

a ampliar nuestras perspectivas sobre los temas que se proponen en el libro o quizá, también, el conocimiento del autor en cuestión.

Universidad Nacional de Colombia

Juliana Galvis

Santos, Lidia. *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. Colección Nexos y Diferencias No. 2, 2001. 235 págs.

La aproximación crítica tradicional a los fenómenos culturales en Latinoamérica partía, generalmente, de una visión polarizada que centraba el análisis en el enfrentamiento de dos posiciones antagónicas (civilización-barbarie, campo-ciudad, entre otras). La colección Nexos y Diferencias intenta una nueva manera de acercarse a los estudios culturales del continente, al proponer una dilatación de los juicios críticos que cambie la percepción “blanco-negro” por una escala de valoración más amplia en esta esfera.

Bajo estas premisas introductorias, la narradora y catedrática de la Universidad de Yale, Lidia Santos, presenta el texto *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte*, resultado de la revisión, ampliación y reescritura de su disertación doctoral que trata de la literatura hispanoamericana. No obstante, el fenómeno literario del cual la ensayista se ocupa en este libro forma parte de la obra narrativa que se enmarca dentro de las propuestas literarias posteriores al *boom* latinoamericano de los 60. Con el fin de delimitar de una manera aún más precisa los alcances de la investigación, adopta una tendencia de la segunda mitad del siglo XX y centra el estudio específico en la incorporación gradual de elementos y técnicas que pertenecen al terreno de los medios de comunicación y de la cultura de masas, códigos y cultura considerados desde siempre como de “mal gusto” y, por ende, de menor calidad artística. Como aclara la autora en la introducción, “el trabajo emprendido en este libro no se encuentra dedicado estrictamente al análisis de los textos literarios. Su objetivo es contribuir a la investigación sobre los fenómenos culturales de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Busca demostrar cómo los autores elegidos atribuyen una función metalingüística a las manifestaciones discursivas del mal gusto latinoamericano. La diferencia de calidad entre lo *kitsch* y el arte es expues-

ta en la propia composición de las obras. Sus autores acercan de manera irónica la alta cultura al *kitsch* autóctono, que se produce por la imitación o torsión del repertorio canónico local” (27).

Así las cosas, el propósito del ensayo es considerar la introducción de los productos inherentes a la cultura de masas y de la estética de lo *kitsch* como recursos experimentales. Éstos adquieren una importancia significativa al ser apropiados en la obra artística como material crítico, que provocaría una ruptura con lo establecido y nuevos espacios de discusión.

Si bien la columna vertebral de la investigación está constituida por obras literarias del género narrativo (novelas y cuentos), el desarrollo del análisis se sustenta, complementa y enriquece con la selección de obras pertenecientes a las artes visuales y a la música de corriente popular. Es así como el contrapunto y el diálogo constante entre tres vertientes del imaginario estético latinoamericano de finales del siglo XX, permitirán a la autora demostrar la importancia de la inclusión del lenguaje y del repertorio de lo *kitsch* en la cultura de esta área del continente. Este aporte se ha convertido en una nueva retórica que parodia y critica los medios de los cuales es originaria.

A lo largo de seis capítulos dispuestos en cuatro partes de diversa extensión, la escritora dirige su atención hacia determinadas etapas de evolución de la cultura de masas (sin atenerse necesariamente a un estricto orden cronológico) y a la respuesta artística generada en diferentes países (Argentina, Brasil, Cuba y Puerto Rico). Así mismo atiende a diversos movimientos intelectuales y artísticos del *posboom* (“Tropicalismo”, “Tucumán Arde”, “Neodandismo”, “Neobarroco”, etc.).

Al tiempo que Santos realiza una “mezcla integradora” de obras sonoras, visuales y verbales, propone como marco conceptual para el análisis del corpus una interacción de ideas tomadas de múltiples escuelas teóricas. Este modelo de interpretación, fruto del uso autónomo de términos provenientes de orígenes disímiles, es asumido por la autora como una posición intermedia, justificada como un espacio de mediación crítica. Dicho modelo no se ha limitado a una tendencia del pensamiento o a una doctrina del conocimiento, sino que, por el contrario, permite establecer una visión crítica más amplia, generada a través de la combinación —aparentemente caótica— de conceptos extraídos de la fuente primaria. Como se verá con mayor amplitud en la segunda parte del texto (capítulo 3), la

perspectiva teórica asumida por Santos obedece al corpus elegido para la investigación: “La intersección que realizo entre las propuestas de los estudios culturales y una crítica literaria de base retórica y filológica surge de los propios textos escogidos. Radicales, casi todos ofrecen al lector dificultades de lectura, lo que me llevó a construir el concepto de una *estética de la dificultad* para caracterizarlos” (18).

El estudio comienza con una síntesis del contexto de lo *kitsch* y de la cultura de masas, dentro del espacio de las ideas características del imaginario latinoamericano de finales de la década del setenta. En el primer capítulo de esta sección se proyecta la mirada hacia el movimiento argentino de vanguardia artística “Tucumán Arde”, y se considera su importancia posterior en la obra literaria de Manuel Puig. “Considerada una de las pioneras manifestaciones del arte conceptual” (31), “Tucumán Arde” fue una corriente artística que incorporó en su producción plástica un alto contenido de denuncia política, al punto de transformar a sus integrantes en “militantes culturales” y, muy probablemente, en “militantes políticos” que redescubrieron el interior del país. Al demostrar los nexos que relacionan a Puig con algunos de los presupuestos ideológicos del movimiento argentino, si bien se recalca el carácter independiente del novelista, Santos reevalúa y reivindica la producción escrita de Puig contemporánea al movimiento. Se trata de las novelas *Boquitas pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*, en donde el motivo fundamental se encuentra inmerso en la parodia del melodrama, género catalogado como un producto típicamente *kitsch*. El trabajo literario del argentino supone para la autora del ensayo la “prefiguración de un nuevo ciclo narrativo . . . que hizo de la cultura de masas y de lo *kitsch* alegorías de cambios profundos en el cuerpo social latinoamericano” (34).

Estas dos novelas le servirán a la autora brasileña para señalar las características de los textos literarios en los que se basa el análisis del fenómeno *kitsch*. La primera señal de elementos propios de la cultura de masas es la utilización del estereotipo de la realidad como motivo principal (personajes y situaciones cliché, por ejemplo). En el caso de Puig, se trata de reinventar la cultura del tango en *Boquitas pintadas*, a través de un acercamiento artificial al imaginario musical argentino. Como complemento, Puig inserta en las novelas modelos discursivos extraídos de otras artes (es el caso del lenguaje cinematográfico utilizado en las descripciones). El resultado del “desplazamiento” y la “torsión” de códigos trasvasados en

nuevos recipientes, es la construcción del texto como un pastiche que obedece a la amalgama de elementos diversos y que, a la vez, genera en el lector la motivación para acceder a una lectura difícil. Así mismo, la autora indica que el material *kitsch* y su integración en las novelas del escritor argentino fueron colocados de manera consciente y creativa en los textos.

El segundo capítulo que compone la primera sección se detiene en el papel de la cultura televisiva y del espectáculo en el arte brasileño. Si en Argentina estallaba la polémica con “Tucumán Arde” y la obra literaria de Manuel Puig, al mismo tiempo hizo su aparición el “Tropicalismo” en Brasil, movimiento vanguardista que, como el autor argentino, “se centraba en la estilización del cliché y del mal gusto en la cultura de masas” (55). Pero, a diferencia del movimiento argentino, el Tropicalismo brasileño sólo se configura a través del énfasis en la música popular, al tomar como manifiesto de la tendencia el LP *Tropicalia* (1968) del artista plástico Hélio Oiticica.

El movimiento Tropicalista establece unos lazos con vanguardias anteriores al buscar una identidad nacional, por medio de la actualización del concepto de “antropofagia”, creado por Oswald de Andrade en las primeras décadas del siglo XX. En esta mezcla de lo nacional y de lo extranjero se incluye la cultura de masas norteamericana.

Santos toma como antecedente del Tropicalismo, y punto de partida en el análisis del caso brasileño, la novela *PanAmérica* de José Agrippino de Paula, al resaltar el uso que el narrador hace de los “nuevos mitos”, creados a partir de la cinematografía norteamericana. Así niega en su novela la idea construida de “brasilidad”, aniquilada por el consumo masivo de productos venidos de una cultura foránea. Aunque, a primera vista, la novela parezca negar el vínculo anotado anteriormente con la “antropofagia” de Oswald de Andrade, el hecho es que la novela está determinada por una relación inversa con dicha concepción de la identidad brasileña, a través de la sustitución de los mitos populares de la cultura carioca por mitos extraídos de la cultura de masas. Esta técnica subraya la metáfora de “devorar” lo extranjero para convertirlo en un producto local asimilado.

En este punto del trabajo, Santos detiene el análisis de obras literarias para estudiar con atención melodías contemporáneas a la novela mencionada. Las canciones de la época buscan retratar la mezcla de culturas en Brasil. La conexión de los tropicalistas con lo *kitsch* (tanto músicos como escritores) es dada por Santos, no sólo

en el lenguaje usado y en la crítica a la cultura de masas inherente en el mensaje mismo, sino también a través del modo de representación. En algunas interpretaciones, los músicos y cantantes lograban captar la atención de los asistentes acentuando, en la modulación de la voz y en la “actuación” de la letra, el carácter cursi bajo el cual se caracterizaba el espectáculo.

La segunda parte está conformada por un único capítulo teórico que hace percibir al lector dos criterios. En primera medida, hace un corte un tanto abrupto en el análisis literario y, en segundo lugar, permite conocer con mayor profundidad el marco crítico y teórico con el cual se ha construido conceptualmente el texto.

En este aparato crítico, la ensayista brasileña presenta concretamente el concepto de lo *kitsch* como una noción inscrita en los parámetros de la posmodernidad, pero que, para efectos del análisis, no es posible considerar únicamente desde dicho punto de vista. Por el contrario, será necesario superar este lineamiento para proporcionar al estudio un sentido de lo *kitsch* que justifique sus aportes a la narrativa latinoamericana. De acuerdo con esta observación inicial de la autora, lo *kitsch* es considerado como una estética que, si bien se inscribe en el concepto de la posmodernidad, puede tomarse también de forma aislada y autónoma.

El estudio del *kitsch* nace en el ensayo con un recorrido histórico-etimológico del sentido del mismo. En este apartado indica brevemente las posibles voces de las cuales pudo derivar la palabra de origen alemán y las connotaciones que se añadieron posteriormente. Anota además que en Alemania la connotación principal se orienta hacia un sentido estético. A diferencia del concepto anterior, la palabra castellana que más se acerca al *kitsch* alemán es la palabra “cursi”, que denota un fuerte contenido ético. Con esta categorización moral, el término se trasladó a América agregando a su vez nuevas acepciones del concepto, según el país en el cual se asentara. Por lo anterior, la autora presume que en Latinoamérica prevaleció la visión de lo cursi “más como marca de status social que propiamente como cualidad artística” (102).

Posteriormente, Santos combina las teorías del gusto de Goblot y de Bourdieu, autores que establecen lo *kitsch* como marcas de determinación social, en donde una clase copia los comportamientos y preferencias en el consumo de aquellas que están más arriba en la escala. A esto se suman ideas de la escuela de Frankfurt, tales como la teoría de la conmoción y la teoría de la emoción, y resalta a

Walter Benjamin como el intelectual que otorgó al consumidor un papel activo, al destacar la importancia del acto receptor en la cultura de masas. A su vez, se revisa la crítica en torno a lo *kitsch*, desde el momento en que se desestima este fenómeno (Escuela de Frankfurt). Esta idea será refutada en los años sesenta por Umberto Eco, al separar lo *kitsch* de las nociones éticas y filosóficas en las cuales se apoyaron sus predecesores. El examen de la trayectoria de este concepto finaliza con la aparente aceptación de lo *kitsch* con pensadores como Abraham Moles, quien propone una teoría del objeto *kitsch*, determinando las propiedades, los principios y las características de la estética de lo cursi.

De la misma manera en que la autora concibe la realización histórica del concepto *kitsch*, intenta un acercamiento a la evolución de la cultura de masas. Como soporte teórico fundamental esboza sucintamente las ideas de Edgar Morin en el pensamiento francés, y de Santayana y Brooks en la escena norteamericana. Del pensamiento norteamericano la autora rescata términos valiosos para su ensayo, inscritos en la estética *kitsch*, por ejemplo lo *camp*, entendido como una actitud estética que permite tener una cierta autoridad para seleccionar entre objetos de mal gusto y de buen gusto. De acuerdo con Susan Sontag, esta postura corresponde al “dandismo” moderno, y es propia del comportamiento homosexual. Lidia Santos cierra este importante capítulo atribuyendo cualidades estéticas a los conceptos de lo *kitsch*, lo cursi y lo *camp*, a la vez que indica el uso como estrategia narrativa que los escritores proporcionan a dichos elementos. Esta conclusión le permite hablar de una estética neobarroca que ya no oscila, como en el caso de los escritores mencionados en capítulos anteriores, entre el ser y el parecer, sino que asumirá una posición vertical con respecto a la inclusión de elementos *kitsch* en sus obras.

Bajo estos parámetros teóricos, Santos divide la tercera parte del ensayo en el análisis crítico de la producción literaria y temática de dos autores. En primer lugar, Luis Rafael Sánchez y el manejo que este escritor puertorriqueño hace de lo *camp* —a la luz del concepto de bilingüismo culto de Pierre Bourdieu— en sus novelas *La Guaracha del Macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, en donde se realiza un análisis comparativo de la obra con tendencias contemporáneas. El segundo autor propuesto por Santos es Severo Sarduy, a través del cual plantea la relación de lo *kitsch* con las artes plásticas, en las novelas *Cobra* y *Colibrí*.

Para finalizar, Lidia Santos demuestra en el último capítulo cómo la propuesta y las técnicas *kitsch* son adoptadas y asimiladas por autores canónicos latinoamericanos, como Haroldo de Campos y Clarice Lispector en el caso brasileño, y César Aira en el caso argentino. Además, la ensayista confirma la hipótesis planteada al comienzo del estudio, en cuanto a que los recursos de lo *kitsch* y de la cultura de masas se justifican en las obras literarias como respuesta a la narrativa de tipo realista imperante en la época del *boom*.

El presente texto incorpora elementos teóricos de diverso origen con el objeto de crear un modelo apropiado de análisis de las obras literarias que conforman el corpus del ensayo. Constituye, por lo mismo, una valiosa herramienta para el crítico y el estudiante que desea conocer lo más actual en torno a los estudios culturales y, más específicamente, lo relacionado con el fenómeno de los medios masivos de comunicación en Latinoamérica.

Universidad Nacional de Colombia

Claudia Durán

Castro-Klarén, Sara (ed.). *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas/Latin American Women's Narrative. Practices and Theoretical Perspectives*. Madrid: Iberoamericana, 2003. 400 págs.

Cuando se plantea la pregunta por los elementos característicos de la literatura latinoamericana escrita por mujeres, desde el punto de vista de los estudios culturales, específicamente de la crítica feminista, inmediatamente se multiplican los objetos de estudio, dentro de los cuales la obra literaria no necesariamente ocupa el lugar central. De esta forma, las condiciones por las que ha atravesado la mujer a lo largo de la historia de América Latina, su manifiesta desventaja en medio de una sociedad patriarcal, el papel que ha jugado en la formación de los estados nacionales, su relación con el Estado y su posición frente al problema de la identidad nacional, se transforman en problemas que deben ser abordados desde la teoría y la crítica literarias, junto a valoraciones estéticas o consideraciones sobre el lenguaje y las estrategias narrativas empleadas por las autoras. A partir de este enfoque, y alrededor de los temas señalados, giran los diecisiete ensayos reunidos en *Narrativa femenina en*