

## EL PLACER DE SEDUCIR: KITSCH VS. CANON

---

Ana María Amar

---

«Me siento fuertemente atraída por lo camp, y ofendida por ello con intensidad casi igual. Es por eso que quiero hablar sobre el tema, y es por eso que puedo». La célebre cita de Susan Sontag en «Notas sobre lo camp»<sup>1</sup> me recuerda una frase de Luis Rafael Sánchez: «Me gusta cómo canta María Félix, precisamente porque lo hace muy mal».<sup>2</sup> Ambas citas tienen la virtud de condensar todas las contradicciones que la literatura «cultura», los autores, críticos y lectores, mantienen con las formas populares en especial con el kitsch, el camp e, incluso, el pop. (Y uso aquí popular en su acepción de cultura de masas —ya sean géneros, lengua, códigos culturales—).

Los vínculos entre lo «bajo» y lo «alto» han sido siempre ambiguos y contradictorios; la literatura que se apropia de las formas populares trabaja en el límite de ambas culturas, se mantiene en un equilibrio inestable y establece constantes tensiones entre ellas. El mismo movimiento que representa una integración de la forma masiva produce también una distancia y una diferencia. Estas complejas relaciones parecen traducir lo que Umberto Eco llama, al referirse a la crítica del kitsch, «la manifestación mal disimulada de una pasión frustrada».<sup>3</sup> Seducción de los textos por los géneros y los discursos de la cultura popular, paralela a la producida —y buscada— en el lector, pero seguida de una inevitable «traición». Amor e infidelidad hacia las formas populares: los textos la

1. En *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 303.
2. Conferencia dada en el Department of Romance Languages and Literatures, Harvard University, 28 de abril de 1994.
3. U. Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968.

La tensión entre la seducción y el rechazo, la condena y el placer que provocan las formas «bajas» está clara en las dos citas que abren este trabajo y adquiere notable vigencia si pensamos en la literatura de los últimos 30 años. La tradición de contacto con lo popular se consolida en esta etapa posmoderna, podría decirse que se «institucionaliza»: los textos de autores como el brasileño Roberto Drummond, el mexicano Luis Zapata y la puertorriqueña Ana Lydia Vega condensan una larga tradición, a la vez que se sostienen en la explotación de la cultura de masas y la estética camp y pop. Son la apoteosis de la seducción (ellos mismos seducidos por los boleros, los clisés, el mal gusto de la cultura de masas). Pero también resultan el punto más alto de la traición y de la infidelidad a esa cultura, en la medida en que el camp y el pop pueden definirse por la distancia que generan con aquello que los constituye. Distancia que es a la vez uso, inclusión e integración, pero sobre todo diferencia. Esa diferencia es la que hace de estos relatos folletines, romances, novelas de aventuras y «otra cosa» —quizá novelas «cultas»—. El pop, el camp y su estética del mal gusto se definen por ese vínculo que los textos mantienen con la cultura de masas. En este sentido los tres autores mencionados resultan ejemplares: todos ellos se han vuelto canon y como tal sus textos ejercitan una «autoridad» que anula todo índice de marginalidad; el margen, «lo bajo», el mal gusto, se han desplazado al centro. ¿Qué transformaciones y/o «traiciones» produce esta apropiación?

El kitsch, el camp y el pop siempre se han asimilado a la evasión, al estereotipo y, claro, al mal gusto. Rasgo este último que nos remite a una implícita norma de buen gusto, de lo bueno y lo malo, que se deslizaba ya de contrabando en la frase de L.R. Sánchez mencionada al principio. Las teorizaciones sobre estas formas de la cultura «baja» no difieren mucho de las más duras críticas de los apocalípticos a la cultura de masas. Incluso un autor como Eco, que vincula la condena del kitsch y el elogio del arte a una necesidad de apagar el deseo que esta forma «vergonzante» genera, lo define como un producto que fabrica efectos y quiere venderse como artístico.<sup>4</sup>

Desde esta perspectiva el kitsch resume y condensa lo peor de los medios masivos, es arte de consumo, banal y vulgar. El camp solo se diferencia en que juega con ese mal gusto, disfruta de él como forma refinada, de elite, en una coyuntura particular de la sociedad capitalista. Las reflexiones sobre estas formas se caracterizan por ser resbaladizas, por su falta de criterios rigurosos y —en la mayoría de los casos— por la restauración de oposiciones como alto/bajo, culto/vulgar. Aun en los casos en que se reconoce el pop o el camp (en especial el primero) como formas más elaboradas y de algún modo distanciadas del kitsch, permanece la convicción sobre su carácter frívolo y apolítico. La ambigüedad en

4. U. Eco, ob. cit., pp. 83-140.

el trazado de límites entre estas categorías (hay una verdadera asimilación entre masivo = kitsch = camp = «demoníaco»<sup>5</sup>), lleva a una cierta confusión que invade incluso el pop y que enfrenta a todas estas formas con las nociones de Arte (con mayúsculas), de vanguardia, de originalidad y belleza.

¿Cómo pensar, entonces, aquellos textos de nuestra narrativa latinoamericana invadidos, atravesados, por la cultura de masas y en particular por el kitsch, el camp, el pop? Los textos de Vega, Zapata, Sánchez, Puig, entre otros, conocen la seducción de las formas populares. Todos ellos exploran y explotan la estética de la cultura camp y pop, se regodean en el mal gusto y establecen a partir de él su complicidad con el lector. Todos han hecho de la fragmentación y del bricolage —de ese juego de citas ejercido sin jerarquías pero también sin inocencia— un método de trabajo. ¿Qué tipo de representaciones y uso de esa cultura popular proponen entonces? ¿Cargan con el mismo supuesto signo de apoliticidad, banalidad y alienación que se le atribuye a la cultura de masas?

Creo que la fusión formal que se produce en estos textos establece una paradoja: los relatos se encuentran en un perpetuo equilibrio entre la diferencia y la inclusión de esa otra cultura, instauran un espacio que la usa y la «deforma» a la vez; por esa razón, pueden cuestionar todas las acusaciones de apoliticidad, repetición, vulgaridad. Creo que esta narrativa se politiza, se vuelve política precisamente en su uso de la cultura de masas. Recoge una tradición que a lo largo del siglo XX tiene hitos como Roberto Arlt y Manuel Puig. Lejos de ser lo opuesto a las vanguardias, la literatura conectada con la cultura de masas ha estado en permanente relación e intercambio con ellas. Fue parte de ellas, y en este fin de siglo ocupa su lugar y su función. La capacidad de experimentación de las vanguardias, su gesto transgresivo que implicó siempre un gesto político, se ha refugiado en estos relatos. Los textos de Arlt y de Puig, durante el período de la vanguardia histórica y la neovanguardia de los 60, mantuvieron un juego constante de contactos y diferencias; y son ellos los que pusieron en crisis el sistema literario y produjeron cambios en el canon. En nuestro presente posmoderno ya no son posibles las utopías vanguardistas: sí otras formas de utopía, politización y experimentación. La literatura que me ocupa se hace cargo de esta función de modo paradójico: usa la cultura de masas para constituir una narrativa que invierte los signos de frivolidad y/o apoliticidad. La incluye y se diferencia al mismo tiempo; este gesto de inclusión implica un constante desafío al canon, a la vez que una lucha permanente por ocupar su espacio. Pero también implica una política de la diferencia, un movimiento de «distancia irónica», para usar la expresión de Eco, que hace de estos textos un juego de equilibrios y alusiones muy consciente. Son relatos que trabajan sobre toda una tradición de

5. Véase H. Broch, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1979.

uso de la cultura popular, la explotan al máximo, al mismo tiempo hacen «un ajuste de cuentas» con ella; hay reconocimiento de su seducción —y de sus posibilidades—, pero ausencia de inocencia. La narrativa de A.L.Vega es un caso ejemplar.

«Pasión de historia» es el cuento de Ana Lydia Vega que abre la colección *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987). Desde los títulos (del libro y del cuento), las relaciones de contigüidad son dominantes; contigüidad y contacto de muchos elementos, pero en especial de niveles culturales: «lo alto» y «lo bajo» se encadenan, y ese vínculo es el hilo conductor del relato. Como dice la narradora, para «tejer el cuento» era necesario «un hilo que [...] pusiera a significar»,<sup>6</sup> ese hilo une dos culturas y diferentes saberes. Este trabajo de tejido es similar al que debe realizar el lector: la Historia y las historias de pasión se confunden y entretajan. La Historia (como verdad), el cuento, la mentira, el melodrama, todos constituyen estas «historias de mujeres» que echan luz unas sobre otras y que entrecruzan múltiples géneros como la crónica, el periodismo y el policial. Este último género —en particular— sufre un giro sorprendente con respecto a su forma canónica y se cruza con el melodrama para conformar una nueva manera de leer la Historia. El policial, como sabemos, es un género de hombres; las mujeres son en él víctimas o asesinas. Aquí continúan siendo víctimas —claro— pero son también las narradoras y protagonistas. Los hombres son sus asesinos, no hablan pero actúan. Las mujeres son las únicas que tienen el poder de la palabra (entre ellas circulan cartas, cuentos orales, novelas, diarios personales y periódicos), ellas sostienen la improbable posibilidad de alcanzar la verdad de la historia. En este sentido, el relato se incluye con sesgo propio en el policial de este fin de siglo, donde la ecuación constitutiva del género (crimen-verdad-justicia) se ha quebrado. En efecto, el problema de la verdad y la justicia como imposibilidad es uno de los ejes claves del policial latinoamericano contemporáneo: los crímenes quedan impunes y la verdad permanece oculta o no alcanza con ella para obtener justicia. El relato une «casos» de mujeres asesinadas por motivos pasionales; liga el tópico por excelencia del melodrama y la prensa amarilla con el policial: crímenes pasionales —venganzas de hombres que defienden su «honor»— e historias cuya verdad depende del testimonio de mujeres y por lo tanto son poco confiables. El manuscrito se cierra con una «nota de la editora», así nos enteramos que la narradora también ha sido asesinada y su crimen no se ha resuelto. Los lectores sabemos la verdad y sospechamos que no habrá justicia. Por otra parte, no hay que olvidar que el manuscrito de la narradora se publica en una supuesta colección «textimonios» de una editorial femenina llamada «Seremos», o sea que el epílogo vuelve a unir los géneros

6. Ana Lydia Vega, *Pasión de historia y otras historias de pasión*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 9.

«bajos» y la Historia. Lo mismo que en el juego de palabras que supone el título de la colección, el cierre del cuento vincula discursos de valor diferente: testimonio, periodismo, policial e Historia, trabajan con la noción de verdad aunque no tengan similar jerarquía. Sin embargo, en Ana Lydia Vega la equivalencia entre «pasión de historia» (¿quizá pasión *por* la historia?) e «historias de pasión» es algo más que un juego de palabras. La clave está en el último cuento de la colección, «Sobre tumbas y héroes», que parece remitir a la «alta» literatura de Sábato, pero cuyo subtítulo, «Folletín de caballería boricua», diluye otra vez las jerarquías. Allí se define qué se entiende por «pasión de historia»: es «no la historia cipaya de los administradores coloniales, ni la de las mediocres maldades de metrópolis madrastras... Sino la Intra-Historia, la canción de gesta de los supuestos derrotados.» (p. 103) El cuento relata el proyecto de construir una Historia puertorriqueña, de contar «la otra historia», y en su construcción se mezclan las tradiciones populares, las creencias tradicionales y los mitos de la cultura de masas. Igual que en la habitación del poco ortodoxo historiador protagonista, Don Virgilio, donde se mezclan libros, periódicos, papeles, copias atrasadas del *Volantín Nacional*, la bandera de Lares y un cartel de Libertad Lamarque en *Besos brujos*. La verdad de la historia es la de las víctimas —puertorriqueños y mujeres— y solo puede leerse en el encuentro de todos esos discursos.

Los epígrafes y dedicatorias que abren «Pasión de historia» mantienen la misma estrategia, tejen un hilo entre «lo alto» y «lo bajo»: el lector debe conocer las sutiles relaciones entre William Irish, Hitchcock y Chandler, que van más allá de la pertenencia al género policial y de misterio. Se vinculan, sobre todo los dos primeros, por su interés en historias centradas en víctimas femeninas e inocentes perseguidos. Pero entre esta maraña de alusiones a géneros populares se filtra —de nuevo— Sábato: el texto rasa y arrasa con las diferencias.

A primera vista los relatos de Vega son una glorificación del kitsch, del mal gusto y de las formas «bajas», por su léxico, por la apelación a la prensa amarilla y el melodrama. Sin embargo, el sistema comparativo que construye la representación de los personajes y de muchas situaciones reitera la estrategia de contigüidad ya mencionada y apela a un sistema de referencias culturales diverso, «alto y bajo». Toda la experiencia pasa por este tamiz cultural heterogéneo: Daphne Du Maurier, Yocasta, Truffaut, Sartre y Beauvoir, Nosferatu, Brian de Palma, Miss Marple, pueden definir historias, personajes, situaciones. Pero esta inserción de la experiencia en un mundo de citas, códigos, estereotipos y roles previos, solo lleva al fracaso. Las historias de esas mujeres no pueden ser contadas, nadie podrá saber la verdad, ni conocer sus identidades; tampoco la narradora, que, atrapada en un mundo de fórmulas, de cuentos truculentos, crónicas, telenovelas y melodramas, será la última víctima. A su pregunta «¿Quién contaría a Malén, quién diría la verdad, si ella estaba muerta?» (p. 21), el cuento responde

«Nadie». Con los clisés de la cultura de masas se ha construido otra historia: la de un relato frustrado. El relato de la imposibilidad de narrar la historia de las mujeres. Si en los romances y en los melodramas las mujeres siempre han sido definidas, reducidas y explicadas por estereotipos, aquí permanecen como esa otredad que escapa a toda resolución tranquilizadora. Las fórmulas de la cultura de masas parecen haber fracasado.

Este fracaso es similar al que expone —por ejemplo— *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata. Leída desde y después de Puig resulta un punto culminante de contacto y fusión con las formas masivas. La novela es también una versión posmoderna del género picaresco, y como en algunos de sus ejemplos canónicos, la ausencia de reconciliación con el mundo es índice de la politización del relato. La estética camp, dominante en estos textos, ya no resulta tan frívola y despolitizada. Creo que si este relato de Zapata instauro el conflicto y la reflexión sobre la homosexualidad (del mismo modo que el de Vega lo hace con respecto a la mujer), es porque ha politizado los códigos masivos. Se ha invertido el uso, la lectura y el sentido de los mismos y éste es quizá el rasgo más interesante de estos textos. Todos los relatos producen como primer efecto el de ser la exaltación de las formas masivas, de su mal gusto y su vulgaridad. Sin embargo, podría pensarse ese gesto como una cita de la otra cultura en la que se cruzan identificación y distancia. Los textos no son lo mismo que aquello que los seduce: y en esa diferencia se sostiene su politización.

El vínculo entre las dos culturas ha sido un proceso de continua lucha y conflicto en que ambas se han apropiado de parte de la otra. Este conflicto se instauro en los textos que lo resuelven aceptando la tensión y la diferencia con esa cultura, pero elaborando estrategias de apropiación. De este modo, construyen significaciones «extrañas» a las de la fórmula original. En este fin de siglo, cuando ya no parece posible pensar en vanguardias, ni en transgresiones, esta literatura repolitiza las formas masivas y encuentra en ellas —usándolas y traicionándolas a la vez— un último potencial utópico. ▲