es la presencia de ciertos personajes y escenas que apuntan al exceso y la inarmonía. Tanto Ernestino Vogás como Reinaldo Naranjo se caracterizan por ciertas cualidades que tienden al extremo, el primero por su gordura casi elefantésca y el segundo por su fealdad insoportable; Vogás “era enorme, gordo y gigante. Gran cantidad de cabello,

⁵³ Catalina Quesada reflexiona sobre los conceptos de ironía, parodia, sátira y trastextualidad a partir de la teorización de Gerard Genette, Linda Hutcheon y Elzbieta Sklodowska; la parodia, según éstos críticos, consistiría, respectivamente, en una figura retórica, un género literario o un modo literario. Para Quesada, las teorías de Genette y Hutcheon son combinables pues concibe la parodia como "repetición con distancia crítica" pero considera que se puede parodiar no sólo "un texto previo (o hipotexto), sino (...) todo un molde genérico" (Quesada, 2007:ed.dig). Esta precisión encaja perfectamente en el tipo de parodia que realiza Izaguirre de los géneros melodramático, policíaco y de la novela gay, pues sin llegar a tener un referente concreto del que distanciarse críticamente, recurre a los mecanismos de los tres géneros distanciándose de ellos al entremezclarlos en un torrente incongruente de yuxtaposiciones. Por otro lado, Quesada retoma a Hutcheon en la consideración de que la parodia no se limita a tener una intención ridiculizante, sino que puede manifestarse en forma de homenaje: en este punto, también Izaguirre responde a los postulados de Quesada pues no ridiculiza los géneros, sino que rinde un homenaje, sobre todo, al subtexto telenovelesco que, por otro lado, ha reivindicado en varios de sus escritos ensayísticos.

grandes labios, grandes ojos negros mirando dentro del huracán. Caminaba como si el mundo fuera a derretirse bajo sus pies. Y lo hacía. Allí donde pasaba, se desvanecía algo” (Izaguirre, 1998:36). Su semejanza con los personajes rabelaisianos se hace más obvia ante la afirmación de que era un “desproporcionado gigante ahito de olores, extravagancias y oscuridades” (37) encerrado en su universo de texturas y colores en el que las orgías de cada jueves con muchachos pobres del barrio excitan sus ávidos sentidos de creador de ambientes en los que “un telón delante de otro telón donde la cultura clásica tropezaba de frente con el vudú, el oro mítico de tierras desconocidas, grandes árboles, enormes frutos y maravillosos representantes masculinos” (38), subrayando el carácter teatral, ambiguo y artificial del personaje.

Su animalización y reificación son remarcadas por el narrador al describir ciertas escenas en las que Vogás “bramaba al arrojar los colores y mover los pinceles”, cuando “sus ojos taladraban los cuerpos e hipnotizaban las miradas de los visitantes (...) alumbrando la habitación como faros de un buque cazador” (42-43) y “entonces el gigante obeso se convertía en serpiente de mil cabezas, diosa hindú de mil brazos, a punto de abrazar, devorar y ser devorado por sus propias criaturas” (44). Como la cueva de un ser monstruoso, la casa de Ernestino tiene su propia ley, y él flota en medio de este mar tempestuoso como una “balsa inflable” (55) con asmáticos chillidos “como el de las chicharras” (64) que parecen un eco de la enfermedad del Maestro, en un decorado de sofisticación y extravagancia que comparte con su habitante la tendencia a la enormidad y la decadencia, la nostalgia y la mezcla incesante de motivos de otras épocas difícilmente encajables entre sí.

Reinaldo Naranjo, por otro lado, aparece como “el enano más feo” (114) que Julio ha visto en su vida:

Unos párpados gruesos como los de Ernestino, pero sin la gracia de sus pestañas (...). [Aunque], a pesar de esta fealdad, de esos labios pequeños apenas dibujados, de una piel castigada por una extraña viruela, de esas pequeñas manos regordetas y sin cutículas, de las piernas metidas hacia adentro, de una tripita de dinosaurio bailarín, de una cintura divagante... a pesar de esa fealdad, Reinaldo Naranjo era el encanto caraqueño (...). Era *charm* corrupción en un mismo cuerpo, amorfo e incomparable (...). Un monstruo (Izaguirre, 1998:144-145).

A pesar de lo cual, inicia una relación sentimental con él, que lo acerca a su

proteica fealdad: “cada día más feo, cada día más fascinante” (200) como el *Polifemo* de Góngora (1613). El exceso de su fealdad contrasta con ese talento innato como cronista social y diseñador que muestra en el concurso de Miss Venezuela, que aparece en la novela como el evento más Camp, como “un revolcón en el falso glamour y denodado artificio” (189) donde Reinaldo viste a *Miss*. Cojedes con un exagerado vestido púrpura con capa naranja. El carnavalesco evento presenta un par de detalles que resaltan por su carácter paródico, por sus contrastes altisonantes: el altarcito que crean en el camerino de la participante y el desmayo de Reinaldo.

El altar destaca por su carácter sincrético en el que caben tanto la foto de María Lionza, José Gregorio Hernández y un busto del Negro Primero, como las imágenes de la Virgen de Chiquinquirá, Santa Bárbara, medallas de la Virgen del Carmen, un grabado de Simón Bolívar, una foto de Lana Turner y otra de Amanda Bustamante (ubicada en el improvisado santuario por ella misma, 195). La presencia de aquella imagen barroca que analiza Serge Gruzinski atraviesa siglos y continentes para aterrizar en este concurso de belleza donde el sentimiento religioso se da cita con la superstición, el egocentrismo y el imaginario cinematográfico, mostrando hasta qué punto los nuevos ídolos de la modernidad no proceden sólo de la historia sacra sino del mundo del celuloide y de la alta sociedad. Hoy día todo cabe en la plegaria del pueblo que construye su universo ideológico según lo que muestran los medios de comunicación y lo que marca la tradición: doble fuente de referencias cruzadas que configuran creencias en desorden, donde los extremos se pliegan en bucles de alusiones descabelladamente interculturales.

En el mismo evento, el desmayo de Naranjo muestra cómo en medio de tanto *glamour* tiene cabida lo grotesco y escatológico: entre bamabalinas, la emoción de que su miss sea vitoreada mientras desfila luciendo la creación de Reinaldo hace que el feo personaje se desplome entre Amanda y Meillet; acto seguido, “la madre de una miss untaba las fosas nasales de Reinaldo con jarabe de menta china” (197) y *Miss*. Cojedes era nombrada Reina de la belleza. Así, en una escena llena de distinción, la imagen de la madre abalanzándose sobre las narices del horrible Naranjo, crea una discordancia terriblemente irrisoria en que los extremos se abrazan dando lugar a un tono narrativo completamente paródico.

Del mismo modo que en *Azul petróleo* tiene lugar una mezcla genérica que ayuda a desmontar paródicamente los fundamentos de los diversos géneros literarios, en la obra teatral *Fresa y chocolate (querido Diego)* observamos una amalgama de

modelos de interpretación discordantes que trabajan de forma irrisoria en el desmantelamiento de la unicidad genérica y que, por otro lado, son propias de la escuela cubana de actuación que, desde el siglo XIX, emplea la parodia procedente del teatro bufo. En el arranque de la pieza, donde metateatralmente se representa una escena de *Casa de muñecas* de Ibsen, los actores emplean movimientos corporales automáticos, interpretando como autómatas esa escena de crítica a la sociedad burguesa para la que todos somos marionetas jugando a encajar en los parámetros marcados por el pensamiento (hetero) patriarcal. Esta mecanicidad contrasta con la grandilocuencia gestual y vocal de las escenas en que Diego y David dialogan, marcando con un tono de voz mucho más elevado los fragmentos irónicos y humorísticos o bien, aquellos en que su enfrentamiento ideológico es más evidente. En tercer lugar, y jugando con la dureza del discurso ideológico comunista, los diálogos entre David y su conciencia (con un desdoblamiento de la voz del personaje) o entre David y sus compañeros de partido, vienen acompañados con fuertes movimientos corporales que bien imitan el paso militar, bien son una derivación de los pasos de salsa exageradamente marcados. Si, como dijo Linda Hutcheon, la parodia consiste en una repetición con distancia irónica que marca variaciones con respecto al modelo parodiado (1991:6), los modos de interpretación actorial de la escuela cubana marcan una ruptura entre el discurso pronunciado y la gestualidad (sea mecánica, militar o, como marcamos a continuación, procedente del *ballet* clásico) que establecen la irrisión en el discurso a través del gesto: es paródico el modo en que se repiten con variación, tendente a la exageración, los diversos modelos de actuación, así como también lo es la discordancia del gesto con el discurso.

Entrecruzadas con las tres líneas marcadas anteriormente, encontramos en la pieza momentos danzados a ritmo de salsa, en puntas de pies como un *ballet*, diálogos en que el cuerpo se fragmenta en movimientos repetitivos como si fuera una máquina loca u otros en que las veloces idas y venidas sobre el escenario, con sus saltos, contorsiones y silencios corporales, convierten el trabajo actorial en una compleja red de alusiones difícilmente afiliables. Lo que más resalta en la pieza es la exageración gestual y vocal: cada movimiento corporal viene marcado por un tono de voz diferente y, trabajo de contrastes, en numerosas ocasiones uno de los tres actores permanece en absoluta inmovilidad mientras los otros dos evolucionan incansablemente a su alrededor.

Los cambios de tono y la mezcla de voces son contrastivos porque marcan

pliegues en la interpretación. Del mismo modo, grito, llanto, calma y risas se superponen prácticamente a lo largo de la pieza en un altibajo constante de climas emocionales que establecen una mezcla de estados psicológicos enmarcados por la gestualidad actuarial. Si bien el decorado no destaca por su riqueza barroca, pues más bien podríamos hablar de un teatro pobre, el vestuario utilizado sí que aporta ese grado elevado de colorido y contraste de que estamos hablando: levitas y trajes largos decimonónicos, camisetas marselesas, tules y largos tutús, abrigos rusos, botas militares y puntas de *ballet*, mantones de manila, camisas de flores y *maillots* ultramodernos... los cambios de vestuario se realizan de repente para marcar los cambios tonales del discurso y de la gestualidad, dando lugar a una estridencia de *marché aux puces* que encaja con la misma estética del “mercado persa” que encontramos en la obra de Lemebel.

Por otro lado, el vestuario de la loca y su gestualidad conforman una construcción paródica de la feminidad que puede ser leída desde la teoría de la performatividad de género de Judith Butler⁵⁴. Como comenta Norge Espinosa, la versión filmica del relato de Senel Paz y las diferentes versiones teatrales rebajan el contenido connotativo del original:

A excepción de la creada por Carlos Díaz en acuerdo con Senel Paz, donde el director cubano extraía la teatralidad de las situaciones narradas, y desde una intensidad puramente escénica movilizaba a tres actores en todas y cada una de las células del relato, incluyendo travestismo, desnudos y cierta fisicalidad que reescribía desde una voluntad homoerótica lo que el filme de Tomás Gutiérrez Alea y Juan C. Tabío proponía rebajar a fin de que el protagonista no quedara únicamente en un supuesto cliché (Espinosa, 2003:83).

Ese cliché de la loca latinoamericana es superado en la pieza teatral que construye a nivel gestual, vocal y de vestuario la identidad del protagonista. El primer nivel se marca con la parodia del afeminamiento en gestos evidentemente exagerados, sea *akimbo*, *limp wrist*... las manos de la loca se posan como mariposas en el cuerpo del joven siempre que puede, y su pajarear en derredor se acompasa con vueltitas y movimientos de cadera como si anduviera sobre unos vertiginosos tacos altos. Guiños

⁵⁴ "La noción de parodia de género (...) no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es de la noción misma de un original" (Butler, 2010a:269).

de ojos, miradas fijas, penetrantes y sonrisas maliciosas marcan este juego erótico que se establece entre ambos personajes entre los cuales el intercambio ideológico va de la mano del deseo sexual por parte de la loca.

A nivel de voz, la loca emplea los cambios de tono propios del rol femenino en el melodrama clásico, esto es, gritos, desdén, una voz acariciadora cuando quiere acercarse a David, la dureza del enfado cuando se enfrenta con él, el llanto en ciertas ocasiones... parodiando esa figura tradicional femenina por la exagerada intencionalidad de cada uno de sus cambios tonales. Tras el *incipit* metateatral, ambos personajes se encuentran en Coppelia y la loca encuentra una fresa entera en su helado; si en el texto inicial de Senel Paz que se presenta como una narración en primera persona desde la voz de David, este detalle se marca con el término "puntica" ("me miró con otra sonrisita y se dedicó a coger con la puntica de la cuchara una puntica de helado que se llevó a la puntica de la lengua", Paz, 1991:13), en la pieza teatral los gritos de la loca al encontrar la fresa hacen que David se ponga más y más nervioso por la exageración de la frivolidad del otro personaje ante un detalle, para él, tan nimio.

Hemos analizado, por tanto, las diversas dimensiones que adopta la parodia en algunos momentos clave del corpus: *Fresa y chocolate (Querido Diego)* destaca por un trabajo actorial que, desde la irrisión creada por la distancia con el propio discurso ideológico y con las matrices originales de los modelos de actuación, desmonta los originales con distancia irónica; por otro lado, el trabajo de Fernando Hechavarría (Diego) trabaja la parodia de género desde la gestualidad y la voz aportando nuevos matices a las teorías de Butler. *Azul petróleo* presenta una mezcla de géneros literarios que desmantela la unicidad orgánica de la novela dando lugar a una serie de puntos discordantes que apuntan a la parodia, al mismo tiempo que presenta ciertos personajes que por sus grotescas características apuntan a lo carnavalesco bajtiniano. De modo similar, en *Tengo miedo torero* la animalización de las figuras del dictador y su esposa evidencia el *ethos* de burla y desprecio que adquiere la parodia en la novela, enlazando con la sátira y evidenciando el posicionamiento político del autor.

Tras este recorrido por las formas paródicas, analizaremos la presencia de las ruinas en el corpus para enlazar la tónica barroca y el quevedesco "solamente lo fugitivo permanece y dura" con la idea de derrumbe físico y mental desde la vejez, la enfermedad o el consumo de drogas y con la nostalgia de un pasado esplendoroso.

5.3. La tónica de las ruinas

Alrededor de la base de la cúpula de ese templo, ahora en *ruinas*, existía un balconcito por donde se asomaban los monjes para sus oraciones de medianoche; parece que esa *ruinas* de un templo cristiano habían sido edificadas en su época de esplendor sobre las *ruinas* de una academia de filósofos paganos.

José Lezama Lima, *Paradiso* (el subrayado es mío)

La simbología de las ruinas barrocas, como comenta Jordi Pardo, procede de los topos medievales del paso del Tiempo y la inconstancia de la Fortuna que dan lugar a ciertos lugares comunes en el siglo XVII como el desengaño, la fugacidad de la vida, el paso irremediable del tiempo y la inevitabilidad de la muerte. El oxímoron metafísico barroco procede de la enorme crisis de conciencia mostrada en dicha tónica que se actualiza en el uso de la imagen de las ruinas para testimoniar un tiempo pasado desde la evidencia histórica de su desaparición. Esta misma reflexión vendrá aplicada al ser humano, cuya caducidad será correlato de la ruina física de ciertas construcciones arquitectónicas que remiten, en su mayoría, a la antigüedad clásica (Pardo, 2002:ed.dig.).

En la narrativa Neobarroca latinoamericana la presencia de las ruinas⁵⁵ se entrelaza con la moda nostalgia y el recuerdo de un pasado más esplendoroso que los tiempos actuales; un pasado cuyos artefactos culturales son retomados desde una óptica diversa que refleja la cuestión identitaria del sujeto moderno sea desmontando los binarismos genéricos (como vimos en el caso del bolero o en la recuperación de los arquetipos de feminidad del cine clásico de Hollywood), sea reelaborando elementos asociados a etapas políticas decadentes (como funciona la copla española en la filmografía de Almodóvar), o bien recurriendo a motivos decorativos *démodé* que contribuyen a crear una estética de mercadillo (como sucede con la recurrencia al Kitsch en el corpus que manejamos).

Por otro lado, la recurrencia a este tópico no se centrará tanto en el concreto

⁵⁵ En palabras de Fabio Rodríguez Amaya: "Ruina, deterioro y destrucción pertenecen, en primera instancia y en una lectura lineal, al ser para convertirse en pertenencias del cosmos. La necedad, la estulticia, la conciencia de ser finito están para demostrar la imposibilidad de ejercer un control sobre la materia, pero ante todo, sobre lo infinito, lo trascendente, lo que en la infabilidad no pertenece sino al mundo superno" (Rodríguez Amaya, 2000:175). Las reflexiones del crítico acerca de la presencia de la tónica de las ruinas en la obra de Mutis resultan más que pertinentes en nuestra lectura.

canto barroco “a Roma sepultada en sus ruinas”, sino en una reflexión festiva sobre la decadencia del ser humano enfocada desde problemáticas actuales como el Sida y el consumo de drogas o simplemente desde el recuerdo de un ayer en que el propio cuerpo respondía a los estímulos del deseo y se abandonaba al placer de las tentaciones de la noche.

En la obra de Lemebel observamos la primera de estas líneas argumentales desde la problemática del Sida en el cuerpo de la loca (*Loco afán...*) que muestra cierta nostalgia por los tiempos anteriores a la llegada de la enfermedad asociada doblemente con la dictadura y con el modelo gay estadounidense culpable de su importación⁵⁶. Como afirma el escritor, su mirada de neocronista reivindicativo se centra en esos márgenes de la sociedad neoliberal que aparecen como ruinas para la bienpensante mayoría cultural:

Me interesan sobre todo los lugares de pérdida en este triunfalismo neoliberal, los lugares agredidos como son la pobreza, la homosexualidad, la mujer, la etnia, etcétera (...). Es como iluminar las ruinas, los deterioros. Esa ciudad que va decayendo, que va desapareciendo por sobre las torres de espejos. Iluminar los escombros a través de este ojo escritural (Risco, 1995:16).

La cartografía lemebeliana de lo marginal recurre a las zonas del despojo económico y político, a los centros neurálgicos del submundo santiaguino como son la esquina, el cinema, la combi, los parques, etc., a los momentos transaccionales de la noche travesti en que los dólares provocan la inyección sidoso en la arcádica sociedad predictatorial (Palaversich, 2009:112). Con una mirada paródica, Lemebel aborda la ruina corporal y la muerte de la loca desde una escritura homosexual que hace “pasar gato por liebre” reivindicando una figura que posee “una forma brillante de percibir y de percibirse, de rearmar constantemente su imaginario de acuerdo a estrategias de supervivencia” (Risco, 1995:ed.dig.).

De ese modo, la estrategia democratizadora de la plaga alcanza por igual el cuerpo de la Pilola Alessandri y de la Chumilou, de la Plama y de la Madonna, en un jeringazo interclasista que barre de un plumazo a las locas santiaguinas en el olvido del profiláctico, dejándolas como sombras de las sombras de sus iconos, como maniqués

⁵⁶ “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio” (Lemebel, 2000:9).

tirados en la vereda, en la delgadez extrema de una dieta inmunodeficiente y la calvicie redonda del virus adquirido:

Ya el misterio le había debilitado las mechas. Con el agua oxigenada se le quemaron las raíces y el cepillo quedaba lleno de pelos. Se le caía a mechones. Nosotros le decíamos que parecía perra tiñosa, pero nunca quiso usar peluca (...). Antes del misterio, tenía un pelo tan lindo la diabla (...). Sin pelo ni dientes, ya no era la misma Madonna que tanto nos hacía reír cuando no venían clientes (Lemebel, 1996:37-38).

Con el sintagma “lo que el sida se llevó” (39), Lemebel enlaza la decadencia con la parodia del imaginario hollywoodiense en su canto ruinoso al cuerpo moribundo que lucha por vivir pero se va desvaneciendo en el marasmo de la enfermedad: “entre más amarillenta, más colorete, entre más ojera, más tornasol” (48). Realiza un canto melancólico a la muerte que entrega como homenaje a sus amigas colas desaparecidas retomando la tónica barroca desde la problemática actual de la enfermedad del Sida, en un panegírico paródico marcado por la irrisión y el colorido neobarrocho.

Por otro lado, la temática de las ruinas es abordada en *Tengo miedo torero* desde la descripción del cuerpo de La Loca del Frente y el recuerdo de un ayer en que podía conseguir, sin todo el esfuerzo que realiza con Carlos, el revolcón nocturno con un cuerpo joven:

[El] espejo del baño, (...) le devolvía su triste máscara de luna añeja. Un aureolado moho bordeaba su reflejo cuarentón en el cristal y la resaca de los años se había aposentado en charcas acuosas bajo los ojos. La nariz, nunca respingada, pero alguna vez recta, había sucumbido a la gravedad carnosa de la vejez. Pero, la boca que antaño abultaba con rouge mora su beso travesti, todavía era capaz de atraer un mamón con el mimo labial de su humedad perlescente. Nunca fue bella, ni siquiera atractiva, lo supo de siempre. Pero la conjunción maricoipa de sus rasgos morochos habían conformado un andamio sombrío para sostener un brillo intenso en el misterio de sus ojos. Con eso me basta, se conformo altanera entonando los párpados con un aleteo de pestañas mochas (Lemebel, 2001:85).

El andamio corporal de la protagonista de la novela se cimienta sólo en los dos focos que le restan: boca y ojos brujos que lanzan destellos lujuriosos a su enamorado inaccesible; los sintagmas “pestañas mochas”, “gravedad carnosa de la vejez” y

“charcas acuosas bajo los ojos” marcan la decadencia física del personaje que ya sólo piensa en la posibilidad de “los cesantes que por unos pesos, por un cigarro, por una cama caliente le hacían el favor sin más trámite” (37). Un favor sexual que su enamorado no es capaz de colmar⁵⁷.

Como correlato de este cuerpo ruinoso, la casa de la loca se alza como “bambalina sujeta únicamente por el arribismo urbano de tiempos mejores. Tantos años cerrada, tan llena de ratones, ánimas y murciélagos” (10) que en su ajetreo restaurador, la loca decora “como torta nupcial” (12), del mismo modo que estuquea con *rouge* su propia boca y con *eyeliner* sus ojos marimbas⁵⁸. Retomando la tónica barroca del cuerpo como casa, el correlato entre ambos espacios físicos es evidente y su decadencia contrasta con los esfuerzos de la loca por crear un decorado kitsch que retoma floripondios, mantones de manila, cintas de raso y flores de plástico que, ora añade a las cajas que Carlos almacena en la casa, ora aplica a su propio cuerpo en las *performances* patulecas que realiza para el joven. Tanto la idea de andamio como la de bambalina utilizadas por el autor remiten al decorado teatral barroco que retoma la idea de la máscara identitaria y de la performatividad genérica de la Teoría Queer, enlazando con anteriores apartados.

Si decadencia y cuerpo enfermo se relacionan en la obra de Lemebel con la problemática de Sida, en *Sirena Selena vestida de pena* la conexión atañe al consumo de heroína y en *Azul petróleo* al colapso de un derrame cerebral. Valentina Frenesí y Ernestino Vogás, respectivamente, son los personajes que simbolizan la ruina en las dos obras mencionadas: la primera representa una etapa intermedia en la formación de Sirena desde la lectura en clave de *bildungsroman*, puesto que la ayuda a zafarse de los servicios sociales y le da sus primeras lecciones para hacer la calle; el segundo, como

⁵⁷ La decadencia de la loca chilena no puede sino remitir de nuevo al maravilloso texto de José Donoso *El lugar sin límites* (1967) cuyo fundamento circular está basado en el recuerdo central del momento esplendoroso del baile de la Manuela vestida de flamenca unos veinte años atrás. La Manuela va zurciendo su vestido y sus recuerdos en la nostalgia corporal de lo que fue y ya no es: la Japonesa vivía, la victrola funcionaba, Don Alejo y todos los hombres del fundo bailaron con ella y corearon su danza loca, consiguieron el burdel tras una apuesta... pero ahora resta sólo la amenaza del macho Pancho Vega y su peligroso deambular en el camión rojo del deseo que termina con la vida de la loca, con un monstruo de tres cabezas que sólo deja la piltrafa de sus cuatro mechales de loca vieja embarradas y ensangrentadas.

⁵⁸ "La construcción de escenarios de cartón piedra, que lo son doble y triplemente, porque no los concibe únicamente el narrador, sino también sus criaturas, convierte a estas situaciones o escenarios fementidos en paradigmas del artificio" (Quesada, 2008:ed.dig). Catalina Quesada analiza la presencia del artificio en la novela *Casa de campo* (1978) de José Donoso que, junto con *El lugar sin límites* (1965), aparecen como subtextos evidentes en la obra de Lemebel. La crítica también resalta que "la máscara o el disfraz, el *trompe-l'oeil* o trampantojo (...) o el fingimiento (...) son ficciones, artificios y simulaciones que dificultan el discernimiento de lo real y lo ficticio" (ibíd.). Estos elementos inciden en la lectura de la novela de Lemebel en clave neobarroca.

hemos visto, también es una pieza clave en la formación de Julio, ya que le acerca a la figura de Amanda Bustamante y le entrega en bandeja de oro una cerradura desde la que contemplar las escenas más salvajes de sexo intermasculino.

La imagen de Valentina tras su muerte por sobredosis representa el punto máximo de la ruina física, pues donde primero hubo una hermosa travesti de “cuerpo esbelto, de líneas suaves” (Santos-Febres, 2008:51) que sabía alcanzar el perfecto equilibrio entre realidad y simulación, “luego sus ojos serían piltrafas en cuerpo desnudo, a medio pintar, grotescamente fotografiado por la forense y sacado en bolsa plástica de un atorrante caserío” (76). El paulatino deterioro de Valentina a causa de su enganche a la heroína se va marcando con sus cambios de humor, sus desaires al Sirenito y su esperanza frustrada de que acostándose con el Chino conseguiría merca para cortar y pasar muchos meses... que terminan en aquel monólogo descabellado reproducido más arriba.

El caso de Vogás es bien diverso, pues su ataque sobreviene tras una discusión con Julio y su enorme cuerpo de expresivos ojos queda reducido a la inmovilidad en una silla de ruedas que apenas puede manejar. Así, el que primero fue pintor del régimen dictatorial de Pérez Jiménez y gozó del mayor prestigio social, queda primero reducido al exilio interior en su mansión y más tarde al exilio de su propio cuerpo. Condenado a la inmovilidad corporal y la soledad más absoluta, el coloso es obligado a guardar un silencio perpetuo: “Ernestino iba consumiéndose en la silla de ruedas, como si hubiera decidido abandonarse no para aproximarse a la muerte sino para prolongar la agonía e incitarme a matarle” (Izaguirre, 1999:125). La ruina y el despojo son en el caso de este personaje un *crescendo* que alcanza su clímax en una muerte silenciosa apenas remarcada en la novela: abandonado a su suerte por los demás personajes, que no sienten por él sino odio, Vogás yacerá en la miseria del olvido ajeno y el recuerdo propio de un esplendoroso pasado desaparecido para siempre.

Por otro lado, la imagen de Ernestino en su silla de ruedas tiene como correlato a la figura del dictador en la misma posición pero en su exilio español: “La silla de ruedas avanzaba mientras el dictador rozaba un brazo de Amanda y hablaba con un tono de voz agudo, como un pájaro disertando en su jaula” (274). Si ambos personajes simbolizan la dictadura y la decadencia política, su ruina física puede ser interpretada como el fin de aquella época de opresión que dio paso a la democracia, como la superación por parte de la memoria nacional de los últimos vestigios de una época en que sólo unos pocos se beneficiaron económicamente de los petrodólares y el comercio con EEUU. Como

contrapartida, la siempre esplendorosa Amanda Bustamante, alcanzará su ruina en Madrid, poco después de su visita a Pérez Jiménez, donde su mundo de riqueza y *glamour* se va desmoronando poco a poco con el tiempo, todos sus seres queridos desaparecen y ella queda sola en la tela de araña de su vida preñada de mentiras. La ruina de aquella época de esplendor para las clases económicas favorecidas se pone de manifiesto en el declive de los pocos personajes que la sobrevivieron.

De modo diverso, en la novela de Santos-Febres el recuerdo nostálgico del pasado pasa por la melancólica descripción de la salvaje noche gay del viejo San Juan de los setenta, cuando Luisito Cristal, la Kiki, la Milton, la Renny... paseaban su *glamour* de divas *punk* por discotecas como el *Flying Saucer*, *Lion's Den*, *Boccacio's*, *Villa Caimito*, *Page Two*, *The Abbey...* para “tirarse al desperdicio” (Santos-Febres, 2008:17) en los rincones oscuros, sobeteándose como serpientes de dos cabezas, derrochando estilazo en el *podium*, chupando y consumiendo coca a mansalva, intoxicándose para terminar a la deriva del sexo pre-sida y pre-exilio, sin preocuparse por el modo en qué sobrevivir. Pero “los años son los años, y van cayendo encima sin piedad” (17) y todo aquel desenfreno se convierte en un ligero paseíto de coca mientras se contempla un *show* de dragas, como espectadores pasivos de una vida controlada por el *status quo* impuesto desde el liberalismo estadounidense. La perdición de los setenta, como en la novela de Lemebel, se dibuja como una época arcádica en que las locas se paseaban como reinas de la noche, libres del sida y de la heroína cuyas consecuencias observamos en las dragas de la actualidad como Valentina Frensí.

La decadencia física, por un lado, y el recuerdo nostálgico de un pasado mejor del que hoy sólo quedan las ruinas del recuerdo, por otro lado, marcan la recreación Neobarroca de la tópica del Siglo de Oro en las obras que hemos analizado. Esta nostalgia, como podemos observar, resulta un tanto ambigua ideológicamente: Ernestino Vogás, por ejemplo, en su recuerdo del esplendor vivido bajo la dictadura de Pérez Jiménez se marea en evocaciones de un estatus socioeconómico auspiciado por un gobierno liberal de corte derechista; las locas lemebelianas de *Loco afán*, en cambio, muestran cierta nostalgia por los tiempos pre-sida previos a la dictadura de Pinchet, *i.e.* el gobierno de Allende con tendencia de izquierdas. La Loca del Frente, para dar una vuelta de tuerca más a la ambigüedad, comienza escuchando programas radiales dedicados a la música nostálgica del pasado y termina con el arrullo nocturno de Radio Cooperativa, en consonancia con su evolución ideológica; *Miss. Divine*, finalmente,

desde su actual posición de tiburón empresarial, recuerda la locura de la noche *drag* de los setenta siempre desde la óptica del liberalismo globalizador. Comprobamos, por tanto, que los autores enlazan esta nostalgia del pasado con tendencias ideológicas más bien conservadoras (a excepción, claro está, del Lemebel de *Loco afán*), aunque no se trata de una ecuación; realizan cierta crítica al conservadurismo a través de la recuperación del pasado por parte de personajes que no presentan una distancia crítica con las problemáticas sociopolíticas de aquellas épocas rememoradas. De diverso signo, sin embargo, será esa nostalgia que recupera antiguos boleros o *films* clásicos (como analizamos en el primer capítulo) que implican usos paródicos proporcionados por elementos distanciadores como la problemática de género. En estos casos, la ironía actúa de filtro para desestabilizar la probable tenencia conservadora de una recuperación nostálgica de artefactos estéticos del pasado. No olvidemos que, como dijo Susan Sontag:

Tantos objetos apreciados por el gusto camp están pasados de moda, fuera de época, *démodé*. Y no se trata de amor a lo viejo como tal. Se trata, simplemente, de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria simpatía (...). El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad camp... (...) Lo que fue banal puede, con el paso del tiempo, llegar a ser fantástico (Sontag, 2007b:363).

Como hemos visto, la ambigua nostalgia, el *ethos* variable de la parodia y la relevancia del ritmo, la musicalidad y la imagen enlazan la Estética Neobarroca con la esfera del camp en el corpus que manejamos. No sólo el posicionamiento de ambas categorías estéticas frente a ciertos esquemas binarios como puedan ser los parámetros de belleza y fealdad, o la consideración de que impera la forma frente al contenido, sino también el uso del ritmo, la musicalidad, las imágenes exuberantes, la parodia, la teatralidad o la tópica de las ruinas forman parte de ese segmento en común entre ambos campos teóricos que, desde la obra de Severo Sarduy, venimos encontrando en toda una serie de textos que toman el testigo de la Era Lezama.

Las indeterminaciones teóricas que afectan a la Estética Neobarroca intersectan en cierto modo con aquellas referentes al Camp, pues tanto esa nomenclatura nómade, como la relación con la Posmodernidad, el mundo gay o los argumentos

antiesencialistas, pueden aplicarse, con argumentos diversos, a ambos dominios estéticos. Por otro lado, sendos recorridos teóricos atraviesa un momento de proliferación en la academia a partir de los ochenta llegando a intersectar en la teoría crítica de Alicia Montes o Néstor Perlongher (como quisimos apuntar desde la cita que abre el presente trabajo).

Observamos, por tanto, que el bucle al infinito se vuelve a enronscar en la literatura latinoamericana reciente conectando Neobarroco y Estética Camp para configurar la especificidad del Camp latinoamericano en esa prosa musical, colorista y paródica que presentan las novelas de Lemebel, Izaguirre, Santos-Febres y la pieza teatral de Senel Paz.

5. Riassunto e conclusioni

5.1. Riassunto:

Igual que en un escenario
finges tu dolor barato.
Tu drama no es necesario
ya conozco ese teatro.

Come abbiamo visto nel corso dei tre capitoli che compongono la tesi, il Camp opera attraverso elementi della cultura di massa, vagliati da una prospettiva queer che acquisisce alcune peculiarità in America Latina, passando attraverso il filtro dell'Estetica Neobarocca proveniente dalla Cuenca Caribe e che risuona nella prosa sensoriale, parodica e musicale dei quattro autori che compongono il corpus di testi letterari.

Il Capitolo I, inizia con una discussione intorno al concetto di "cultura" di Raymond Williams (1980) che riprende il concetto gramsciano di "egemonia", impostando la pluralità delle manifestazioni culturali e la sua relazione conflittuale; per questo sarebbe più consono utilizzare il termine "culture" al plurale per giustificare le molteplici manifestazioni che configurano l'immaginario del soggetto contemporaneo.

Per tutto il ventesimo secolo, il concetto "cultura popolare" si è evoluto fino alla "cultura di massa", in risposta all'evoluzione delle società urbane e industriali che si sono sviluppate; in questo contesto, come abbiamo detto all'inizio del capitolo I, la critica è polarizzata sul concetto di "industria culturale" (Adorno, 1944), secondo le opinioni di quelli che Umberto Eco (1965) ha chiamato apocalittici e integrati: gli intellettuali che si sono schierati contro la cultura di massa perché credevano che sminuiva la "qualità" dell'arte e alienava il pubblico per metterlo in condizione di essere controllato da governi totalitari o imprenditori senza scrupoli; o difensori della tesi della democratizzazione culturale che elevava le conoscenze del pubblico generale.

Nel primo caso, abbiamo apportato la critica di Adorno (1969), MacDonald (1960), e Debord (1967), in contrasto agli argomenti integrati di Daniel Bell (1969) o di Marshall McLuhan (1973), senza perdere di vista le riflessioni di Umberto Eco (1965), cerniera tra le due posizioni. Le sue teorie estetiche che propongono l'uso di stilemi per l'analisi dei prodotti culturali forniscono un punto di vista abbastanza neutrale sulla materia.

Questo dibattito ha cessato la sua operatività dagli anni sessanta, il decennio in cui la riflessione sulla Estetica Camp si manifesta vicina alla Pop Art, in quanto

entrambi i movimenti concordano sulla dicotomia tra buono e cattivo gusto, alta e bassa cultura, artificialità, nuova dialettica tra forma e contenuto e risemantizzazione di elementi della cultura di massa, dimostrando che le vecchie gerarchie culturali non erano più valide. Ma, nonostante i loro elementi in comune, entrambi i domini estetici devono essere differenziati perchè la Pop Art risulta essere più seria e intellettualizzata che il Camp, il cui riciclaggio di elementi della cultura di massa si produce sempre dalla parodia focalizzata sulle sessualità alternative.

La cultura di massa, fondata in consonanza con le realtà delle città industriali contemporanee, si inserisce nel gusto della maggioranza e implica un rapporto diverso da quello tradizionale dell'arte con lo spettatore; come abbiamo visto, i criteri del gusto sono cambiati e la pluralità delle espressioni artistiche che troviamo oggi risponde alla quantità enorme di stimoli che riceviamo dai media, nelle cui reti siamo macluhanamente coinvolti come cyborg ultrastimolati.

Nel campo dell'estetica questo fattore si traduce nel pericolo del "tutto ha valore" che ci ha accompagnato per tutta la discussione e ci ha portato a cercare una soluzione teorica a questo problema, constatando che è molto complesso definire chi ha il potere di dire quali contenuti culturali possano essere considerati arte e quali no, cosa che ci porterebbe a risituare nel campo dell'arte il concetto gramsciano di egemonia. Il modo in cui ci relazioniamo con le arti è cambiato nel corso di questo secolo; con Fernandez Porta (2007), rivendichiamo lo status dell'"Afterpop" della nostra generazione: come si possa proporre senza alcun ritegno (al contrario di quello che è successo solo vent'anni fa) che il mondo del fumetto, il ruolo, il porno e *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1955) siano tanto affascinanti quanto *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, (1605), nella misura in cui ci conducono a riflessioni sociali, politiche e culturali che sono attualmente operative, ci invitano a stabilire un diverso rapporto con l'oggetto estetico e funzionano attraverso meccanismi che mescolano il figurativo e il quotidiano.

Riprendendo l'argomento teorico della tesi, abbiamo cercato di spiegare il dibattito sulla cultura di massa in terra nordamericana ed europea, senza alcuna pretesa esaustiva; allo stesso modo, nella sezione successiva del capitolo I, abbiamo studiato le posizioni apocalittiche e integrate nell'America Latina, per iniziare la contestualizzazione dei fenomeni estetici analizzati e cercare di stilare una caratterizzazione del Camp latinoamericano.

Da una riflessione teorica circa l'evoluzione dei mass media in relazione alla modernizzazione sociale del continente, siamo passati all'analisi del corpus dei testi

letterari dove il bolero e la soap opera, in quanto prodotti di massa, hanno operato fortemente per l'espansione di una identità nazionale o addirittura panamericana. D'altro canto, gli autori riflettono alcune questioni sui vari strati culturali che compongono la nostra società per mezzo di forze in conflitto, come negli esempi specifici de *La Loca vs. Doña Catita* (Lemebel, 2001), la "checca colta" ("loca ilustrada") lezamiana contro il giovane marxista (nel montaggio di Carlos Diaz, 1997) o tra i personaggi di Amanda Bustamante vs. Dolores in *Azul petróleo* (1998).

Sul rapporto indiscusso fra l'immaginazione melodrammatica e i prodotti estetici della cultura di massa (dal teatro di Pixérécourt fino al *pulp fiction* e soap opera) che indica la presenza di elementi che stimolano il gusto di una maggioranza, abbiamo dedicato la successiva sezione del Capitolo I, alla loro presenza nell'immaginario latinoamericano: in che modo l'uso del melodramma nei media ha favorito la tendenza a concepire la vita in termini di esagerazione appassionata, manicheismo e doppia ermeneutica tra "conservatore e sovversivo" (Shattuc, 1994:154) che caratterizza anche l'Estetica Camp. Questa problematica ha pervaso tutto il lavoro, essendo uno degli ingredienti chiave dell'ambiguità Camp e precludendo un posizionamento ideologico favorevole o contrario, poichè mescola elementi che, secondo il contesto, possono essere terribilmente tradizionali o radicali.

L'immaginazione melodrammatica, quindi, riflette questa doppia ermeneutica apportando ambiguità a una lettura critica poichè mette in scena relazioni sentimentali guidate dal tradizionale schema eterosessuale e dalla sottomissione femminile, e dall'altra parte permette la comparsa di donne che sconvolgono questi parametri classici, una catarsi attraverso il pianto o mostra la presenza di nuove famiglie, coppie non eterosessuali, transessuali, ecc.

Sia l'esacerbazione dell'elemento passionale come l'onnipresenza dell'amore e la tendenza permanente al *happy end* del melodramma corrispondono all'"Arte della felicità" (Moles, 1971) che è il Kitsch. L'eccesso melodrammatico corrisponde all'unione degli opposti tonali kitsch e entrambi i domini estetici tendono a fornire il contenuto emotivo necessario per soddisfare le aspettative del pubblico. Il melodramma è kitsch nella sua variegatura discordante di elementi antifunzionali; in questi dialoghi che lasciano la possibilità di lacune per essere completate dallo spettatore, che è guidato in una progressione ascendente di sentimentalismo, e che raggiunge il suo culmine nelle scene finali piene di *pathos*.

Questo tipo di dialoghi corrisponde a quelli utilizzati dagli autori nel corpus, cui

personaggi fittizi esaminano le loro relazioni sentimentali attraverso un filtro melodrammatico alternando dispetto, esaltazione e autocommiserazione, oltre a utilizzare un linguaggio che sembra tratto dai film classici; o altri artefatti di masse come il bolero che in America Latina appare come la traduzione in chiave musicale dell'immaginario melodrammatico.

L'ultimo nucleo teorico del Capitolo I è dedicato all'analisi dell'"Arte della felicità" in connessione con le posizioni che la critica ha adottato per il Kitsch come correlate alle opinioni di apocalittici e integrati con la cultura di massa, dal momento che l'industria culturale è stata la produttrice per eccellenza di oggetti kitsch. Per tutto il ventesimo secolo abbiamo assistito a una graduale ripresa dell'edulcorato fratello minore del Romanticismo, poichè se partiamo dalle opinioni demonizzanti dei teorici della Scuola di Francoforte, Hermann Broch (1933), Clement Greenberg (1939) e Gillo Dorfles (1968), gradualmente troviamo una celebrazione del kitsch, a partire dagli anni Sessanta, di John Machale (1966), Ludwig Giesz (1960) e Abraham Moles (1971), massimo redentore dell'orribilmente bello oggetto kitsch.

In relazione con la "affettazione" dell'America Latina, l'oggetto kitsch ha una vita propria che nasce tra gli scaffali del supermercato fino al centro del dolce salotto familiare, per passare in soffitta, in magazzino, all'antiquario o cestinato per poi essere finalmente recuperato sull'altare del museo, soffrendo una sorta di riassegnazione auratica legata alla moda nostalgia Camp.

Questo aspetto nostalgico condiziona l'utilizzo del Bolero da parte degli autori del corpus: si occupano del recupero di oggetti considerati obsoleti, vecchi cliché di canzoni che ascoltavano le nonne (come accade a Sirena) per poi passare per il filtro della propria esistenza questi oggetti e resemantizzarli dall'ottica delle sessualità alternative. Il cinema classico di Hollywood, la copla, el bolero, uno scialle di Manila, i rapporti d'amore che abbiamo trovato in questi generi e gli stereotipi culturali sono ripresi dai personaggi estrapolando la vecchia logica a favore della propria esperienza della sessualità e dell'amore, dando così una nuova svolta alla doppia ermeneutica, per riprendere finalmente gli elementi conservatori e rileggendoli in un'ottica che rompe con i binari tradizionali di genere (maschio / femmina) e l'eterosessualità obbligatoria.

Questo è esattamente il punto in cui il Kitsch si interseca col Camp, al quale dedichiamo il Capitolo II della tesi: la resemantizzazione dell'obsoleto oggetto kitsch si realizza dal punto di vista Queer, mettendo in discussione sia il binarismo di genere sia qualsiasi tipo di dualità che struttura il pensiero. Questa è la ragione per cui abbiamo

usato diverse volte la figura del rizoma, dove non c'è posto per il binarismo, essendoci centinaia di porte d'ingresso e di uscita, proprio come nell' Estetica Camp.

Sia il Camp quanto il Queer sono legati alla "deviazione" della norma etero-patriarcale; la radice indoeuropea *kamp suggerisce il contorto, che implica l'esistenza del (cor-)retto come norma, indice di esclusioni, il nuovo binarismo distrutto dall'estetica analizzata. Questa lettura ha fornito un tratto politico dagli anni Novanta, quando il percorso critico del Camp è stato associato con la Teoria Queer. Inaugurato nel 1964 con le "*Notes on Camp*" di Susan Sontag, il percorso teorico dell'estetica è sempre andato di pari passo col movimento di liberazione gay e la lotta per i diritti LGBTQ (Cleto, 1999).

Se negli anni sessanta il Camp è stato associato con la Pop Art, con una prospettiva ingenua e apolitica, a partire dal lavoro di Richard Dyer (1977), Jack Babuscio (1977) e Esther Newton (1972) si sottolineò l'assoluta interdipendenza del Camp e l'omosessualità; la quale è stata estesa alla sfera del Queer (gay e lesbiche, transgender, bisessuale, pansessuale, asessuale ...), dagli anni Novanta, quando si sposa con la proposta di "performatività generica" di Judith Butler (1990) e la teorizzazione di Moe Meyer (1994).

Nella nostra esposizione teorica, abbiamo iniziato dall'analisi etimologica e l'evoluzione storica per mostrare questo legame col "contorto" e il Queer, che constatiamo dalle origini del Camp. Questo aspetto è stato preso in considerazione per sottolineare una lettura politica dei testi che abbiamo analizzato, nell'ottica della lotta per i diritti LGBTQ. Sebbene i movimenti di liberazione in Europa e gli Stati Uniti siano iniziati da quaranta anni e in America Latina da quindici (la costruzione "America Latina" in questo contesto la intendiamo non come un insieme visto che in ogni regione dei Paesi latinoamericani si è notata un'evoluzione diversa della lotta LGBTQ), i testi del nostro corpus mostrano quali sono le variabili che fanno dialogare un Queer latino con la rispettiva teorizzazione statunitense ed europea, dimostrando che la lotta per i diritti del Colettivo ha ancora davanti a sé un lungo cammino nel subcontinente, una strada piena di ostacoli da superare con coraggio, amore e saggezza.

Pertanto, nella sezione successiva del Capitolo II, abbiamo voluto includere nel vincolo tra l'estetica Camp e il non-egemonico: la rilettura queer della femminilità (in particolare dal *transgender*) e la sua drammatizzazione parodica, evidenziata nella costruzione dell'identità dei personaggi fittizi del corpus; l'ambiguità che fa funzionare la doppia ermeneutica, valicando i binarismi e conducendo all'ossimoro fra bello /

brutto, colto / popolare, serio / frivolo, politico / apolitico ... per fornire una terza via di fuga che riecheggia nell'ideologia "politicamente scorretta" dei personaggi; la tendenza a personificare una menzogna che dice la verità; l'opposizione, insomma, ad una ontologia patriarcale, gerarchica e dualista che organizzava il sapere in modo arboreo, sostituito qui dalla figura del rizoma, evidente nelle migliaia di porte di ingresso e di uscita degli oggetti estetici che abbiamo tra le mani.

Abbiamo sottolineato, dall'altro lato, l'importanza e la necessità dell'uso di questa categoria estetica in America Latina, cercando di rintracciare le prime testimonianze critiche nel continente, -in Messico e Argentina verso 1966- che riprendono la pubblicazione pioniera di Susan Sontag. Il dibattito suscitato in entrambi i centri culturali sul Camp aveva già preso in considerazione la pertinenza dell'uso di una categoria estetica straniera in terra latinoamericana, apportava esempi culturali autoctoni e, nel caso di Oscar Masotta, la collegava alla Pop Art. Nel livello della creazione artistica, le opere di Sarduy e Puig appaiono come testimonianze narrative negli anni Settanta e, infine, il lavoro critico sull'opera di Puig nell'Argentina dagli anni Novanta ha contribuito alla rinascita del dibattito sull'Estetica Camp, soprattutto con José Amícola, il grande specialista dell'America Latina nel Camp.

Per sottolineare le particolarità che adotta il Camp nel continente, abbiamo contestualizzato i movimenti LGTBQ e la Teoria Queer e, nel Capitolo III abbiamo analizzato il rapporto con l'Estetica Neobarocca: non solo l'uso di immagini marcate da una profonda sensorialità, il ritmo e la musicalità della prosa che sembra muoversi al ritmo di un dolce e ballabile bolero, con gli alti e bassi di una salsa o del chachachá, ma anche la topografia delle rovine e i contrasti della parodia sono caratteristiche del Neobarocco che, per la sua relazione con la presunta prevalenza della forma sul contenuto, la nostalgia o la figura dell'ossimoro, sono strettamente legate all'Estetica Camp. Inoltre, la teorizzazione sarduyana sul travestitismo si collega con l'identità queer, che dagli anni Novanta darà un senso nuovo al Camp, perpetuando la carnevalizzazione, l'ironia e il mix degli opposti.

Per mostrare il rapporto teorico tra entrambe le due estetiche, abbiamo voluto affrontare nella seguente sezione del capitolo III la critica sul Neo-barocco concentrandoci prima sui tre pilastri in contesto latinoamericano: Alejo Carpentier (1949), José Lezama Lima (1969) e Severo Sarduy (1987). Le loro riflessioni sono incentrate, rispettivamente, nel rapporto tra il "realismo magico" e la lingua barocca come il modo di espressione ideale della travolgente natura americana; nella divisione

delle civiltà umane nelle diverse "epoche immaginarie" (dunque, la congiunzione tra il pensiero barocco proveniente dall' Europa e l'enorme substrato culturale precoloniale che caratterizza il pensiero latinoamericano); e nella caratterizzazione dettagliata del Neo-barocco, (erede del lavoro letterario di Lezama), dei suoi *topoi*, il suo rapporto con il travestitismo, la carnevalizzazione, la simulazione, i meccanismi testuali, ecc.

Se prendiamo come collante i numerosi saggi di Sarduy sul Barocco, possiamo osservare, da un lato, che è dovuta a lui la proposta del termine Neo-barocco e, dall'altro, che ha portato ad una proliferazione di testi critichi dagli anni ottanta, sia in Europa che in America Latina: Gilles Deleuze (1988), Omar Calabrese (1994), Irlemar Chiampi (2000), Carlos Rincón (1996), Serge Gruzinski (1994) et al. Essi formano un campo di dibattito critico che, analogamente a quanto accade nella zona del Camp, parla dell'instabile nomenclatura del termine e del suo rapporto con la postmodernità, con il classico e con l'essentialismo universalizzante. Abbiamo preso in considerazione alcune delle sue caratteristiche fondamentali con l'intento di evidenziare la sua intersezione con l'estetica Camp attraverso la rilevanza dell'immagine, la teatralità, la carnevalizzazione parodica e l'eversione delle opposizioni binarie, in cui abbiamo avuto un riscontro durante l'intero lavoro: bellezza / bruttezza, buono / cattivo gusto, forma / contenuto e alta / bassa cultura.

La presenza di una prosa musicale che rivela subtesti dal mondo della musica leggera (bolero, salsa, chachachá ...), l'uso di alta risoluzione sensoriale, l'animalizzazione parodica dei caratteri o la presenza della rovina barocca mostrano come gli autori del corpus letterario che analizziamo sono collegati alla linea estetica aperta da Lezama Lima a Cuba, perpetrata da Sarduy e Luis Rafael Sanchez nei Caraibi e da Osvaldo Lamborghini e Nestor Perlongher nel Rio de la Plata (Neobarroso), come abbiamo visto nell'ultimo paragrafo del Capitolo III.

In sintesi, il Camp è legato alla cultura di massa e "attraversato" dal Kitsch e l'immaginazione melodrammatica, risemantizzate dalla nuova ottica parodica attraverso il filtro delle sessualità alternative: col Kitsch per "l'inadeguatezza estetica" che, pur tuttavia punta verso la gioia sinestetica e col melodramma per essere centrato nella sfera del sentimento (dalla soap opera al bolero e al cinema classico di Hollywood) come dispensatore di "felicità catartica" allo spettatore.

Infine, è legato al suo contemporaneo movimento della Pop Art per utilizzare elementi dalla società dei consumi, perchè entrambi rompono con la dicotomia bellezza / bruttezza, alta e bassa cultura -consapevolmente ma con vari gradi di gravità

(il Camp prende il grave come frivolo e il frivolo come grave, mentre la Pop Art è ironica, ma sempre mantenendo un minimo di serietà)-; con la Teoria Queer, come un punto di vista nuovo di politicizzazione per il Camp dagli anni Novanta, che col simbolo del travestito atomizza il binarismo di genere e stabilisce un campo di battaglia contro le società omofobe in cui viviamo; e col Neo-barocco latinoamericano perché entrambi sono attraversati dall'artificiosità, l'unione degli opposti nella figura dell'ossimoro, la nostalgia del passato e una tendenza erotica al piacere estetico fornito da quello che è considerato superfluo e accessorio.

5.2. Conclusioni:

Fingiendo,
que bien te queda el papel.
Después de todo parece
que es esa tu forma de ser.

Attraverso i romanzi *Tengo miedo torero* (2000), *Azul petróleo* (1998), *Sirena Selena vestida de pena* (2001) e la rappresentazione teatrale *Fresa y Chocolate (Querido Diego)* (1997) abbiamo cercato di illustrare com'è l'Estetica Camp in America Latina, la quale ha avuto luogo tra l'unione della graduale integrazione alla modernità del continente attraverso i mass media e l'immaginazione melodrammatica, in aggiunta alla proliferazione kitsch, alle particolarità della Teoria Queer in zone specialmente sessiste, classiste e razziste ed a l'impronta del Neo-barocco nato ai Caraibi e trasferito al Cono Sud come Neobarroso e Neobarrocho, che fornisce tanti ingredienti alla specifica erotica testuale del Camp latinoamericano.

Il romanzo del cileno Pedro Lemebel fornisce, innanzitutto, questa risemantizzazione Camp dell'amore melodrammatico, il bolero, la copla e il divismo hollywoodiano. La Loca del Frente, protagonista dell'opera, vede la sua vita come se fosse in un *set* cinematografico, eseguendo ogni piccolo gesto con la teatralità esagerata, come se dedicato ad un pubblico perpetuo rappresentato il più delle volte da Carlo, la trascrizione di Gary Cooper in "modalità guerriglia", per cui la Loca fa la sua *performance* di classe (educata, innocente e dolce) e di genere (come Jane Mansfield, adottando i ruoli classici del melodramma). Sarà "l'amore amaro" che deciderà la politicizzazione graduale del personaggio, sempre filtrata attraverso i film con cui tende

a identificasi (un film di colore rosa o nero), e che porterà questo significativo cambiamento nell'uso del titolo della canzone che da il nome al romanzo: da canzone che accompagna la pulizia della casa a slogan per uso clandestino, "ho paura torero" riflette l'evoluzione ideologica nel livello del discorso.

Dall'altro lato, nella costruzione di sé che realizza il personaggio, osserviamo questa ossessione per il mondo *glamour* della diva che, come il travestito, deve nascondere qualcosa nel *closet* (una vita personale piena di sofferenza o un'identità di genere con la quale non si sente identificata) per mostrarsi sempre splendida al pubblico perché è richiesta tale. Per questo motivo, deve subire tutti i cambiamenti sul piano fisico, gestuale e discorsivo per soddisfare le esigenze di un mondo le cui regole marca la Warner (per esempio) o il binarismo generico tradizionale, perché se si sogna di essere divina e famosa, dovrà far di tutto per essere autentica (La Agrado *dixit*).

Questo mondo ambiguo dell'artificialità è una menzogna che perpetua la verità: per sovvertire la sua realtà precaria La Loca del Frente costruisce un mondo di orpelli in cartapesta dove sviluppare il suo teatro di seduzione e cercare di conquistare Carlos; il ruolo della bambina dolce è una bugia che nasconde le vere intenzioni sessuali del personaggio; la sua disponibilità a essere stupida, nasconde i sospetti delle attività del giovane rivoluzionario che si sforza di occultare per mantenere la fiducia di Carlos e andare avanti col suo *show* d'amore melodrammatico.

L'ambiguità ideologica del personaggio è un altro elemento che in modo più forte si può includere nel Camp, in quanto prende la sua collaborazione col Frente Patriótico in modo frivolo, mentre alcune frivolezze come l'arredamento della casa acquistano un'incongrua rilevanza: si pensi al missile che diventa colonna dorica sormontata da un vaso di fiori ... Alcune scene di grande tensione politica sono segnate dalla leggerezza del personaggio, in grado di rimuovere un cordone di polizia con un batter di ciglia o rallentare un volo clandestino comportandosi come se si trovasse in vacanza in una spiaggia assolata... La Loca del Frente sarà l'epitome dell'ossimoro Camp in ognuno dei suoi discorsi, caratterizzati da incongruità, teatralità e senso dell'umorismo.

Queste sono le tre armi del personaggio per affrontare alcune situazioni in cui si trova, dove sessismo, classismo e razzismo mostrano l'omofobia della società cilena. Nel romanzo di Lemebel, il settore dominante di ultra-destra unisce questi tre -ismi contro cui la protagonista (travestita, povera e meticcina) deve fare i conti, risultando vincitrice in diatribe contro Doña Catita, il soldato del pullman o il cordone di polizia

del centro. D'altra parte, "la checcaggine agguerita" di Lemebel si manifesta nelle dichiarazioni di alcuni personaggi affermando che i travestiti poveri non possono permettersi un'istruzione, che sono costretti alla prostituzione o a posti di lavoro precari al di fuori dei principali circuiti economici.

Con la sua "lengua de barro", l'autore solleva certe proteste che si rifanno alla Teoria Queer. Inoltre con il tema dell'identità nomade rappresenta e trapianta il Neo-barocco dai Caraibi al fiume Mapocho Santiago (come Neo-barrocho), tramite il "Neobarroso" ("Neo-fangoso", n. del t.) di Perlongher del Rio de la Plata. Per questo, la prosa del cileno è piena di musicalità, di immagini che uniscono la lirica con il profano ed il giocoso, inframezzate da slogan politici e da un lessico sotterraneo da guerriglia urbana. La parodia grottesca del dittatore e di sua moglie si rifà al Neo-barocco sarduyano e alla carnevalizzazione bakhtiniana della derisione. Ne deriva un contrasto tra la figura idealizzata di Carlo, i ragazzi del Frente Patriótico e l'animalizzazione di Pinochet con i suoi soldati.

Infine, attraverso il tema delle rovine il romanzo mette in relazione la corporeità del protagonista con la sua casa: una metafora del declino fisico, in contrasto con un passato, sebbene non troppo splendido, almeno ricco di sesso gratis. Estrapolando lo stesso tema in tutta l'opera di Lemebel, siamo in grado di evidenziare la scelta di ritrarre i settori sociali più depressi, le rovine del neoliberalismo che formano la cartografia marginale dello scrittore. Così, nel suo *Loco afán. Crónicas del sidario* (1996), ha trattato il tema del declino fisico dovuto ad una malattia come l'AIDS (il cui arrivo in Cile è identificato con l'avvento della dittatura) in modo ironico, esponendo in modo "frivolo", argomenti gravi.

Il lavoro di Lemebel è dunque un chiaro esempio di questo grande incrocio latino-americano del Camp con il Neo-barocco, dove si mescolano elementi della cultura di massa con il kitsch, attraverso la parodia di genere. Questo stile, incarna le caratteristiche che adotta il Queer nel continente, dove l'ossimoro Camp offre una lettura politica in linea con l'evoluzione ideologica del personaggio principale; ed emana una forza basata sull'umorismo e l'incongrueza, direttamente proporzionale alla brutale omofobia della società che viene descritta.

Se valutata nel suo complesso, l'opera dello scrittore cileno ha perso la forza ribelle degli inizi (*La esquina es mi corazón, Loco afán...*) - in cui l'Estetica Camp ha avuto una forza politica molto più netta - , *Tengo miedo torero* abbonda nel kitsch senza perdere il *background* anti-fascista che avrà meno peso nelle sue cronache ulteriori, più

incentrate sulla anti-globalizzazione che sulla lotta alla dittatura di Pinochet. Dalla radio, le cronache di Lemebel sono state pubblicate on-line con accesso libero per raggiungere il grande pubblico, ma con il loro ingresso nel circuito editoriale internazionale questa grande possibilità di fruizione si vede ovviamente sminuita, così come il potere di contestazione dei testi.

Tengo miedo torero appare ancora come un romanzo di contenuto politico. Unico nel mare di cronache di Lemebel, dove la parodia, l'animalizzazione del dittatore e il passaggio del personaggio "La Loca" dalla frivolezza all'impegno col "Frente", inseriscono il romanzo nella stessa linea della riflessione aperta da *El beso de la mujer araña* (1976) di Manuel Puig e perpetuata da Senel Paz in *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991).

Quest'ultimo lavoro, tuttavia, non si può attribuire all'area del Camp perché, nonostante sollevi questioni legate alla sopravvivenza di soggetti queer nella Cuba rivoluzionaria e alla posizione dell' "uomo nuovo" nei loro confronti, manca di quell'insieme di corrosiva incongruenza ed umorismo che connota il romanzo di Lemebel. Mentre nella versione teatrale de "El Lobo", sceneggiata dallo Stesso Paz, messa in scena dalla Compagnia "El Público" e diretta da Carlos Diaz, l'interpretazione magistrale di Fernando Hecheverría nel ruolo di Diego fornisce una lettura Camp che non si lascia indovinare nel testo letterario di Paz, in cui l'impegno eterosessuale di Diego sembra una perenne ossessione dello scrittore, che ricicla in tutto il suo lavoro scene e personaggi, sottolineando una certa fobia omosessuale. Nonostante ciò, abbiamo usato entrambi i testi, perché lo *script* cancella alcuni passaggi riguardanti l'influenza di Lezama o il mondo gay cubano che erano estremamente rilevanti per l'analisi testuale e perché certe dichiarazioni che possono essere osservate a livello gestuale e nella messa in scena possono passare inosservate al momento del passaggio alla sceneggiatura.

La presenza di mezzi di comunicazione di massa nella rappresentazione teatrale de "El Publico" ha meno forza rispetto al precedente testo di Pedro Lemebel. Qui l'amore melodrammatico guiderà entrambi i protagonisti nel loro rapporto con gli attivisti, generando lo stesso pathos sull'addio (lontano dal *happy end*), che segna con pessimismo l'ancora lontana apparizione dell'uomo nuovo. D'altra parte, una tendenza all'*horror vacui* favorisce l'uso continuato di musica leggera (valzer peruviano, salsa, bolero ...) creando un clima di festa che dà la sensazione di essere in piedi accanto a una *jukebox*.

La posizione ambigua di Diego ("frocio", "religioso", "patriota" e "lezamiano")

lo inserisce completamente nel Camp, come estetica derivata dalla doppia ermeneutica del melodramma. Quest'ultimo, può essere al tempo stesso considerato conservatore o eversivo. Il patriottismo di Diego e il suo schieramento con la Rivoluzione (o "Paradiso") entrano in conflitto con gli altri tre elementi con i quali egli definisce se stesso. Dal momento che l'omosessualità nel "periodo speciale" veniva condannata, come del resto, la religione e il lavoro di Lezama (relegato all'oblio durante i suoi ultimi anni, connotati da una totale censura della sua opera). Il lavoro di Paz punta ad un'apertura ideologica circa il dogmatismo generale della rivoluzione, rivendicando (e kitchizzando) Lezama e il punto di vista omosessuale. E l'opera finisce con l'abbandono del paese da parte di Diego, pieno di pessimismo perchè, questo fatto, appare come la constatazione che l'uomo nuovo non esiste ancora, e che, tuttavia questa apertura ideologica non é ancora arrivata.

E non risulta chiaro nemmeno il posizionamento di Diego nei confronti del *Collectivo Gay*, in quanto egli si presenta, in un primo momento come "checca sfranta" ("loca fuerte") ma risulta poi essere in realtà una "checca colta" ("loca ilustrada"), esternando alcune opinioni contro le checche che pensano solo a scopare ("solo piensan en la chingadera"). Il personaggio mostra un elitarismo intellettuale che non si ritroverebbe mai nella Loca del Frente, ed entra in contraddizione con se stesso per il fatto di definirsi in un primo momento come "loca fuerte" per poi giudicare in maniera così dura, cosa che si pone in contraddizione con le sue intenzioni iniziali verso David. Nell'opera, comunque, questi giudizi passano quasi inosservati, dimostrando che Carlos Diaz (all'interno del *Collectivo Gay*), ha smorzato la demonizzazione della figura della "checca sfranta" di Paz, per costruire il personaggio di Diego come "loca fuerte", facendo una parodia della femminilità classica del melodramma, con i gesti, il lavoro vocale e i costumi del personaggio.

Questa parodia inserisce l'opera teatrale nel campo della carnevalizzazione, accentuata dal miscuglio di vari codici espressivi della scuola cubana (sorta dal teatro comico del Secolo XIX): voci divise, gesti esagerati, canto, recitazione e brani musicali accompagnati da passi di danza che segnano il tono contraddittorio dell'opera, la quale, completa l'uso di elementi neo-barocchi con l'omaggio al Maestro nel pranzo lezamiano.

L'interpretazione che da "El Publico" dello *script* teatrale di Senel Paz appare come una messa in scena Camp di un testo che Camp non é, superando così le contraddizioni interne del libro del 1991, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Mentre

l'opera teatrale, risulta essere una proposta in chiave parodistica e festosa, che recupera il tema delle contraddizioni fra sessualità e rivoluzione presenti nell'opera di Puig e, come abbiamo visto, di Lemebel. Gli ironici interventi di Diego e la sua teatralità esagerata (molto più di quella degli altri attori), oltre alle sue incoerenze e cambiamenti di tono, danno all'opera gli ingredienti necessari per dare una lettura Camp che unisce l'*horror vacui* barocco con la visione sul *Collectivo Gay* nella Cuba di Castro.

L'impronta di Lezama che si riscontra nel lavoro di Sanchez e Sarduy e segna una serie di testi, nella letteratura dei Caraibi, riecheggia anche nel romanzo di Mayra Santos-Febres *Sirena Selena vestida de pena*. L'estetica della difficoltà che caratterizza questo romanzo, fin dall'incipit, si inserisce nel Neo-barocco sarduyano come valvola di sfogo dell'Estetica Camp nel lavoro della portoricana. Il protagonista del romanzo e la sua "mentora" Martha Divine, i quali si dedicano al business della *performance drag* rappresentano rispettivamente la risemantizzazione del bolero in chiave *travesti* e lo scherzo Camp nel monologo *drag*.

Sirena canta boleros per sfuggire alle reti dell'amore melodrammatico, attivando la nostalgia del ricordo di sua nonna e la teatralità *off stage* nella sua costruzione identitaria adottando il ruolo di *femme fatale* con l'intento di sedurre il miliardario Hugo Graubel. Miss. Divine adotta un discorso essenzialista nella sua ambigua costruzione di genere che dietro il presunto ruolo di salvatrice di giovani dedicati alla prostituzione di strada nasconde cattive intenzioni.

L'utilizzo del bolero nel romanzo si rifà alle cantanti del *filin* ed alla sovversione dei codici di genere tradizionali. Mentre, nel personaggio della cantante Sirena, riecheggia la tensione fra teatralità e autenticità. La *performance di genere* delle due *drag queens* portoricane contrasta con la subcultura gay di Santodomingo, dominata economicamente da "tapaditos" (checche "velate", n. del t.). Questi ultimi, con una doppia vita che: da un lato, alimenta la finzione della vita di famiglia eterosessuale (in cui le mogli rappresentano (*performance*) la propria classe sociale) e, dall'altro, si inserisce nella rete economica dello sfruttamento sessuale di bambini e giovani.

Santos-Febres -con un linguaggio colorito e una prosa al confine con la tecnicizzazione- propone una lettura critica dell'economia del bordello ("prostibular") nei Caraibi, delle condizioni di emigrazione tra le isole e la via d'uscita dal paese: New York. Adottando i ritmi del bolero, le immagini luminose, il tono a volte giocoso, a volte melodrammatico, l'autore si inserisce nel Neo-barocco con evidenti influenze all'erotica testuale di *La guaracha del Macho Camacho* (1976) di Luis Rafael Sánchez.

Il romanzo è complesso dal punto di vista narratologico ed evidenzia il miscuglio estetico tra Camp e Neo-barocco nel contesto dei Caraibi. Qui ci imbattiamo inoltre, nel riciclaggio di elementi estetici di massa riletta da un'ottica transgender, con un tocco di incongruenza, umorismo e un linguaggio contorto che riguarda l'estetica della difficoltà teorizzata da Lidia Santos. D'altra parte, il romanzo è carico di riflessione politica, come in Lemebel, ma qui, meno manicheo al momento della cruda presentazione della classe dirigente di Santo Domingo, ipocrita e senza scrupoli, dedicata alla trasformazione delle isole in bordelli per turisti europei e americani.

Se il percorso di vita di Mayra Santos-Febres si trova a metà strada tra Porto Rico e gli Stati Uniti, l'ultimo autore presentato in questo lavoro si trova fra il Venezuela e la Spagna: Boris Izaguirre ha una doppia cittadinanza, (come nel caso del precedente autore) che gli permette di approfondire alcune questioni relative alla differenza fra il Collettivo Gay venezuelano e quello spagnolo. Il protagonista di *Azul petróleo*, un assassino i cui crimini sono concepiti come atti estetici e perpetrati per non cadere nella trappola dell'amore, vede la sua vita con una logica simile a quella dei film classici di Hollywood. In particolare, si considera una reincarnazione di Patricia Neal in *The Fountainhead* di King Vidor: *pathos* e *fatum* predestinano Julio, come la protagonista del film che distrugge tutto ciò che è bello intorno a sé.

Il sottotesto della soap opera si ritrova sia a livello di trama, che di costruzione dei personaggi, nei dialoghi eccessivi e nell'esplosione emotiva; queste sono caratteristiche di un genere che in questi ultimi anni ha mischiato il suo background melodrammatico iniziale con elementi di altri generi (in questo caso, il poliziesco e il romanzo gay). Ma, a differenza dei classici *happy end* della soap opera, in *Azul petróleo* troviamo un *erotanático* finale che sovverte l' *happy end* in un catartico trionfo del desiderio che vede l'incontro degli amanti, l'espulsione del male e la scomparsa dell'assassino.

Julio è un personaggio contraddittorio e felicemente bello che disprezza l'ipocrisia tanto della destra conservatrice come della sinistra rivoluzionaria e che - come Lana Turner - è in grado al tempo stesso di pavoneggiarsi con uno *smoking* in un cocktail di lusso, e di tuffarsi nella povertà più assoluta dei bassifondi. L'esistenza di Julio è basata su una rete di menzogne tessuta da Amanda Bustamante. Bugie che dicono la verità sull'alta società di Caracas, nutrita da dittature fondate sul petrodollaro, e che sta alla guida di un paese dove si nascondono i problemi politici, dietro un'impenitente kitsch, "Miss Venezuela, ed un consumo di massa di soap operas.

Il romanzo di Izaguirre sottolinea inoltre alcune questioni sociali come l'omofobia, sotto forma di invisibilità, fenomeno per il quale gli omicidi di Julio passano sotto silenzio perchè in Venezuela l'omosessualità, di fatto, viene cancellata. Ci parla inoltre di dinamiche socio-politiche tali da provocare fenomeni come "l'esilio interno" (rendere la vita impossibile a qualcuno, fino al punto di impedirgli di uscire di casa per il timore di rappresaglie) nella vita di personaggi come Vogás, la cui nostalgia per l'epoca in cui era un pittore del regime dittatoriale di Marcos Pérez Jiménez si riferisce alla ambiguità Camp e alla fascinazione da lui provata per le figure di potere. Lo schiaffo nostalgico che prova il personaggio di Vogás, insieme alla animalizzazione con la quale viene descritto, apre il vaso di Pandora del carnevalesco che possiamo cogliere fin dall'inizio del romanzo in questa parodia del genere letterari.

Alcuni modelli identitari proposti da Izaguirre contrastano nettamente con quelli che troviamo in *Tengo miedo torero* o altre opere di Lemebel. È importante sottolineare che, mentre il primo riguarda lo stereotipo gay degli Stati Uniti -un uomo bianco, virile, di classe media, bello, muscoloso e colto (vedi *Queer as Folk*)- il secondo evidenzia le particolarità etniche, economiche e di genere, del Collectivo Gay in America Latina.

Se, come già teorizzato, nel continente il modello principale del uomo gay è associato alla figura della "checca", Lemebel mostra travestiti di razza mista, appartenenti alle classi economicamente depresse, che non hanno accesso ad un'istruzione superiore, che "scheccano" e, oltretutto, nel pieno del loro declino fisico. Allo stesso modo, Santos-Febres descrive i diversi modelli di identità a Porto Rico, dove il personaggio di Martha Divine, con la sua ammirazione per la razza bianca contrasta con l'orgoglio meticcio di Sirena. E Senel Paz sottolinea le peculiarità del Collettivo nel contesto cubano con quelle scissioni che caratterizzano Diego, e che, a volte possono essere transfobiche.

Questo motivo promuove una lettura diversa del lavoro di altri scrittori: se Izaguirre mette in evidenza la visibilità degli uomini gay, questa è limitata ad un tipo di gay, "macho e muscoloso" la cui apparenza, non risulta quindi "pericolosa" per lo stereotipo dell'uomo virile ed eterosessuale. Al contrario, Lemebel esalta la "chechagine" dei suoi personaggi, quel tipo di gay che venivano respinti dallo stesso Collettivo negli anni settanta e ottanta. Tuttavia, gli scrittori menzionati abbondano nelle *moltitudini Queer* (Beto Preciado), nella presentazione di personaggi che soffrono problemi sociali come la transfobia e la prostituzione quasi obbligatoria, che praticano sadomasochismo, *gender bending*, ecc. fornendo la possibilità di ri-politicizzare

l'estetica Camp all'interno della lotta per i diritti LGTBQ nel contesto latino-americano.

Concludiamo, quindi, che l'estetica Camp in America Latina è caratterizzata da una forte presenza del bolero e della soap (e parla anche di una conquista al contrario, nel caso della soap opera) come artefatti culturali che attingono all'immaginazione melodrammatica e che sono emersi o hanno guadagnato una enorme importanza nel continente. Risemantizzati anche da un particolare sguardo queer in contesti marcatamente classisti, razzisti e sessisti; diventando quindi anche una forza politica, perchè l'ironia Camp affronta problemi profondamente radicati nell'immaginario latinoamericano, e lavora per la lotta dei diritti LGTBQ e per la visibilizzazione. Oltretutto entra in relazione con l'Estetica Neo-barocca e l'erotismo testuale sarduyano che risalta per la ricorrenza delle immagini sensoriali e la musicalità in una prosa contorta, parodica e con nostalgiche evocazioni rovinose.

Resta quindi un'estetica ambigua e polimorfa che mantiene sempre l'ironia rendendo il frivolo serio e dando rilevanza al marginale con più forza di quanto meriti, esagerando la teatralità e creando artefatti culturali attraverso l'unione degli opposti che porta ad una ossimoro tra verità e menzogna, nascosto e rivelato, politici e apolitici. Il melodramma appare come sottotesto parodiato da elementi distanzatori che finiscono per allontanare la narrazione dal tradizionale *happy end* e forniscono le basi per una lettura che attinge alla complessa realtà dei principali personaggi delle società latinoamericana odierna.

Sono finali che parlano di progetti politici rifiutati o non riusciti: regimi dittatoriali che richiedono la separazione della coppia di attori (Lemebel), progetti rivoluzionari che falliscono nell'accettazione di alcuni settori sociali (Senel Paz), politiche liberali che globalizzano problemi sociali come la prostituzione minorile (Santos-Febres), o democrazie che non prevedono un miglioramento tangibile della società, perché di fatto è ancora in auge lo stesso gruppo di potere conservatore (Izaguirre).

Queste letture avallano la politicizzazione del Camp in America Latina, secondo Efraín Barradas, dove è impossibile evitare le turbolenze di situazioni politiche che si riflettono attraverso una prosa variegata, colorata e pienissima di allusioni erotiche che stimolano la sensorialità.

Yo confiaba ciegamente
en la fiebre de tus besos,

mentiste serenamente
y el telón cayó por eso.

Tuttavia, abbiamo trovato alcuni elementi nel percorso degli autori che possono sottrarre rilevanza politica alla nostra analisi: da un lato, la conquista del mercato editoriale e, dall'altro, il collegamento della Teoria Queer col Neoliberalismo.

Anagramma, Mondadori, Espasa-Calpe, Bruguera, Planeta ... sono alcune delle grandi case editoriali che hanno optato per la pubblicazione della narrativa di Lemebel, Izaguirre, Paz e Santos-Febres. Nel primo caso, l'associazione di Lemebel con Francisco Casas nel gruppo Las Yeguas del Apocalipsis, la trasmissione radiofonica delle sue prime cronache, la libera pubblicazione on-line, si trova in netto contrasto con le ulteriori pubblicazioni di Seix Barral o Anagrama che condizionano il suo inserimento nel mercato editoriale globale e la sua conquista del pubblico internazionale. Questa circostanza potrebbe avere impostato un contenuto ribelle inferiore nella sua ultima produzione letteraria che ha diminuito la rilevanza politica del suo lavoro. Un'ingresso nei circuiti internazionali che punta alla globalizzazione e che l'autore stesso ha criticato nei suoi lavori precedenti.

La produzione di Izaguirre in Spagna è stata sponsorizzata fin dall'inizio da Espasa e il suo romanzo *Villa Diamante* è stato finalista del Premio Planeta nel 2007. Il caso dello scrittore venezuelano è molto diverso da quello del cileno, perché quest'ultimo è entrato nel mercato, provenendo dall'*underground* mentre Izaguirre l'ha fatto in grande stile: ha imparato a giocare le sue carte in televisione per farsi un nome e una fama in un altro paese, e ha usato poi tutto ciò, per pubblicare i suoi romanzi e per dedicarsi alla scrittura, la sua vera vocazione, che alterna con strategiche apparizioni mediatiche per promuoversi. La figura di Izaguirre è un machiavellico prodotto di merchandising conosciuto dal grande pubblico e che diventa scommessa sicura per i grandi editori, i quali non hanno esitato a pubblicarlo poiché, già noto a diversi settori della popolazione.

Il caso di Senel Paz è interessante perché parla degli interessi internazionali nella situazione politica cubana e come sia stato sfruttato un problema nazionale nella rappresentazione mediatica. Il successo del film di Guitérrez Alea e Tabío sulla base di *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* ha dato una rilevanza all'autore che è diventata un ostacolo alla sua creatività, come il suo successivo lavoro di narrativa e sceneggiatura cinematografica ruota attorno agli stessi argomenti, scene e personaggi, che non

aggiungono niente alla sua prima produzione.

Le numerose versioni teatrali dell'opera -una delle quali abbiamo discusso- forniscono diverse opzioni estetiche del testo originale. Di fatto, ci siamo concentrati sul lavoro di Carlos Díaz come direttore di Vladimir Cruz, Fernando Hechevarria e Alfredo Alonso: è la sua interpretazione dello script di Paz che permette la nostra lettura Camp e diventa rilevante per illustrare questa caratterizzazione del Camp latino-americano.

Infine, Mayra Santos-Febres è stata pubblicata da Mondadori dopo aver vinto diversi premi letterari; rivendicando la propria identità come donna, nera e portoricana ha creato un interessante intervento che si ritrova nella sua produzione narrativa, aperta al mondo universitario degli Stati Uniti (in cui ha ricevuto una formazione completa) e nel cinquantunesimo Stato dell'Unione. Finalista del Premio Primavera di Espasa Calpe nel 2006 con *Nuestra Señora de la noche*, la sua produzione ha raggiunto un pubblico internazionale e gode di prestigio senza precedenti nelle università americane che dedicano ampie monografie al suo lavoro.

Nonostante trattiamo strategie paraletterarie, che indeboliscono la voce di protesta degli autori del corpus che gestiamo, non possiamo dimenticare che queste opere mettano le questioni locali del Collettivo LGTBQ a disposizione di un pubblico internazionale, lavorando sulla visibilità dei settori più emarginati all'interno del collettivo e contribuendo a promuoverne la uguaglianza.

Siano o no temi di moda che il mercato editoriale possa sfruttare per la produzione di maggiori vendite, non possiamo dimenticare che la nostra analisi di questi romanzi si concentra, di fatto, sul piano estetico. Riconosciamo inoltre, l'importanza di questo fatto, ma abbiamo a che fare con qualcosa di diverso: la caratterizzazione del Camp latino-americano. Quest'ultimo si mescola col Queer, ma anche con la risemantizzazione di elementi della cultura di massa e con l'Estetica Neo-barocca, con le circostanze particolari dell'immaginazione melodrammatica nel continente, con il riflesso prodotto dal cinema di Hollywood nei paesi di identità diversa, con problematiche sociali come il sessismo, il razzismo ed il classismo (così come l'omofobia), con la parodia e la auto-parodia, con le identità meticce e transculturali, con l'evoluzione letteraria degli ultimi quarant'anni e la situazione della letteratura latino-americana contemporanea.

E' possibile fare una critica della Teoria Queer (come filtro attuale dell'Estetica Camp) che attinge al pensiero neoliberalista, in quanto, secondo Lopez Penedo, la presunta sovversione che propone il queer come una lotta politica e identitaria

corrisponde con la fine delle ideologie proposte dalla post-modernità neoliberista, in quanto lotta individuale piuttosto che collettiva. Questa possibilità si basa sul fatto che la Teoria Queer proviene dalla scrittura accademica fondata sull' "io" che rivendica l'aspetto sessuale e razziale, ma non accoglie le differenze economiche (perché tutti i teorici queer sono, alla fine, degli intellettuali benestanti) e, anche se il divario fra le classi sociali nella nostra società è cambiato, la lotta Queer non dovrebbe ignorare la situazione economica degli individui che compongono la società civile.

Tuttavia, da un lato, la teoria queer promuove alcune questioni (come la diversità della famiglia o l'uguaglianza *de facto*) che rappresentano le aree di resistenza al discorso politico dominante e, dall'altro, a livello d'attivismo "di strada", si meschia con altre lotte che si manifestano nelle società contemporanee (il movimento antiglobalizzazione, lo squatting, il femminismo ...). Ed inoltre fornisce una speranza in questo mare di dissoluzione dell'identità neoliberista. Questa si darà attraverso un'organizzazione radicale senza dimenticare la collettività, anche se nasce a livello individuale, dove la lotta per l'uguaglianza LGTBQ e la rivendicazione delle sessualità alternative supererà le limitazioni che sono attribuite alla Teoria Queer, consolidando un discorso che finalmente esprima i suoi obiettivi in modo chiaro.

Consapevoli di quanto detto come delle limitazioni che presenta il discorso queer per la presunta mancanza di obiettivi chiari, che gli viene attribuita, vogliamo indicare, tuttavia, di nuovo con Judith Butler, che la sopravvivenza dell'individuo e l'uguaglianza dei diritti, sono aspetti estesamente rilevanti nella nostra realtà sociale e costituiscono spazi di resistenza ai settori dominanti evidenziati nell'analisi del corpus letterario fin qui analizzato.

D'altra parte, la specificità della lotta in America Latina punta alla rilevanza delle questioni di razza e classe sociale, impedendo una possibile globalizzazione del discorso Queer e portando nuovi elementi al dibattito sui limiti della sua politica, in relazione alla sua rivendicazione economica.

Tuttavia, sottolineiamo qui, che ci siamo dedicati ad una analisi che, anche se a volte colpisce elementi ideologici e politici in primo luogo è estetica (ovviamente, mai fuori dell'ideologia, secondo Eagleton) e abbiamo impiegato diversi metodi d'analisi nell'interpretazione.

Come Fredric Jameson sostiene, "l'interpretazione non è un atto isolato, ma si svolge in una battaglia omerica, in cui molte opzioni interpretative sono aperte o implicitamente in conflitto" (1981:13): il livello strutturale, discorsivo, argomentativo, la costruzione

dell'identità, il simbolico ecc... Di fatto, la nostra analisi è stata alimentata da diverse fonti metodologiche.

Teatro,

lo tuyo es puro teatro,

falsedad bien ensayada,

estudiado simulacro.

Anche se la teorizzazione sull' estetica Camp è stata iniziata negli anni sessanta in USA e, come abbiamo visto, ha sollevato alcuni echi nella critica latino-americana -praticamente dalla pubblicazione di Sontag - l'applicazione delle sue caratteristiche nella letteratura del continente si ritrova praticamente solo nelle opere di José Amicola (2000) e Lidia Santos (2004).

Seguendo il sentiero aperto con l'analisi del critico argentino del Camp e del Kitsch - applicato al lavoro di Manuel Puig, Copi, Perlongher etc.. - abbiamo cercato, nella teoria letteraria latino-americana di mantenere un lavoro d' apertura a un'estetica che intersechi la Teoria Queer e gli artefatti culturali dei mass media, il kitsch e il melodramma. Per questo, abbiamo approfondito il tema dell'evoluzione sia dei mass media, che dei movimenti di liberazione LGTBQ nel continente al fine di chiarire le sue particolarità e sottolineare la specificità della risemantizzazione Camp configurando la rete di elementi che lo caratterizzano nell'America Latina.

Per questo motivo, abbiamo dedicato un intero capitolo all' Estetica Neo-barocca come valvola di sfogo del Camp in America Latina, dove si manifesta l'impronta del Maestro filtrata dall'opera di Severo Sarduy e Luis Rafael Sanchez con questa carnevalizzazione e artificialità, il simbolismo e la musicalità del linguaggio, che riflette i contrasti dell'ossimoro Camp in modo specifico, con una variegata sensorialità che punta all'erotica del testo sarduyana: queste appaiono come le caratteristiche principali che occupa il Camp in America Latina.

La manifestazione differente del melodramma e l'inadeguatezza del Kitsch e delle sessualità alternative, l'ambiguità Camp e i ricorsi stilistici neo-barocchi che vediamo nei tre romanzi e il gioco teatrale del corpus, riflettono le origini diverse degli autori e le differenti situazioni politiche dei loro paesi , che si manifestano anche nelle

loro ideologie.

Parlare di "Camp latino-americano" può essere pericoloso a causa della facilità di cadere nell'essenzialismo che non avrebbe preso in considerazione l'eterogeneità del continente e delle circostanze specifiche di ciascuna regione attraverso i vari paesi che lo compongono.

Lungi dal cadere in questa trappola, abbiamo cercato di esporre i diversi elementi in ogni opera, che possono innescare una lettura del cocktail Camp, fornendo dati (principalmente a livello delle circostanze socio-politiche) che articolano una visione d'insieme del fenomeno senza dimenticare la specificità che riveste in ognuno degli autori del corpus.

In linea con le circostanze storico-sociali, può essere l'effervescenza della realtà politica e dei movimenti di liberazione ciò che ha favorito l'emergere del Camp nella letteratura latino-americana degli ultimi quindici anni, che riflette un disagio di incoerenza politica, economica e la mancanza d'uguaglianza sociale dei cittadini appartenenti al Collettivo LGTBQ (per una totale diversità genérica, eterogeneità etnica e di classe sociale).

Ma la sfera delle ambiguità Camp vela questa lettura critica: il velo della scorrettezza politica, dell'indeterminazione, del bilanciamento degli opposti che finiscono per costituire una realtà nuova, un nuovo dispositivo incongruo che giustappone ironicamente il frivolo e il serio, trasformando entrambe le categorie nei loro opposti, nascosti dietro ad una "menzogna che dice la verità". Ed è proprio la doppia ermeneutica dell'Estetica Camp, questo ossimoro al quale abbiamo accennato, che è destabilizzante per l'"ontologia patriarcale dualistica e gerarchica" (P. Amaia Orozco, 2004:ed.dig) e rompe con il pensiero che comporta un posizionamento binario obbligatorio.

Allo stesso modo, è un settore critico che non si adatta alla tradizionale caratteristica della struttura ad albero del discorso scientifico, ma piuttosto, si pone in linea con l'opposizione alla gerarchia dell'ontologia patriarcale. Perciò meglio si adatta alla figura del rizoma, per cui una serie di nodi intrecciati, una costellazione di idee di varia rilevanza plasmano la pianta rampicante di problematiche e tracce dell'Estetica Camp. Questa è precisamente la ragione per cui alcuni elementi discussi nel corso della nostra analisi, appaiono e riappaiono e si trovano sia nel Kitsch che nel Camp che nel Neo-Barocco: risemantizzazione, parodia, farsa, intreccio di opposizioni binarie, messa in scena, ed estetica patchwork.

Fue tu mejor actuación
destrozar mi corazón.
Y hoy que me lloras de veras
recuerdo tu simulacro.
Perdona si no te creo
me parece que es teatro.
La Yiyiyi

6. Bibliografías

6.1. **Bibliografía**

- Adorno, Theodor W. (1971 [1970]): *Teoría estética*. Madrid, Taurus.
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1994 [1947]): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Trad. Juan José Sánchez). Madrid, Trotta.
- Aimé, Césaire (2006 [1987]): "Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas" en Aimé, Césaire (2006): *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal, pp. 85-91.
- Amar Sánchez, Ana María (2008): "Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana" en *Revista Iberoamericana*, VIII, 29 (2008), pp. 91-104.
- Amézaga, Abraham de (2009): "Excesos y perversiones", *Dominical, El periódico* (Madrid), número 335, 15/02/2009, pp. 40-45.
- Amícola, José (1992): *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo editor Latinoamericano S.R.L.
- _____ (2000a): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2000b [1986]: "Algo más sobre kitsch" en Amícola, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, pp. 99-106.
- _____ (2001): "Camp followers: Estética Camp y nueva carnavalización" en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 12, pp.115-136.
- Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.) (1998): *Encuentro internacional Manuel Puig (13-14-15 de agosto de 1997, La Plata)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Andioc, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia.
- Anger, Kenneth (2006 [1959]): *Hollywood Babilonia I* (trad. Jorge Fiestas). Barcelona, Tusquets, 4ª ed.
- Anzaldúa, Gloria (1999 [1987]): *Borderlands = La frontera*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Arboleda Ríos, Paola (2011): "¿Ser o estar 'queer' en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas" en *Íconos. Revista de ciencias sociales*, N°39, enero 2011, Ecuador, FLACSO, pp. 111-121.

- Arenas, Reinaldo (1970): "El reino de la imagen" en *La gaceta de Cuba* nº88, diciembre, La Habana, pp. 23-26.
- _____ (2008 [1965]): *El mundo alucinante*. Madrid, Cátedra.
- Arroyo, Jossiana (2003): "Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*" en *Centro Journal*, vol.XV, número 002. The City University of New York, New York, Latinoamericanistas, pp.38-51.
- Asturias, Miguel Ángel (1970 [1946]): *El señor presidente*. Buenos Aires, Losada.
- Azaustre, A. & Casas, J. (2001): *Manual de retórica española*. Barcelona, Ariel.
- Babuscio, Jack (1977): "Camp and the gay sensibility" en Dyer, Richard: *Gays and film*. London, British film institute, pp. 40-58.
- _____ (1999 [1978]): "The cinema of Camp (Aka Camp and the gay sensibility)" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 117-135.
- Bajtin, Mijail (1995): *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1ªed., 4ª reimpresión.
- Baker, Roger [1968]; Burton, Peter & Smith, Richard (2ª ed. 1994): *Drag. A history of female impersonation in the performing arts*. Londres, Cassell.
- Baker, Paul (2002): *Polari. The Lost Language of Gay Men*, London, Routledge.
- Baler, Pablo (2008): *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del Neobarroco Latinoamericano*. Buenos Aires, Corregidor.
- Barradas, Efraín (2009) : "Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes" en *Revista Iberoamericana*, IX, 33,(2009), pp. 69-82.
- Bartlett, Neil (1989): *Who was that man? A present for Mr. Oscar Wilde*. London, Serpent's tail.
- Bayly, Jaime (1997): *La noche es virgen*. Barcelona, Anagrama.
- Beaver, Harold (1999 [1981]): "Homosexual signs (In memory of Roland Barthes)" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 160-178.
- Bell, Daniel (1969 [1962]): "Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural" en MacDonald, Dwight *et al.* (1969): *La industria de la*

- cultura* (Trad. María Esther Benítez). Madrid, Alberto Corazón, pp.15-66.
- Bellatín, Mario (2000 [1994]): *Salón de belleza*. Barcelona, Tusquets.
 - _____ (2004 [2000]): *Flores*. Barcelona, Anagrama.
 - _____ (2005): *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona, Anagrama.
 - Benjamin, Walter (1987 [1936]): "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" en Benjamin, Walter (1987): *Discursos interrumpidos I* (Traducción de Luis Aguirre) Madrid, Taurus, pp. 17-57.
 - _____ (1990 [1925]): *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus.
 - _____ (2005 [1982]): *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
 - Bergman, David (1993): *Camp grounds. Style and homosexuality*. Massachusetts, University of Massachusetts Press.
 - Bersani, Leo (1995): "¿Es el recto una tumba?" En Llamas, Ricardo (comp.) (1995): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid, Siglo XXI, pp.79-115.
 - Bianchi, Soledad (1996): "Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón*. Crónica urbana, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1995" en *Hispanamérica*, 1996; 25 (74); pp. 137-139.
 - Blanco, Fernando A. (2007): "La crónica urbana de Pedro Lemebel: Discurso cultural y construcción de lazo social en los modelos neoliberales" en *Revista Casa de las Américas*, nº246, enero-marzo 2007, pp. 88-94.
 - Blaustein, Daniel (2009): "Rasgos distintivos del 'Post Boom'" en *Iberoamérica Global* Vol. 2, nº1, feb.2009. The Hebrew University of Jerusalem, pp. 173-185.
 - Boaventura de Sousa (1994): "El Norte, el Sur, la utopía y el *ethos* barroco" en Bolívar Echeverría (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, El Equilibrista-UNAM, pp.311-332.
 - Bodei, Remo (1998 [1995]): *La forma de lo bello*. Madrid, Visor.
 - Bolívar Echeverría (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, El Equilibrista-UNAM.
 - _____ (1994): "El *ethos* barroco" en Bolívar Echeverría (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, El Equilibrista-UNAM, pp. 13-36.

- Booth, Mark (1983): *Camp*. London, Cameron Books Limited.
- Borges, Jorge Luis (2007 [1941]): "El jardín de senderos que se bifurcan" en Borges, J:L (2007 [1944]): *Ficciones*. Madrid, Alianza, 15ªreimpresión, pp. 100-120.
- Bourdieu, Pierre (1998 [1979]): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- _____ (2000 [1998]): *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- Braidotti, Rossi (1994): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York, Columbia University Press.
- Brea, José Luis (1991): *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama.
- Bredbeck, Gregory W. (1994): "Narcissus in the Wilde. Textual cathexis and the historical origins of queer camp" en Meyer, Moe (1994a): *The politics and poetics of camp*. London, Routledge, pp. 51-74.
- Britton, Andrew (1978): "For interpretation: Notes against Camp" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 136-143.
- Broch, Hermann (1979a [1933]): "Kitsch y arte de tendencia" en Broch, Hermann (1979 [1933]): *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte* (Trad. Francisco Serra Cantarell, Carlos Manzano, Margarita Muñoz). Barcelona, Tusquets, 2ªedición, pp. 7-14.
- _____ (1979b [1950-51]): "Notas sobre el problema del Kitsch" en Broch, Hermann (1979 [1933]): *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte* (Trad. Francisco Serra Cantarell, Carlos Manzano, Margarita Muñoz). Barcelona, Tusquets, 2ªedición, pp. 15-32.
- Brooks, Peter (1995 [1976]): *The melodramatic imagination*. New Haven, Yale University Press.
- Brooks, Van Wyck (1975 [1915]): "*Highbrow and Lowbrow*" en *America's coming-of-Age*. New York, Octagon books.
- Buckwalter-Arias, James (2003): "Sobrevivir el 'Período Especial'. La suerte del 'hombre nuevo' y un cuento de Senel Paz" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 204, Julio-Septiembre 2003, pp. 701-714.

- Butler, Judith (2002 [1993]): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Trad. Alcira Bixio). Barcelona, Paidós.
- _____ (2010a [1990]): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Trad. María Antonia Muñoz). Barcelona, Paidós, 3ª reimpresión.
- _____ (2010b [2004]): *Deshacer el género*. (Trad. Patricia Soley-Beltran). Barcelona, Paidós.
- Cabrera Infante, Guillermo (1981 [1968]): *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1997): *Cine o sardina*. Barcelona, Círculo de lectores.
- Calabrese, Omar (1994): *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- Calinescu, Matei (2003 [1987]): *Las cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo* (Trad. Francisco Rodríguez Martín). Madrid, Tecnos.
- Camacho-Gingerich, Alina (1985): "Los parámetros del sistema poético lezamiano" en *Revista Iberoamericana*, 130-131, enero-junio 1985, Pennsylvania, Universidad de Pittsburg Ed., pp.47-72.
- Canetti, Elías (2006 [1960]): *Masa y poder*. Barcelona, Debolsillo.
- Carbonell, Neus & Torras, Meri (comp.)(1999): *Feminismos literarios*. Madrid, Arco Libros.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. (2007): "Las perlas de los 'mercados persas' o la poética del mercadeo popular en las crónicas de Pedro Lemebel" en *Revista Casa de las Américas*, nº246, enero-marzo 2007, pp. 95-102.
- Carpentier, Alejo (1967): *Tientos y diferencias*. Montevideo, Arca.
- _____ (1980 [1974]): *Concierto barroco*. México, Siglo XXI.
- _____ (2004 []): "Lo barroco y lo real maravilloso" P. en Aullón de Haro (ed.). *Barroco*. Madrid: Verbum, pp. 1097-1108.
- _____ (2006 [1949]): *El reino de este mundo*. Puerto Rico, La Editorial. Universidad de Puerto Rico.
- Carroll, Lewis (1994 [1865]): *Alice's adventures in wonderland*. Harmondsworth, Penguin Books.

- Carroll, Noël (2002 [1998]): *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, La balsa de la Medusa.
- Case, Sue-Ellen (1988): "Towards a butch-femme aesthetics" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 185-201.
- Ceballos Muñoz, Alfonso (2007): "Teoría Rarita" en Córdoba, David; Sáez, Javier & Vidarte, Paco (eds.) (2007 [2005]): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales, 2ªed, 165-178.
- Celebonovic, Aleksa (1968): "Notas sobre el Kitsch tradicional" en Dorfler, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, 276-287.
- Celorio, Gonzalo (1994): "Barroco y crítica en la literatura hispanoamericana" en Bolívar Echeverría (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, El Equilibrista-UNAM, pp. 333-348.
- _____ (2001). *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets Editores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1987 [1605-1615]): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Gredos.
- Chiampì, Irleamar (2000): *Barroco y Modernidad*. México, FCE.
- Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- _____ (2007 [2001]): *Percorsi del dissenso nel secondo ottocento britannico*. Génova, ECIG.
- _____ (2008): *Pop Camp (vol. I e II)*. Milano, Marcos y Marcos.
- Colón, Eliseo (2002): "Neotelevisión y melodrama. Las narrativas testimoniales" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 141-157.
- Company, Juan Miguel (2002): "LA HERIDA DEL TIEMPO. Melodrama y representación filmica" en Doreet Levitte Hartan (comisaria): *Melodrama*. Artium (Vitoria)/ Centro José Guerrero (Granada)/ Marco (Vigo), 2002.
- Company, Juan Miguel & Marzal, José Javier (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Conselleria de Cultura,

Educació i Ciència.

- Connolly, Cyril (2008 [1963]): *Bond Strikes Camp: An Extravaganza*. Fragmento reproducido en Cleto, Fabio (2008): *Pop Camp (vol. I e II)*. Milano, Marcos y Marcos, pp. 81-96.
- Córdoba García, David (2007): "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad" en Córdoba, David; Sáez, Javier & Vidarte, Paco (eds.) (2007 [2005]): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales, 2ªed, pp. 21-66.
- Córdoba, David; Sáez, Javier & Vidarte, Paco (eds.) (2007 [2005]): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales, 2ªed.
- Core, Philip (1984): *Camp. The lie that tells the truth*. London, Plexus.
- Cornejo, Giancarlo (2011): "La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía 'queer'" en *Íconos. Revista de ciencias sociales*, Nº39, enero 2011, Ecuador, FLACSO, pp. 79-95.
- Cortázar, Julio (1978 [1963]): *Rayuela*. Barcelona, Edhasa.
- Cox, L. J. & Fay, R. J. (1994): "Gayspeak, the Linguistic Fringe: Bona Polari, Camp,Queerspeak and Beyond" En Whittle, S. (ed.) (1994): *The Margins of the City: Gay Men's Urban Lives*. London, Ashgate Publishing, 103-127.
- Cuadra, Ivonee (2003): "¿Quién canta? Bolero y ambigüedad genérica en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres" en *Revista de Estudios Hispánicos*, U.P.R. Vol. XXX, Núm. 1, 2003, pp.153-163.
- Cusato, Domenico Antonio (2004): "'Fresa y chocolate' de Senel Paz: régimen y homosexualidad" en INTI, *Revista de literatura hispánica*, 2004, (59-60): 123-132.
- Debord, Guy (1999 [1967]): *La sociedad del espectáculo* (Trad. José Luis Pardo). Valencia, Pre-Textos.
- De Certau, Michel (1996 [1980]): *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana.
- De la Maza, Francisco (1970): "Notas sobre lo cursi" en IIE/A *Anales del instituto de investigaciones estéticas*. Universidad Autónoma de México, 1970, 39, pp. 33-50.
- De Lauretis, Teresa (1989): "Tecnologías de género" (Trad. Bach, Ana María & Roulet, Margarita) en De Lauretis, Teresa (1989): *Technologies of Gender:*

- Essays on Theory, Film and Fiction*. London, MacMillan Press, pp. 6-31.
- Deleuze, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós.
 - Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. José Vásquez Pérez). Valencia, Pretextos.
 - Delgado Costa, José (2003): "Fredri Velásques le mete mano a *Sirena Selena vestida de pena*" en *Centro Journal*, vol.XV, número 002. The City University of New York, New York, Latinoamericanistas, pp. 66-77.
 - Díaz, Luis Felipe (2003): "La narrativa de Mayra Santos-Febres y el travestismo cultural" en *Centro Journal*, vol.XV, número 002. The City University of New York, New York, Latinoamericanistas, pp.24-37.
 - Dobry, Edgardo (1999): "Poesía argentina actual: del *neobarroco* al objetivismo" en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Nro. 588, junio 1999; pp. 45-57.
 - Dollimore, Jonathan (1991): *Sexual dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford, Oxford University Press.
 - Donoso, José (1978): *Casa de campo*. Barcelona, Seix Barral.
 - _____ (1984 [1965]): *El lugar sin límites*. Barcelona, Bruguera.
 - Dorfles, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen.
 - D'Ors, Eugeni (1964 [1944]): *Lo Barroco*. Madrid, Aguilar.
 - Doty, Alexander (1993): *Making things perfectly queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Pres.
 - Duvignaud, Jean (1997): *Baroque et kitsch*. Arles, Actes Sud.
 - Durán, Gloria G. (2010): *Dandysmo y contragénero*. Murcia, CENDEAC.
 - Dyer, Richard (1977): *Gays and film*. London, British film institute.
 - _____ (1999 [1977]): "It's being so camp as keeps us going" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 110-116.
 - _____ (2005 [1986]): *Heavenly bodies: film stars and society*. New York, Routledge.
 - Echavarren, Roberto (1992): "Barroco y Neobarroco: los nuevos poetas" en Costa, Horacio (org.)(1992): *A palavra poética na América Latina: Avaliação de uma geração*. Sao Paulo, Fundação Memorial da America Latina (pp. 143-165).

- _____ (2003 [1998]): *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Valencia, Ex Cultura.
- Eco, Umberto (2007 [1965]): *Apocalípticos e integrados* (Trad. Andrés Boglar). Barcelona, Debolsillo.
- Eisner, Lotte H.: "El Kitsch en el cine" en Dorflies, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, 197-219.
- Escudero Chauvel, Lucrecia (1997): "El secreto como motor narrativo" en Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa, pp. 73-86.
- Espinosa Mendoza, Norge (2007): "Puig, Paz, Lemebel: la sexualidad como revolució" en *Revista Casa de las Américas*, nº246, enero-marzo, 2007, pp. 80-87.
- Fernández Porta, Eloy (2010 [2007]): *Afterpop*. Barcelona, Anagrama.
- Fernández Valbuena, Ana Isabel (1998): "El melodrama en los tratadistas italianos del siglo XVIII" en *Cuadernos de Filología Italiana*, 5, 147-174. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid.
- Ferrús, Beatriz (2007): "Masculino y femenino en los tiempos del cyborg ". En Torras, Meri (ed.)(2007): *Cuerpo e identidad I* . Barcelona, Edicions UAB, pp. 219-243.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael (2008): *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín, Ed. Universidad de Antioquía.
- Finch, Mark (1990 [1986]): "Sex and address un Dynasty" en Alvarado, Manuel & Thompson, John O. (eds.)(1990): *The media reader*. London, BFI, 65-81.
- Flinn, Caryl (1995): "The deaths of Camp" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 433-457.
- Fornet, Jorge (2007): "Un escritor que se expone" en *Revista Casa de las Américas*, nº 246, enero-marzo 2007, pp. 67-68.
- Foster, David William (2003): "Negociaciones Queer en Fresa y Chocolate. Ideología y homoerotismo" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 205, Octubre-Diciembre 2003, pp. 985-999.

- Foucault, Michel (2005 [1973]): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 10ª ed.
- _____ (2009 [1966]): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI, 2ªed. 4ª impresión.
- Fuentes, Carlos (1966): "Tener sólo historia sagrada es vivir fuera de la historia" en *Siempre!*, suplemento "La Cultura en México", 1966, 30 marzo (215), pp. II-III..
- Garber, Marjorie (1992): *Vested interests. Cross dressing & Cultural anxiety*. London, Routledge.
- García Bernal, Jaime (2009): "Fisiognómica y código estético de las mascaradas públicas del barroco hispano: crítica y evolución del concepto de la "máscara jocoseria" en Actas del *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia, Ed. Universidad de Murcia.
- García-Canclini, Néstor (2008 [1989]): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Barcelona, Paidós.poltica y mercado
- García Garrosa, María Jesús (1996): "Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España" en Sala Valladura, J.M. (ed.) (1996): *El teatro español del siglo XVIII* (Tomo 2). Lleida, Universidad de Lleida ed. (pp.427-446).
- García Márquez, Gabriel (1975 [1967]): *Cien años de soledad*. Barcelona, Plaza & Janés.
- _____ (1982 [1975]): *El otoño del patriarca*. Barcelona, Bruguera.
- Garelli, Patrizia (1996): "Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos" en Sala Valladura, J.M. (ed.) (1996): *El teatro español del siglo XVIII* (Tomo 2). Lleida, Universidad de Lleida ed. (pp. 447-473).
- Garlinger, Patrick Paul & Song, H. Rosi (2004): "Camp: Whats's Spain got to do with it?" en *Journal of Spanish Cultural Studies*. Vol 5, nº1, february 2004.
- Gautier, Théophile (1975 [1863]): *Le Capitaine Fracasse*. Paris, Garnier Frères.
- Genette, Gérard (1982 [1976]): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- Giesz, Ludwig (1973a [1960]): *Fenomenología del kitsch* (Trad. Esther Balaguer). Barcelona, Tusquets.

- _____ (1973b [1968]): "El hombre kitsch como turista" en Dorfles, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, 155-175.
- Ginzburg, Carlo (1981 [1976]): *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Muchnik.
- Giordano, Alberto (1996): "Manuel Puig: micropolíticas literarias y conflictos culturales" en *Boletín/5. Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 1996, 5, octubre, pp. 17-34.
- _____ (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Girona, Nuria (2008): *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. París, ADEHL.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988 [1943]): "Lo cursi" en Martínez Collado, Ana: *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid, Tecnos.
- Góngora y Argote, Luis de (2010 [1613]): *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid, Cátedra.
- Gorostiza, Jorge (1995): *Peter Greenaway*. Madrid, Cátedra.
- Gramsci, Antonio (1999 [1929-35]): *Cuadernos de la cárcel 5* (Edición crítica de Valentino Gerratana). México, ERA.
- _____ (1977): *Antología* (selección, traducción y notas de Manuel Sacristán). México, Siglo XXI.
- Greenberg, Clement (1939): "Vanguardia y Kitsch" en Dorfles, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, 115-127.
- Gregotti, Vittorio (1973 [1968]): "Kitsch y arquitectura" en Dorfles, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, 251-273.
- Gruzinski, Serge (1994): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*.
- Gubern, Román (1977): *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona, Península.
- Guerrero, Gustavo (1987): *La estrategia Neobarroca*. Barcelona, ed. De El Mall.

- Halberstam, Judith (2008 [1998]): *Masculinidad femenina* (Trad. Javier Sáez). Madrid, Egales.
- Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio.
- _____ (2002): "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 21-61.
- Hofstadter, Douglas R (1987): *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. (trad. Mario A. Usabiaga y Alejandro López Rousseau). Barcelona, Tusquets.
- Hutcheon, Linda (1991 [1985]): *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. London, Routledge.
- Huysen, Andreas (2002 [1986]): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, Posmodernismo* (Trad. Pablo Gianera). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ingenschay, Dieter: "Festines Neobarrocos. El menú literario entre el exceso y el populismo (José Lezama - Laura Esquivel - Juan José Saer) " en *Revista de Filología Románica* , 2007, anejo V, pp. 305-321 .
- Iosa, Tomás y Rabbia, Hugo H. (2011): "Definiciones divergentes de la estrategia de visibilidad en el movimiento LGTB cordobés" en *Íconos. Revista de ciencias sociales*, N°39, enero 2011, Ecuador, FLACSO, pp. 61-77.
- Isherwood, Christopher (1988 [1954]): *El mundo al atardecer* (Versión castellana de Flora Casas). Madrid, Debate.
- Izaguirre, Boris (1999 [1998]): *Azul Petróleo*. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2000): *Morir de glamour*. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2005): *El armario secreto de Hitchcock*. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2006 [1991]): *El vuelo de los avestruces*. Barcelona, Alpha-Decay.
- _____ (2009): *Y de repente fue ayer*. Barcelona, Planeta.
- Jameson, Fredric (1982 [1981]): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York, Cornell University Press.

- _____ (1991 [1984]): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Trad. José Luís Pardo Torío). Barcelona, Paidós.
- Jarry, Alfred (1922 [1896]): *Ubu roi: drame en cinq actes*. Paris, Eugène Fasquelle.
- Jill-Levine, Suzanne (2002): *Manuel Puig y la mujer araña*. (Trad. Elvio E. Gandolfo). Buenos Aires, Seix Barral.
- Kant, Immanuel (1997 [1790]): *Crítica del juicio* (Trad. Manuel García Morente). Madrid, Espasa Calpe.
- King, Thomas A. (1994): "Performing 'Akimbo'. Queer pride and epistemological prejudice" en Meyer, Moe (1994a): *The politics and poetics of camp*. London, Routledge, 23-50.
- Kleinhans, Chuck (1994): "Taking out the trash. Camp and the politics of parody" en Meyer, Moe (1994a): *The politics and poetics of camp*. London, Routledge, 182-201.
- Knights, Vanessa (2002): "Transgressive Pleasures: The Latin American Bolero" en Godsland & White (eds.) (2002): *Cultura popular: Studies in Spanish and Latin American Popular Culture*. Oxford, Peter Lang, pp. 209-228.
- _____ (2006): "Queer pleasures: the bolero, Camp and Almodóvar" en Powrie & Stilwell (eds.) (2006): *Changing tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot, Ashgate, pp. 91-104.
- Kristeva, Julia (1978 [1966]): "Para una semiología de los paragramas" en *Semiótica 1*, Madrid, Espiral, pp.227-269.
- Kulawik, Krzysztof (2008): "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena" en *Alpha*, nº26, julio 2008, Universidad de Los Lagos, Chile, pp. 101-117.
- _____ (2009): *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid, Iberoamericana-Verbuert.
- Kundera, Milán (2005 [1984]): *La insoportable levedad del ser* (Trad. Fernando Valenzuela). Barcelona, Tusquets.
- Lacan, Jacques (1973 [1964]): *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil.
- Lemebel, Pedro (2000 [1996]): *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona,

- Anagrama.
- _____ (2001): *Tengo miedo torero*. Barcelona, Anagrama.
 - _____ (2004 [1995]): *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile, Seix Barral.
 - Lezama Lima, José (1977): *Oppiano Licario*. Madrid, Alianza-Era.
 - _____ (2001 [1969]): *La expresión americana* (ed. Irlemar Chiampi). México, FCE.
 - _____ (2006): *El reino de la imagen* (ed. Julio Ortega). Venezuela, Biblioteca Ayacucho.
 - _____ (2006 [1960]): "A partir de la poesía" en Lezama Lima, José (2006): *El reino de la imagen* (ed. Julio Ortega). Venezuela, Biblioteca Ayacucho, pp.
 - _____ (2010 [1967]): *Paradiso* (ed. Eloísa Lezama). Madrid, Cátedra, 12ª ed.
 - Liaut, Jean-Noël (2001): *Les anges du bizarre. Un siècle d'excentriques*. Paris, Grasset & Fasquelle.
 - Lopes, Denilson (1997): "Manifiesto Camp" en *Gragoatá, Niterói*, núm. 3, 2º semestre de 1997, pp. 93-103.
 - _____ (1999): "Somos todos travestis. O imaginário *camp* e a crise do individualismo" en *Lugar comun, Estudios de mídia, cultura e democracia*. Septiembre de 1999, nº 9-10, pp.147-159.
 - López Penedo, Susana (2008): *El laberinto queer*. Madrid, Egales.
 - López-Pumarejo, Tomás (1987): *Aproximación a la telenovela*. Madrid, Cátedra (Colección Signo e imagen).
 - Ludmer, Josefina (comp.) (1994): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
 - Lugones, María (1999 [1994]): "Pureza, impureza y separación" en Carbonell, Neus & Torras, Meri (comp.)(1999): *Feminismos literarios*. Madrid, Arco Libros, pp.235-264.
 - MacDonald, Dwight (1969 [1960]): "Masscult y midcult" en *La industria de la cultura* (Trad. María Esther Benítez). Madrid, Alberto Corazón, pp. 67-156.
 - MacDonald, Dwight *et al.* (1969): *La industria de la cultura* (Trad. María Esther Benítez). Madrid, Alberto Corazón.

- MacHale, John (1973 [1966]): "El Partenón plástico" en Dorflès, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, 97-111.
- MacLuhan, Marshall (1973 [1969]): *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana, 5ªed.
- Malcuzinsky, Pierrete (1994): "El campo conceptual del (neo)barroco (recorrido histórico y etimológico)" en *Criterios*, La Habana, nº 32, julio-diciembre 1994, pp. 131-170 .
- Martín-Barbero, Jesús (1993 [1987]): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Trad. Ramón Palazón). Barcelona, Gustavo Gili.
- _____ (2002a [1992]): "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 61-79.
- _____ (2002b [1992]): "El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 171-199.
- Martín-Barbero, Jesús & Rey, Germán (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.
- Masotta, Oscar (1967): "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea" en Masotta, Óscar *et al.* (comp.) (1967): *Happenings*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, pp. 50-72.
- Mazziotti, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2002): "Melodrama de madres e hijas, una difícil construcción" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 125-141.
- Menstrual, Naty (2008): *Continuadísimo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Merino, Eloy E. (2004): "Los usos del almuerzo lezamiano en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz" en *Chasqui*, Vol. 33, núm. 1, pp. 42-55.

- Meyer, Moe (1994): *The politics and poetics of camp*. London, Routledge.
- Milán, Eduardo (2006): *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. Madrid, Huerga Fierro ed.
- Mink, Manis (1996): *Marcel Duchamp (1887-1968) El arte contra el arte* (Trad. Carlos Caramés). Colonia, Taschen.
- Mira, Alberto (2008): *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales.
- Mizejewski, Linda (1992): "Camp among the swastikas: Isherwood, Sally Bowles, and 'Good heter stuff'" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 237-253.
- Moles, Abraham (1975): *Teoría de los objetos* (Trad. Laura Pla Bacín). Barcelona, Gustavo Gili.
- _____ (1990 [1971]): *El kitsch. El arte de la felicidad* (Trad. Josefina Ludmer). Barcelona, Paidós.
- Molière – Jean Baptiste Poquelin (1969 [1671]): *Les fourberies de Scapin*. Paris, Hachette.
- Molloy, Sylvia (1994): "La política de la pose" en Ludmer, Josefina (comp.) (1994): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 128-138.
- Moltke, Johannes von (1994): "Camping in the art closet: the politics of camp and nation in german films" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 409-432.
- Monsiváis, Carlos (1966): "Todo se lo debo a mi manager (Nota y catálogo del Camp mexicano" en *Siempre!*, suplemento "La cultura en México", 1966, 30 marzo (215), pp.III-V.
- _____ (1976 [1970]): "El hastío es el pavo real que se aburre de luz en la tarde (Notas del Camp en México)" en Monsiváis, Carlos (1976): *Días de guardar*. México, Era, 6ªed., pp. 171-192.
- _____ (1994): "Neobarroco y cultura popular" en Bolívar Echeverría (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, El Equilibrista-UNAM, pp. 299-310.

- _____ (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2002a [1988]): "Instituciones: la cursilería" en *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, pp. 188-192.
- _____ (2002b): "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'." en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, 105-125.
- _____ (2004 [1995]): "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí" Prólogo a Lemebel, Pedro (2004): *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile, Seix Barral, pp. 3-6.
- Montes, Alicia (2008): "Una memoria entre el Camp y el Kirsch. Escritura Neobarroca, política y mercado" en Zubieta, Ana María (comp.) (2008): *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba.
- Moraña, Mabel & Sánchez Prado, Ignacio M. (2007): *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México, Ediciones Era.
- Morell-Chardon, Hortensia R. (1986): *Composición expresionista en El lugar sin límites de José Donoso*. Ríos Piedras, Universidad de Puerto Rico ed.
- Morin, Edgar (1957): *Les stars*. Bourges, Ed. Tardy.
- Moure, Clelia (2008): "Retazos de la historia. Acerca de las crónicas de Pedro lemebel" en Piña, Cristina (ed.) (2008): *Literatura y (Pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Biblos, pp. 121-147.
- Mulvey, Laura (2001 [1975]): "Placer visual y cine narrativo" en Wallis, Brian (2001): *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal.
- Newton, Esther (1972): *Mother camp. Female impersonators in America*, Chicago, The University of Chicago Press.
- _____ (1993): *Cherry Grove, Fire Island: Sixty Years in America's First Lesbian and Gay Town*. Boston, Beacon Press.
- Olalquiaga, Celeste (2007): *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Ostrov, Andrea (2003): "Las crónicas de Pedro Lemebel: un mapa de las

- diferencias" en Manzoní, Celina (ed.) (2003): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana (1990-2000)*. Buenos Aires, Corregidor.
- Ott, Michaela (2002): "El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, pp. 245-281.
 - Padura Fuentes, Leonardo (1997 [1995]): *Máscaras*. Barcelona, Tusquets.
 - Palaversich, Diana (2002): "The wounded body of proletarian homosexuality in Pedro Lemebel's Loco afán" en Palaversich & Allatson (2002): *Latin American Perspectives*, Issue 123, Vol. 29, No. 2. Gender, Sexuality and Same Sex Desire in Latin America (Mar., 2002), pp. 99-118.
 - Paz, Octavio (1996 [1950]): *El laberinto de la soledad*. México, FCE.
 - _____ (1987 [1974]): *Los hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
 - Paz, Senel (1991): *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México, Era.
 - Perlongher, Néstor (1993): *La prostitución masculina*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
 - _____ (1997): *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue.
 - Piazza, Luis Guillermo (1966): "Una visión del mundo en términos de estilo" en *Siempre!*, suplemento "La Cultura en México", 1966, 30 marzo (215), pp. VI-VIII.
 - Piggford, George (1997): "Who's that girl?' Annie Lennox, Woolf's Orlando and female camp androgyny" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 283-299.
 - Polimeni, Carlos (2004): *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid, Campo de Ideas.
 - Ponce Gambirazio, Javier (2003): *Un trámite difícil*. Valencia, Pre-textos.
 - Preciado, Beto (2001): "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*" en Córdoba, David; Sáez, Javier & Vidarte, Paco (eds.) (2007 [2005]): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales, 2ªed, 111-132.
 - _____ (2002): *Manifiesto contrasexual (Prácticas subversivas de*

- identidad sexual*). Madrid, Opera Prima.
- Puig, Manuel (2005 [1973]): *The buenos Aires affair*. Barcelona, Seix Barral.
 - _____ (2011 [1976]): *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral.
 - Quesada Gómez, Catalina (2009): *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid, Arco/Libros.
 - Quevedo, Francisco de (1982): *Antología poética* (selección de Jorge Luis Borges). Madrid, Alianza.
 - Rama, Ángel (2008): "La tecnificación narrativa" en *La novela en América. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado. pp. 321-390.
 - Reich, June L. (1992): "Genderfuck: the law of the dildo" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 254-265.
 - Richard, Nelly (1993): "Contorsión de géneros y doblaje sexual: la parodia travesti" en Richard, Nelly (1993): *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Ed. Francisco Zegers, pp. 65-76.
 - Rincón, Carlos (1994): "El universo Neobarroco" en Bolívar Echeverría (comp.) (1994): *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México, El Equilibrista-UNAM, pp. 349-387.
 - _____ (1996): *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Colombia, Tercer Mundo ed.
 - Rivière, Joan (1929 [1927]): "Womanliness as a masquerade" en *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 1929, pp. 303-313.
 - Robertson, Pamela (1999 [1996]): "What makes feminist camp?" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 266-282.
 - _____ (2002): "Mae West's maids: race, 'authenticity', and the discourse of camp" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 393-408.
 - Rodríguez, Juana María (2003): *Queer Latinidad: Identity Practices, Cultural Spaces*. New York, Paperback.
 - Rodríguez Amaya, Fabio (1996): *D'Oltremare. Venticinque scrittori*

- iberoamericani*. Milano, Jaca Book.
- _____ (1999): "I Caraibi: un arcipelago sonante, pluriparlato e multietnico" en De Lancastre, M.J., Peloso, S. y Serani, U (1999): *E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*. Viareggio, Mauro Baroni editore, pp 141-168.
 - _____ (2000): *De Mutis a mutis: Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*. Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore.
 - Román, Manuel (2010): *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid, Alianza.
 - Rosenberg, Harold (1969 [1959]): *La tradición de lo nuevo*. Venezuela, Monte Ávila editores.
 - Ross, Andrew (1989): *No respect. Intellectuals and popular culture*. NY, Routledge.
 - Roura, Assumpta (1993): *Telenovelas, pasiones de mujer*. Barcelona, Gedisa.
 - Ruffinelli, Jorge (2007): "Lemebel después de Lemebel" en *Revista Casa de las Américas*, nº246, enero-marzo 2007, pp. 73-79.
 - Ruiz Ramón, Francisco (1983): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra.
 - Sade, Marqués de (1973 [1791]): *Justine ou Les malheurs de la vertu*. Paris, Librairie Générale Française.
 - Sáez, Javier (2007): "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault" en Córdoba, David; Sáez, Javier & Vidarte, Paco (eds.) (2007 [2005]): *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales, 2ª edición, pp.67-77.
 - Sánchez, Luis Rafael (2005 [1976]): *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid, Cátedra, 5ªed.
 - _____ (1989 [1988]): *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover, Ediciones del Norte, 2ªed.
 - Sánchez Baute, Alonso (2003): *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá, Alfaguara.
 - Sancho Ordóñez, Fernando (2011): "'Locas' y 'fuertes': cuerpos precarios en el Guayaquil del siglo XXI" en *Íconos. Revista de ciencias sociales*, Nº39, enero 2011, Ecuador, FLACSO, pp. 97-110.

- Sandoval Sánchez, Alberto (2003): "*Sirena Selena vestida de pena: a novel for the new millenium and for new critical practices in puerto rican literary and Cultural Studies*" en *Centro Journal*, vol.XV, número 002. The City University of New York, New York, Latinoamericanistas, pp.4-23.
- Santos, Lidia (2004): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid, Iberoamericana.
- Santos-Febres, Mayra (2005): "Caribe y travestismo" en Santos-Febres, Mayra (2005): *Sobre piel y papel*. San Juan de Puerto Rico, Ed. Callejón.
- _____ (2008 [2000]): *Sirena Selena vestida de pena* (Edición de Debra A. Castillo). Doral, Stockcero.
- Sarduy, Severo (1971): "Notas a las Notas a las Notas... a Propósito de Manuel Puig" en *Revista Iberoamericana* 1971, (37): pp. 555-557.
- _____ (1972): "Barroco y neobarroco" en C. Fernández Moreno (org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, pp. 167-184.
- _____ (1974): *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____ (1987): "Simulación" en *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, FCE.
- _____ (1999): *Obra completa*. (Gustavo Guerrero y François Wahl coord.). Madrid, Galaxia Gutenberg.
- _____ (1999 [1972]): *Cobra* en Sarduy, Severo (1999): *Obra completa*. (Gustavo Guerrero y François Wahl coord.). Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 425-584.
- Sarlo, Beatriz (1994): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.
- _____ (2000 [1985]): *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Norma.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1989): "How to bring your kids up gay: the war on effeminate boy" en Sedgwick; Eve Kosofsky (1993): *Tendencias*. Durham, Duke University Press, pp. 151-161.
- _____ (1998 [1990]): *Epistemología del armario* (Trad. Teresa Bladé Costa). Barcelona, La tempestad.
- Shattuc, Jane (1994): "Having a good cry over *The Color Purple*. The Problem of Affect and Imperialism in Feminist Theory" en Bratton & Cook (1994):

- Melodrama: stage, picture, screen*. London, British film institute, pp.147-156.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben (1997): "National Fantasies: Peeking into the Latin American Closet" en Duberman, Martin (ed.) (1997): *Queer Representations: Reading Lives, Reading Cultures (A Center for Lesbian and Gay Studies Book)*. New York, New York University Press, pp. 290-301.
 - _____ (2002): *Transvestism, masculinity, and latin american literature. Genders share flesh*. New York, Palgrave.
 - Sodré, Muñoz (1997): "Telenovela y novela familiar" en Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa, pp. 37-50.
 - Sontag, Susan (2007a [1966]): *Contra la interpretación y otros ensayos* (Trad. Horacio Vázquez Rial). Barcelona, Debolsillo.
 - _____ (2007b [1964]): "Notas sobre el Camp" en Sontag, Susan (2007 [1966]): *Contra la interpretación y otros ensayos* (Trad. Horacio Vázquez Rial). Barcelona, Debolsillo, pp. 351-372.
 - Speranza, Graciela (2000): *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Norma ed.
 - Steimberg, Oscar (1997): "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela" en Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa, pp. 17-28.
 - Strinati, Dominic (2000): *An introduction to studying popular culture*. NY, Routledge.
 - Susann, Jacqueline (1967 [1966]): *El valle de las muñecas* (Trad. Manuel Herrero Molino). Barcelona, Grijalbo.
 - Tinckcom, Matthew (1997): "Warhol's camp" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 344-354.
 - Tolkien, J.R.R (1993 [1954-1955]): *El señor de los anillos*. Barcelona, Minotauro.
 - Torres, Sasha (1996): "The caped crusader of camp: Pop, Camp, and the Batman televisión series" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 330-343.

- Torres, Vicente Francisco (2008): *La novela bolero latinoamericana*. México, El centauro.
- Torres Fierro, Danubio (1999 [1978]): "Sarduy: Lluvia fresca, bajo el flamboyant". Fuente original: Escandalar, nº3, NY, 1978, pp. 65-70. Citamos de : Sarduy, Severo (1999): *Obra completa*. (Gustavo Guerrero y François Wahl coord.). Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 1813-1822.
- Traversa, Oscar (1997): "La telenovela mira hacia el pasado" en Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa., pp. 63-72.
- Tyler, Carole-Anne (1999 [1991]): "Boys will be girls: drag and transvestic fetishism" en Cleto, Fabio (1999): *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A Reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 369-392.
- Van Haesendonck, Kristian (2003): "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres: ¿transgresiones de espacio o espacio de transgresiones? En *Centro Journal*, vol.XV, número 002. The City University of New York, New York, Latinoamericanistas, pp.79-97.
- Varderi, Alejandro (1996): *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid, Pliegos.
- Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa.
- Vilches, Lorenzo (1997): "La fuerza de los sentimientos" en Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (comps.) (1997): *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona, Gedisa., pp. 51-62.
- Villaplana Ruiz, Virginia (2008): "Identidades feministas, cultura visual y narrativas" en *Asparkia*, nº19, 2008, pp. 73-88.
- _____ (2009): "Formas de violencia globalizadas: género, representación y discurso". *Revista: I/C. Revista Científica de Comunicación e Información*. Nº6, vol. 1 (2009), pp. 463- 481.
- _____ (2010)"Turn it up (the toolbox)!" en de los Ángeles, Álvaro (ed.): *El arte en cuestión*. Valencia, Diputación de Valencia/Sala Parpalló ed., pp. 183-204.
- Viteri, María Amelia; Serrano, José Fernando y Vidal-Ortiz, Salvador (2011): "¿Cómo se piensa lo "queer" en América Latina?" en *Íconos. Revista de ciencias*

- sociales*, N°39, enero 2011, Ecuadro, FLACSO, pp. 47-60.
- Volli, Ugo (1968): "Pornografía y pornokitsch" en Dorflès, Gillo (1973 [1968]): *El kitsch. Antología del mal gusto* (Trad. Jaume Pomar). Barcelona, Lumen, pp. 223-247.
 - Walter, Monika (2002): "Melodrama y cotidianidad. Un acercamiento a las bases antropológicas y estéticas de un modo narrativo" en Herlinghaus, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto propio, pp. 199-245.
 - Williams, Raymond (1978 [1971]): *Los medios de comunicación social* (Trad. Manuel Carbonell). Barcelona, Península.
 - _____ (1980 [1977]): *Marxismo y Literatura* (Trad. Pablo di Masso). Barcelona, Península.
 - Wilson, Angus (1952): *Hemlock and After*. London, Secker & Warburg.
 - Withing, Cécile (1997): *A taste for pop. Pop Art, Gender and Consumer Culture*. New York, Cambridge University Press.
 - Wittig, Monique (2006 [1978]): "El pensamiento heterosexual" en Wittig, Monique (2006 [1992]): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte). Madrid, Egales, pp. 45-58.
 - Wolfe, Tom (2008 [1965]): "The girl of the year" en Cleto, Fabio (2008): *Pop Camp (vol. I e II)*. Milano, Marcos y Marcos, pp. 103-116.
 - Wood, Michael (2006 [1974]): "You can't go home again (nostalgia)" en Barker, Paul (2006 [1977]): *Arts in society*. Nottingham, Russell Press.
 - Yarza, Alejandro (1999): *Un caníbal en madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid, ed. Libertarias.
 - Zapata, Luis (1979): *El vampiro de la colonia Roma*. México, Grijalbo.
 - Zavala, Iris Mª (1991): *El bolero, historia de un amor*. Madrid, Alianza.
 - Žižek, Slavoj (1994): *¡Goza tu síntoma! Jacques lacan dentro y fuera de Hollywood*. (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires, Nueva Visión.
 - Zubieta, Ana María (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos, polémicas*. Buenos Aires, Paidós.
 - Zurbano, Roberto (2007): "Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado" en *Revista Casa de las Américas*, n°246, enero-marzo 2007, pp. 103-107.

6.2. Webografía⁵⁹:

- Andrade, Oswald de (1928): *Manifiesto antropófago*. En *Revista de Antropofagia*, Año 1, n°1, mayo 1928. Edición digital: http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Barnet, Miguel (2006): *Fátima o el parque de la fraternidad*. Edición digital: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622007000100013&script=sci_arttext
- Benjamin, Walter (1925): *Onirotkitsch. Glosa sobre el surrealismo*. Edición digital: <http://orbita.starmedia.com/~contracultura2000/onirotkitsch.html>
- Bourdieu, Pierre (1966): "Campo intelectual y proyecto creativo" (trad. José Muñoz Delgado). Texto original "Champ intellectuel et projet créateur", *Les temps modernes, Problèmes du structuralisme*, n° 246, noviembre 1966, 865-906. Edición digital: <http://www.scribd.com/doc/7202192/Bordieu-Pierre-Campo-Intelectual-y-Proyecto-Creativo>
- Blanco, María Luisa (2007): "La revolución no se ha alimentado de la crítica" Entrevista a Senel Paz. El país, 19/02/2007. Edición digital: http://www.elpais.com/articulo/cultura/revolucion/ha/alimentado/critica/elpepucul/20070219elpepicul_1/Tes
- Britton, Andrew (1979): *For Interpretation: Notes against camp*. En *Gay left* n° 7, Invierno 1978/79. Edición digital: http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left_issue.07.pdf
- Chamorro, Paloma (1983): Entrevista a Pedro Almodóvar & Fabio MacNamara en *La edad de oro*, de TVE2, (26/07/1983). Consultada en Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=x4U8DtC6LQc>
- Colina, Enrique & Díaz Torres, Daniel (1971): "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano" en *Revista Cine Cubano*, 73/74/75. Edición digital: <http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/melodrama-colinaydaniel.pdf>
- Dávila, Arturo (2009): "El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al. " en *Hipertexto*, N°9, 2009, pp. 3-35. Ed. Dig: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2807570>

⁵⁹ Todas las páginas web han sido verificadas a día 10/02/2012.

- *Diccionari de l'Institut d'Estudis catalans*. (2007, 2ª edició). Voz "coent". Edición digital: <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=coent&operEntrada=0>
- *Diccionario panhispánico de dudas* (2005). Voz "travesti". Edición digital: <http://buscon.rae.es/dpdI/>
- Ferrús Antón, Beatriz (2011): "¡Que la fuerza te acompañe! Culturismo y cultura popular". Edición digital: http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Culturismo_y_cultura.pdf
- Fressia, Alfredo (2002): "Acerca de la literatura gay" en Revista Agulha nº20, Saõ Paulo, enero 2010. Edición digital: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag20fressia.htm>
- García Canclini, Néstor (1987): "Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?" Diálogos de la comunicación nº 17 (FELAFACS, Lima, 1987). Edición digital: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf
- Greenberg, Clement (1939): *Vanguardia y Kitsch*. En *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Ed. Paidós España, 2002. Edición digital: <http://artecontempo.blogspot.com/2005/05/vanguardia-y-kitsch.html>
- Herrera, María José (2010): "Pop! La consagración de la primavera" en Catálogo de la Fundación OSDE. Edición digital: <http://es.scribd.com/doc/40011415/Catalogo-Pop-Web-FINAL>
- Kundera, Milan (1986): "Ochenta y nueve palabras" Revista Letras Libres, septiembre 1986. Edición digital: <http://www.letraslibres.com/index.php?sec=22&autor=Milan%20Kundera>
- Maristany, José Javier (2008): "¿Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel", *Lectures du genre* nº 4: Lecturas queer desde el Cono Sur. Edición digital: http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html
- Martín-Barbero, Jesús (1987): "La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana" Diálogos de la comunicación (FELAFACS, Lima, 1987). Edición digital: http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/17-04JesusMartin.pdf
- Mauro, Karina (25/02/2009) *Informe IV. La tradición actoral porteña*. En *Alternativa teatral*, boletín electrónico de teatro. Edición digital: <http://www.alternivateatral.com/nota350-informe-vi-la-tradicion-actoral->

portena

- Méndez Panedas, Rosario (2009): "El sujeto caribeño o la seducción de la alteridad en *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos-Febres" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Edición digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/sucaribe.html>
- Moles, Abraham & Wahl, Eberhardt (1969): "Kitsch et objet". En *Communications*, Vol.13, pp. 105-129. Edición digital: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1188
- Montes, Alicia (2004); "La cursilería como espacio polémico. El entredós en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel" en En S. Santos & J. Panesi (Eds.) (2004): *Actas del Congreso Internacional: debates actuales. Las teorías críticas de la literatura y la lingüística. FFyL*, Universidad de Buenos Aires, 18 al 21 de octubre de 2004. Ed. Dig: <http://es.scribd.com/doc/7319565/Alicia-Montes-La-Cursileria-Como-Espacio-Polemico>
- Moreano, Alejandro (2006): "El discurso del Neobarroco latinoamericano: ensayo de interpretación. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar. Ed. Dig: <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/363/File/el%20neobarroco%20alejandromoreano.pdf>
- Orozco, Amaia P. (2004): "¿Hacia una economía feminista de la sospecha?". Edición digital: <http://www.ucm.es/info/ec/jec8/Datos/documentos/comunicaciones/Feminista/Perez%20Amaia.PDF>
- Orwell, George (1945): "Good bad books". Edición digital: http://www.george-orwell.org/Good_Bad_Books/0.html
- Pardo Pastor, Jordi (2002): "La 'poesía de ruinas' en el primer Lope", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Marzo-junio 2002, 20, s/n. Edición digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/ruinas.html>
- Paz, Senel (1994): *Fresa y chocolate, (Querido Diego)*. Guión teatral, edición digital: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4194/2/199545P5.pdf>
- Preciado, Beto (2003): "Multitudes Queer". Edición digital: <http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-queer,1465>
- _____ (2011): Presentación en web de la *Internacional cuir*.

- Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrillas*. Página oficial del Museo Reina Sofía. Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/audiovisuales/2011/internacional-cuir.html>
- Quesada, Catalina (2007): " Hipertextualidad y parodia en *Perder es cuestión de método*", en Milagros Ezquerro et Julien Roger (eds.), *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine. Edición digital: <http://www.crimic.paris4.sorbonne.fr/actes/tl2/quesadagomez.pdf>
 - _____ (2008): " *Una ventana al infinito* : le discours libérateur dans *Casa de campo* de José Donoso ", en Milagros Ezquerro et Julien Roger (eds.), *Le texte et ses liens III*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine. Edición digital: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/quesada.pdf>
 - Redding Ware, James (1909): *Passing English of the Victorian Era: a Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*. Edición digital: http://www.archive.org/stream/passingenglishof00wareuoft/passingenglishof00wareuoft_djvu.txt
 - Risco, Ana María (1995): "Escrito sobre ruinas" (Entrevista a Pedro Lemebel) en *La nación*, 18/06/1995. Ed. Dig: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2//MC0044766.pdf>
 - Rivera, Jorge B. (1985): "Radioteatro: La máquina de capturar fantasmas" en Ford, Rivera & Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa, 1985. Edición digital en *Contratiempo, revista de pensamiento y cultura*: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/rivera.htm>
 - Santos, Lidia (2005): "Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea". *Global Media Journal*, Edición Iberoamericana. Vol. 2, num. 3. Primavera 2005. Edición digital: http://gmje.mty.itesm.mx/articulos2/lidiasantos_ot04.html
 - Serra, Catalina (2007): "Mi estudio son las barras de los bares" Entrevista a Carlos Pazos. *El País* digital, 17/03/2007. <http://www.e-barcelona.org/index.php?name=News&file=article&sid=8381>
 - Torres Fierro, Danubio (1975): "Conversación con Manuel Puig: La redención de la cursilería". Edición digital: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/puig.htm>

- Urondo, Paco (1971): "¿Qué es camp?" Edición digital:
<http://masquevidadigital.blogspot.com/2011/03/que-es-camp-por-francisco-paco-urondo.html>
- Varderi, Alejandro (1997): "De lo sublime a lo grotesco: El Kitsch en la nueva narrativa venezolana" en BMCC. The City University of New York. LASA 97. Ed. Dig: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/varderi.pdf>
- Vera, Rodrigo (2008): "Brindis por Carlos Monsiváis" en *Proceso* n°1665, 27/9/2008. México. Edición digital: http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=88896

6.3 Filmografía

- Aldrich, Robert (1961): *Whatever happened to Baby Jane?*
- Almodóvar, Pedro (1980): *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.*
- _____ (1982): *Laberinto de pasiones.*
- _____ (1984): *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*
- _____ (1987): *La ley del deseo.*
- _____ (1989): *¡Átame!*
- _____ (1999): *Todo sobre mi madre.*
- _____ (2002): *Hable con ella.*
- _____ (2004): *La mala educación.*
- _____ (2006): *Volver.*
- Ayers, L., Del Ruth, R., Lewis, R., Minnelli, V., Pye, M., Sidney, G. Waters, C. (1946): *Ziegfield Follies.*
- Brooks, Richard (1958): *La gata sobre el tejado de zinc.*
- Corona Blake, Alfonso(1962): *El pecado de una madre.*
- Crevenna, Alfredo B. (1948): *La dama del velo.*
- _____ (1950): *Huellas del pasado.*
- Curtiz, Michael (1945): *El suplicio de una madre.*
- Cukor, Georges (1936): *Camille.*
- Donen, Stanley (1957): *Funny face.*
- Fassbinder, Rainer Werner (1981): *Lola.*

- Fleming, Victor (1939): *El mago de Oz*.
- Fleming, V., Cukor, G. y Wood, S. (1939): *Lo que el viento se llevó*.
- Franju, Georges (1959): *Ojos sin rostro*.
- Gavaldón, Roberto (1965): *Los hijos que yo soñé*.
- Greenaway, Peter (1989): *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*.
- Kazan, Elia (1951): *Un tranvía llamado deseo*.
- Kubrick, Stanley (1960): *Spartacus*.
- Marischka, Ernst (1956): *Sissy Emperatriz*.
- Minnelli, Vincente (1952): *Cautivos del mal*.
- Rapper, Irving. (1942): *La pasajera*.
- Rich, David Lowell (1966): *Madame X*.
- Scott, Ridley (1982): *Blade Runner*.
- Sharman, Jim (1975): *The Rocky Horror Picture Show*.
- Soffici, Mario y Boneo, Eduardo (1945): *La cabalgata del circo*.
- Soler, Julián (1954): *La mujer X*.
- Sternberg, Joseph von (1934): *La Venus rubia*.
- _____ (1931): *Fatalidad*.
- Vadim, Roger (1968): *Barbarella*.
- Vidor, King (1949): *El manantial*.
- Visconti, Luccino (1969): *La caída de los dioses*.
- _____ (1972): *Ludwig*.
- Waters, John (1970): *Multiple maniacs*.
- _____ (1972): *Pink Flamingos*.
- _____ (1988): *Hairspray*.
- Wilder, Billy (1950): *El crepúsculo de los dioses*.
- Zinnemann, Fred (1953): *De aquí a la eternidad*.

6.4. Índice de fotos⁶⁰

- Retrato de Mary Pickford (1922).

⁶⁰ Todas las imágenes han sido encontradas en *Googleimages*.

- Vivien Leigh y Marlon Brando como Blanche Dubois y Stanley Kowalsky en un fotograma de *Un tranvía llamado deseo* (1951).
- Marcel Duchamp como Rose Sélavy en una fotografía de Man Ray (1921).
- *La Sagrada Familia* de Pierre et Gilles (Nina Hagen, Franck y Otis) (1991).
- *Profiterole* de Claes Oldenburg (1989).
- *Muerte por Hamburguesa* de David LaChapelle (2001).
- *Catedral* de David LaChapelle (2007).
- Judy Garland como Dorothy en *El mago de Oz* (1939).
- Joan Crawford. Fuente:
http://blogs.villagevoice.com/dailymusto/images/Joan_Crawford.jpg
- Divine como Babs Johnson en *Pink Flamingos* (1972).
- Libertad Lamarque. Fuente:
<http://www.libroviejoymas.com/upload/Image/libertad-lamarque.jpg>
- Barbies en los sesenta. Fuente:
http://isabelaherrera.blogspot.com/2011/04/barbie_25.html
- *San Sebastián* de Gerrit van Honthorst (c.1623).
- *Dark night of the soul* de Ana María Pacheco (1999).
- Fotograma de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* de Peter Greenaway (1989).
- Margit Carstensen y Hanna Schygula como Petra y Karin en *Las lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1972).
- Amália Rodrigues. Fuente: http://972mag.com/the-amalia-lesson-why-israelis-should-learn-to-sing-against-the-wind/2163/amalia-rodrigues_600/
- *Corações independentes* de Joana Vasconcelos (2004-2009).
- Jorge Negrete, El Charro cantor. Fuente:
<http://www.planetaellas.com/2011/11/28/los-100-anos-de-jorge-negrete-en-una-magna-muestra-en-la-cineteca/>
- *Les raisins* de Bernard Faucon (1977).
- Portada de la reedición alemana del primer EP de *Los Salvajes* (1966).