

Kitsch, camp, Neobarroco y cultura de masas (en la literatura latinoamericana contemporánea)

Silvia Hueso

Genial. Nos metemos en terreno pantanoso al hablar de *kitsch* y lo hacemos condicionados por los circuitos artísticos actuales que dividen el gusto en lo bello y lo feo (lo bueno y lo malo) como antaño melonar. Pero Lidia Santos en su *Kitsch tropical* aborda el tema brillantemente y expone las bases teóricas del uso de lo *kitsch* en la literatura latinoamericana de las últimas décadas del siglo xx.

Santos, profesora de Literatura Brasileña e Hispanoamericana en Yale, ya se sumergió en las intersecciones entre cultura de masas, kitsch, alta cultura, Neobarroco y camp en obras anteriores (*Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano, Séductions du Kitsch: Roman, art, culture...*). Ahora Iberoamericana le ha editado este volumen que resulta ser un análisis certero de una de las nuevas tendencias literarias de la posmodernidad.

Pasando por la narrativa de Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez y Severo Sarduy, la autora trata la inserción de los medios de comunicación de masas en las narrativas latinoamericanas desde los años 60: telenovelas, radionovelas, canción popular, arte pop... son mezclados con técnicas de vanguardia que dan lugar a obras híbridas en las que lo cursi se yuxtapone a lo serio, alumbrando una estética camp que es autoconsciente de su propio valor político.

Tanto el arte conceptual como el tropicalismo brasileño son el punto de partida del análisis de Santos; el primero en relación con la obra del argentino Puig que tomó del tango y el cine de Hollywood parte de la inspiración para sus novelas: *Boquitas pintadas* (1969) presenta una mezcla de melodrama, ficción epistolar y conflicto de clases que se relaciona con el arte conceptual por el hecho de insertar

ciertos objetivos políticos (la crítica a la sociedad clasista) en una temática aparentemente frívola; *La traición de Rita Hayworth* (1968), además de retomar el lacrimógeno melodrama, toma técnicas narrativas del *Boom* (monólogos interiores), el efectismo *kitsch* del folletín y su división maniquea de los personajes en ricos y pobres. En esta mezcla de estilos tan posmoderna cabe también el formato del discurso peronista, plagado de exclamaciones, repeticiones y onomatopeyas; en cierto modo

hace referencia a la figura de Eva Perón e inserta una ruptura con el concepto de nacionalismo porque desmitifica la visión de Evita como «militante política» que tenían las juventudes peronistas.

Puig retoma la época de los años 30 y 40 que corresponde al momento de mayor auge del universo radiofónico y de mayor influencia en la cultura popular; una radio transmisora del ideario nacional y en cuyo análisis en relación con la figura de Eva Duarte se puede observar la unión de cultura de masas y política, dado que ella surgió de la radionovela y terminó siendo primera dama.

Si pasamos al caso de Brasil y el tropicalismo, es la televisión el medio criticado por artistas como Oiticica que también vio en el aparato el medio de transmisión del ideario dictatorial y así lo plasmó en sus instalaciones (*Tropicália*, 1967). La par-



Lidia Santos

Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina
Madrid, Iberoamericana, 2004,
260 págs.

te que Lidia Santos dedica a la novela en el Brasil de este periodo se centra en José Agrippino de Paula y su obra *PanAmérica* (1967) que, al igual que Puig, recrea el Hollywood de la época y se distancia del relato realista. De Paula establece un diálogo con el Pop Art estadounidense y la contracultura; ensalza la guerrilla urbana y hace referencia a la nacionalidad reducida a lo *kitsch* por la dictadura militar.

El tropicalismo fue el primer movimiento que se ocupó en Brasil de la importancia de la cultura de masas en el análisis cultural. Cabe mencionar en el ámbito musical a Caetano Veloso y Gilberto Gil que con su exilio forzado por los militares en 1969 dieron fin a esta etapa artística.

La parte central de la obra de Santos es eminentemente teórica. Con gran tino analiza la importancia del *kitsch* y la cultura de masas en la literatura latinoamericana de la posmodernidad: la confluencia en la novela de *kitsch*, cultura erudita y cultura popular es evidente en los autores que va a tratar a continuación. Partiendo de la obra de Fredric Jameson, Santos reflexiona sobre la adscripción de los autores de su corpus a la posmodernidad por varios motivos: la inclusión del contexto cultural en su creaciones, por haberlas realizado en el seno de la sociedad de consumo y el capitalismo y por incluir en ellas técnicas estilísticas como el pastiche, la nostalgia y el fin del individualismo que resultan características esenciales de la época actual.

Analiza etimológicamente lo *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 de lo *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*.

Denostado por unos (Hermann Broch y Clement Greenberg) y paulatinamente revalorizado por otros (Umberto Eco, Abraham Moles), el *kitsch* se centra para estos autores en el artefacto que copia ciertas obras artísticas u otros objetos auráticos. La focalización en la vivencia del objeto *kitsch* llegará de la mano de Giesz al resaltar la emotividad que crea en el sujeto, uniendo lo *kitsch* con el público popular que lo consume. Ello nos lleva al análisis de la cultura de masas: partiendo de Morin en el caso francés y de Brooks en el estadounidense, Lidia Santos 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 lo camp: frente a los expresionistas abstractos de los años 60 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 lo camp, la androginia y el dandismo del gusto moderno. A partir de la teorización de Susan Sontag (de 1964), lo 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».

Más adelante lo camp va a ser retomado por la *queer theory* para venir a reivindicar una identidad homosexual (frente a la consideración de 'sensibilidad' a la que aludía Sontag) en la que la teatralidad, el énfasis y el gesto exagerado son imprescindibles para la defensa del orgullo gay. Frente al sujeto cursi, el sujeto camp hace de cada uno de sus gestos una reivindicación identitaria que va a ser compartida por la consciencia política del *connaisseur*.

Esta pose camp aparece en las obras literarias que va a analizar Santos en forma de mezcla de estilos procedentes de la alta y baja cultura: por un lado está el melodrama, la novela histórica, el *far-west* y el testimonio; por otro lado los principios estilísticos de una Vanguardia que tiene origen en el Barroco, retomado en el Neobarroco como «estética de la dificultad» coherente con la heterogeneidad latinoamericana.

Este Neobarroco se identifica en primer lugar con la prosa del puertorriqueño Luís Rafael Santos que realiza una 'legalización de la cursilería' en sus novelas *La Guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). En la primera incluye el ludismo de la lengua oral, la parodia del lenguaje radiofónico, la música masiva, la sintaxis enrevesada, y la presencia de clases populares presentándolas como estrategias neobarrocas. La guaracha es el modo en que la cultura de masas aliena a las clases populares y el autor lo denuncia a través de la contraposición de las clases ricas y pobres. En la segunda novela radicaliza tales posiciones y se centra en los personajes de la periferia de las grandes ciudades latinas que son el foco de la nueva sociedad de consumo; los autores cultos reciclan los testimonios de estas clases para denunciar, mediante lo *kitsch*, las dicotomías económicas insalvables de las sociedades de América Latina.

Severo Sarduy es la otra presencia nuclear de la obra de Lidia Santos como ejem-

plo paradigmático de la estética Neobarroca; su enigmática narrativa que bebe del abstraccionismo y del post-estructuralismo, se sitúa en la estela de Lezama Lima y en la búsqueda de la cubanidad que resulta una identidad relacionada con la música popular. *Cobra* (1972) es una novela en continuo movimiento que diluye los géneros literarios: el diario, la crónica costumbrista, el texto sagrado e histórico... se añan en una prosa caracterizada por la torsión estilística, el enigma y la metáfora, muy del estilo del Barroco.

En este último aspecto la narrativa de Sarduy entronca con la alta cultura; la utilización de la técnica de la elipse, que rompe con la cosmología clásica, nos conduce al descentramiento narrativo y al desdoblamiento de los personajes. Esta amalgama de estilos y características coincide con la asunción que Gómez de la Serna tenía de lo cursi, cuyo principal antecedente identifica con el Barroco (y el churrigueresco).

Así serían los escenarios donde transcurre la acción de sus obras: churriguerescos. Cabarets donde los travestís que aparecen en *Colibrí* (1984) y *Cobra* realizan sus *shows*, tan al estilo de lo camp que se ve reflejado en el tono paródico y en la fractalidad de la identidad travesti que es compartida por las sociedades mestizas latinoamericanas y por la misma narrativa de Sarduy: compleja y disonante.

La final canonización del *kitsch* viene de la mano del poeta brasileño Haroldo de Campos (*Galáxias*, 1963-1976), de la narrativa de Clarice Lispector (*A hora da estrela*, 1977) y de la prosa del argentino César Aira (*Los dos payasos*, 1995; *La costurera y el viento*, 1996). Centrándonos en el argentino y su prosa breve e imprevisible, podemos destacar la influencia del universo de la radionovela a lo Manuel Puig y de la violencia a lo Lamborghini. Sus obras son críticas con la sociedad de consumo de los años 90 que engloba tanto a los pudientes como a los necesitados y que

estalla en conflictos microfísicos propios de esta época post-utópica.

Como conclusión a esta genial concatenación de ideas, Santos realiza una síntesis que sitúa el *kitsch* como el metalinguaje que expresa el desfase temporal que la modernidad latinoamericana ha producido entre los años 70 y los 90. El *kitsch* y la cultura de masas son elementos de las narrativas actuales que ejemplifican los conflictos de clase en las sociedades latinoamericanas post-industriales y neo-liberales. La capacidad de reciclaje que posee la cultura de masas es un espacio ambivalente en el que se mueven los autores citados para enfrentarse a los dogmatismos de una izquierda con la que se identifican pero desde dentro de la cual analizan las limitaciones culturales.

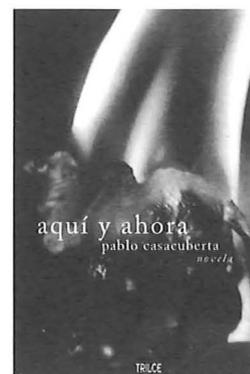
Lidia Santos se mueve con soltura por un terreno poco hollado por la crítica literaria y cultural de los últimos años, sobre todo en el ámbito latinoamericano: la relación entre *kitsch*, camp y Neobarroco por un lado; los medios de comunicación, el *kitsch* y la cultura de masas por otro. No solamente utiliza los aportes críticos más concluyentes en la materia, sino que llega a reunir un corpus muy interesante.

Su recorrido es muy claro y su exposición altamente divulgativa, por lo que la obra es una verdadera joya en el ámbito académico. Todo aquel que se sienta atraído por la estética camp en el ámbito latinoamericano debe pasar obligatoriamente por las teorías de esta genial escritora que con su prosa transparente y estilo elegante, deja bien clara la trayectoria teórica de algunos de los mejores autores de las últimas décadas del siglo xx.

Silvia Hueso Fibla es becaria de investigación del Departamento de Filología Española de la Universitat de València.

Infancia y relato

Bodil Carina Kok



Pablo Casacuberta
Aquí y ahora,
Ediciones Trilce, Montevideo,
2002, 151 págs.

En una época como la nuestra en la que las infinitas formas de la violencia y el vértigo urbanos parecen nutrir la mayor parte del imaginario literario latinoamericano, conviene detenerse en un par de autores relativamente jóvenes que se atreven a proponernos peripecias de la lectura, la introspección o el autoanálisis. Dos novelas contemporáneas uruguayas *Aquí y ahora* (2002) del escritor y artista visual Pablo Casacuberta (1969) y *Limonada* (2004) de la cronista cultural y escritora Sofi Richero (1973) relatan de muy distinta manera el advenimiento de una subjetividad.

Limonada y *Aquí y ahora* son historias de despedida y maduración. A grandes rasgos refieren de manera renovada la clásica historia de una despedida de la infancia y el concomitante penoso ingreso en el mundo de los adultos lo que las sitúa en el género de la llamada «novela de formación» aunque no se le concede al lector la comodidad de un historial personal en orden cronológico. La «formación» ocurre por medio de la percepción y de la reflexión, en espacios temporales relativamente restringidos. En