

Enfoques sobre el Kitsch

– Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Milan Kundera –

Decir que el discurso sobre el kitsch conoce en la edad posmoderna un impresionante desarrollo es ya un tópico que no necesita justificaciones. El kitsch, palabra alemana creada lo más probable a mediados del siglo XIX, que se acuñó en las lenguas europeas con bastante rapidez – lo que subraya la necesidad de tal concepto en una cultura incesantemente autoreflexiva – parece disfrutar en este período de los mejores auspicios. Ella pasa de ser simple objeto de burla y rechazo (como ocurría por ejemplo en Flaubert, uno de los primeros combatantes contra el avasallamiento de lo cursi en todos los niveles de la vida) para convertirse en objeto de reflexión y cuestionamiento. Íntimamente vinculado al posmodernismo, por su dualidad básica que incluye lo sentimental y lo *ready-made*, así como el carácter popular y la falta de distanciamiento crítico, el objeto kitsch y lo que por extrapolación se llama actitud kitsch a la vez atrae y repele, es acogido al mismo tiempo con ironía y tolerancia. Es posible que en la base de esta ambivalencia se encuentre uno de los descubrimientos más interesantes de este eón cultural, el hecho de que los seres humanos no somos héroes y que el afán por volvernos tales es incompatible con una mentalidad en que los valores se han vuelto dudosos y las razones justificativas de nuestras acciones han dejado de ser inmóviles y estables, por faltar un principio

único e incuestionable que sirva de referencia. Como acertadamente lo señaló Abraham Moles¹, el Kitsch es la forma de arte que se adapta a las dimensiones del hombre medio, del hombrecito (*Eick*), y en la medida en que pasamos la mayor parte del tiempo bajo el signo de lo cotidiano y mediocre, concurriendo en muy contadas ocasiones en los extremos, sin querer estamos vinculados al kitsch. No sólo por esto, muestra Moles, la relación con el kitsch es indestructible, sino por encerrar un ideal de felicidad alcanzable en el terreno medio: "De esta adaptación del tono del ambiente al del hombre surge una *receta de la felicidad*. El Kitsch es el arte de la felicidad y toda extorsión a la felicidad de la cultura será, al mismo tiempo, una extorsión al Kitsch. De aquí su universalidad, pero ¿es concebible que el hombre pueda escapar a esta aspiración fundamental?"².

Un enfoque que se puede considerar complementario al aducido por Moles es el de Gillo Dorfles³ que observa la inseparabilidad entre el kitsch y un período cultural donde el arte ya no tiene otra función que la estética. Por esto, para el estudioso italiano, no se puede hablar de un kitsch de la Antigüedad, así como no se puede hablar de un kitsch medieval, porque hasta el Barroco el arte tenía otras funciones que las que le otorgamos en los tiempos modernos, v.g. éticos, religiosos, políticos, iniciáticos. Como lo estético, basándose en nociones tan fluctuantes como el gusto, no impone principios (un *mot d'esprit* de Savignac me viene a la mente, comprobando la relatividad del juicio estético: el buen gusto no es más que una forma del mal gusto), el kitsch se puede insinuar en los niveles más variados de la percepción, y no sólo artística, apareciendo cada vez que cierta realidad es mirada con el único fin de obtener por

¹ Abraham Moles, *El kitsch – El arte de la felicidad –* (título original, *Le Kitsch. L'art du boulieur*, 1971), trad. española, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990.

² op. cit., pp. 33.

³ Gillo Dorfles, *Le Kitsch – un catalogue raisonné su mauvais goût –*, trad. al francés, PUF, Paris, 1987 (primera edición italiana, de 1968).

medio de ella sensaciones agradables, placenteras, faltas de compromiso. La idea de que el kitsch no se da como tal, sino es función del enfoque – idea que ya aparece en las reflexiones acerca del tema de Hermann Broch – atraviesa el libro de Dorflès⁴. Digno de mención me parece, no obstante, la manera en que Jean Duvigniant, en la introducción del libro, pone de manifiesto el revés de esta concepción, mostrando que una mirada creadora puede rescatar estos subproductos artísticos, y da el célebre ejemplo de Rimbaud que, en *Illuminations*, confiesa su atracción por "*les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeux, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs*".

La posición de Duvigniant modula de manera sumamente saludable el encarnizamiento elitista de Hermann Broch, uno de los primeros pensadores que han puesto de manifiesto los estragos que puede causar el contentamiento con el *ersatz* de valores artísticos, surgidos de aquel tipo de creación que no busca ensanchar el conocimiento sino meramente proporcionar un agradable pasatiempo: "La esencia del *kitsch* consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un "buen trabajo" sino un trabajo "agradable": lo que más importa es el efecto"⁵. Sin embargo, reconoce el escritor alemán, todo arte tiene una componente efectista y esto demuestra de nuevo la inseparabilidad entre el arte y el kitsch, lo que, por ser admitido, no debe necesariamente conducirnos a confundir los valores sino ahondar el juicio sobre los límites entre lo auténtico y la mera imitación de

⁴ "Tel est peut-être le point crucial du repérage du *Kitsch*, non seulement musical, mais aussi bien littéraire, cinématographique, et je dirais même "naturaliste" : l'attitude de l'individu face à des spectacles artistiques ou naturels, observés selon un angle d'incidence particulier capable de les rendre immédiatement inférieurs, factices, sentimentaux, brefs, privés d'authenticité"(op. cit., pp. 38).

⁵ Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1970 (primera ed. 1955), pp. 9. La concepción de Broch sobre el Kitsch se expresa en las dos conferencias recopiladas en este libro, "*Kitsch y el arte de tendencia*" (1933) y "Notas sobre el problema del *kitsch*" (1950-1).

autenticidad. Como se ve, en la base de la concepción de Broch está la idea del desmoronamiento de los valores éticos cuyo origen se sitúa en el siglo XIX cuando el romanticismo impuso como único fin del arte la belleza, descartando, según su opinión, el verdadero *telos* de éste – el conocimiento. La modulación de Duvignat de la cual hablaba me parece interesante por anunciar en cierta medida la desconfianza posmoderna por un sistema ético y estético congelado y estable, así como su gusto por recombinar los valores, internarse alegremente en el pluriligüismo, rescatar aquellas voces del pasado que durante siglos han sido desdeñadas y, por esto, tender a borrar los límites entre el arte mayor y el menor. Para no pecar de simplismo, recordaré que la relación de nuestro eón cultural con una jerarquía de valores no es una de ignorancia o de rotundo menosprecio, sino una continua tensión entre su planteamiento previo y una rápida toma de distancia capaz de desencadenar la ironía y el cuestionamiento. La mejor definición de la actitud posmoderna frente la convivencia entre el kitsch y el arte auténtico, me parece la de Guy Scarpetta cuando afirma: "La quatrième attitude [*ante el enfrentamiento entre el arte mayor y el menor, m.n.*], elle, reconnaît la hiérarchie, pour se donner la liberté de la transgresser; elle suppose une ligne de démarcation (selon des critères précis) entre le majeur et le mineur, pour pouvoir la déplacer, la perturber ou la forcer"⁶. Esta continua transgresión que constituye uno de los rasgos más destacados de la estética posmodernista (la cual parece llegar así a extrapolar el concepto introducido por Bataille en *L'Érotisme*) no puede fundarse sino en el "mal" señalado por Broch, esto es la pérdida de principios imperantes, pero que ya no suscita necesariamente lamentación y añoranza, sino se puede transformar en objeto de conocimiento.

Ahora bien, la indagación del kitsch no creo que se puede llevar a cabo sino por un arte real y auténtico, porque la aceptación de lo relativo de nuestras opciones (tal vez el desencadenante de la visión posmoderna) choca con el absolutismo del kitsch que propone una

⁶ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Ed. Grasset, Paris, 1985, pp. 78.

estética monolítica fundada en el deseo de gustar a todos y ser compartido por todos. La gran dificultad de separar lo auténtico y lo efectista en ausencia de la jerarquía de valores de la cual hablaba Broch proviene del carácter proteico del kitsch, cuya definición, muestra Matei Calinescu, es movediza porque, igual que en el caso del arte, falta un contraconcepto distinto, convincente⁷. Lo que al principio puede ser una burla y un rechazo por parte de los refinados se vuelve, a la hora del juicio más detenido, la revelación de que cualquier actitud humana (el repudio del kitsch incluido) se puede transformar en kitsch. La componente lúdica de nuestra época, atraída siempre por la novedad y la invención (aunque se emplean elementos del pasado), indiferente a la moral y a la ética, se enfrenta entonces con un enemigo proteico, tanto más peligroso cuanto comparte rasgos comunes con sus rivales: desea gustar, prefiere la zona de los sentimientos humanos más concurridos, quiere dirigirse a un público muy extenso, tiene una estrecha vinculación con la ilusión compartida y, en consecuencia, con un ideal de infancia (la edad de la máxima capacidad por la ilusión) que no cuestiona y no pone en duda. Tal vez lo que puede precisar mejor la distancia entre el posmodernismo y el kitsch, y de aquí entre el arte creado a esta hora cultural y la pura imitación, es la observación que en la actitud frente a la ilusión y a la infancia se nota una discrepancia entre el posmodernista y el hombre-kitsch, porque el último tiene una visión unilateral, sin problematización, mientras que aquél no se deja embaucar sino para tomar mejor impulso y distanciarse de su primera fascinación.

Mi planteamiento sobre el kitsch parte del intento de comprender cómo funciona este elemento en las obras de tres autores, justa o injustamente relacionados entre sí – Milan Kundera, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa – en base de su problemática común que proponen algunas de sus novelas. En un artículo publicado en 1994, Eva Le Grand⁸, insigne investigadora del

⁷ Véase Matei Calinescu, "El Kitsch", *Cinco caras de la modernidad*, trad. al español, Ed. Tecnos, Madrid, 1991.

⁸ "Kitsch, amour et séduction", en "Ateliers du roman", núm. 3, noviembre, 1994, Paris.

enfoque sobre el kitsch en la obra de Kundera⁹, establece un posible vínculo comparativo entre dichos novelistas que, considera la crítica, comparten una visión denunciadora frente a los estragos provocados por lo cursi en la vida humana. Aunque la demostración de Eva Le Grand peca, según mi opinión, por una base teórica excesivamente fundada en los planteamientos sobre el kitsch de Kundera y ... Gombrowicz y por las pocas referencias a las novelas de Puig, así como a la variante específica del kitsch en Vargas Llosa, no se pueden descartar sus aciertos a la hora de descubrir los estrechos vínculos entre la visión juvenil y el kitsch, igual que entre éste y el terreno sacrosanto del que Kundera llama el *homo sentimental*, el amor, identificado por lo general con la pasión y el sufrimiento. En la opinión de Eva Le Grand, frente al amor los tres autores tienen una común actitud demoledora: "Ils contaminent sa "pureté" éternelle et factice dans "l'impureté" d'une complexe structure contrapunctique fondée sur des éléments temporels, narratifs et discursifs hétérogènes"¹⁰. Su demostración me parece menos convincente en lo que atañe a las relaciones entre el kitsch y la *mass media*, fundada en un tipo de belleza que sirve para gustar a *todo* el mundo y en la imposición de un ideal de perfección que niega lo inaceptable de la condición humana. Si esta sí es la visión de Kundera, no creo que se puede aplicar totalmente a las que tienen los dos escritores latinoamericanos y mi intento es replantear este problema en aras de llegar a una visión matizada, pues una de las armas más eficaces contra el kitsch es precisamente la matización – y en esto sí que coinciden los tres escritores que voy a estudiar.

Sólo para mostrar que la concepción de Eva Le Grand sobre el funcionamiento del kitsch en las obras de Kundera y Puig no es única, señalaré, a título de ejemplo, que un crítico que esta vez se acerca a la obra del escritor argentino, coincide casi literalmente con la estudiosa francesa:

⁹ Véase su excelente libro sobre Milan Kundera, *Kundera ou la mémoire du désir*, XYZ/L'Hartmann, París, 1992

¹⁰ Art. cit., pp. 51.

"Yo diría también que, en contra de todo lo que pueda parecer, lo que propone Manuel Puig, en definitiva, es una lectura, yo diría, *antikitsch* de la literatura, quizás, justamente porque sus personajes aparecen como aquello que está en la esencia del kitsch, es decir, el kitsch es aquello que se ofrece ya consumido, que aquel que lo compra, que lo mira, que lo lee, no tiene que hacer el mínimo esfuerzo. En eso, curiosamente, se acerca a un autor, que nada tiene que ver con él y que ha hecho una de las interpretaciones, más lúcidas de todo el fenómeno kitsch que es, ni más ni menos, Milan Kundera"¹¹.

La aseveración de Luis Suñén sobre lo poco que tienen en común Kundera y Puig no creo que se puede poner en duda, dadas las diferencias estilísticas y conceptuales que alejan a los dos escritores. Para el autor checo, cuya concepción sobre el kitsch se acerca hasta coincidir con la Hermann Broch, la atracción por lo cursi proviene de la pérdida de valores reales y firmes en que se encuentra el mundo moderno. Como ya en nada se pueden fundar nuestras creencias y actos vitales, el kitsch propone un falso ideal de perfección que oculta astutamente lo inadmisibile de la humana condición: la fealdad, la mierda, la excitación como fundamento del erotismo¹², la enfermedad, la muerte. Su mejor exposición de estas concepciones se encuentra en la sexta parte de la novela *La insoportable levedad del ser*¹³, intitulada "La Gran Marcha" en que, con su ya reconocida capacidad por captar las relaciones entre hechos aparentemente dispares, Kundera lleva a cabo una profunda reflexión sobre el kitsch que se cuele en todos los niveles, desde el

¹¹ Luis Suñén, en *Manuel Puig*, Edición de Juan Manuel García-Ramos, Ediciones de la Cultura Hispánica, col. "La semana de Autor", Madrid, 1991.

¹² Véase la definición de esta palabra en Kundera, *El arte de la novela*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1993.: "EXCITACIÓN. No placer, goce, sentimiento, pasión. La excitación es el fundamento del erotismo, su más profundo enigma, su palabra-clave" (pp. 144).

¹³ Ed. Tusquets, Barcelona, 1999 (12.^a edición) para la traducción española. Las páginas indicadas entre paréntesis remiten a esta edición.

erótico hasta el político, artístico y religioso. Definiéndolo gracias a su método de acercamiento progresivo a la esencia de un tema, Kundera ve gradualmente al kitsch como "acuerdo categórico con el ser", "la negación absoluta de la mierda", "un biombo que oculta la muerte", "una estación de paso entre el ser y el olvido". Lo más enjundioso de su reflexión acerca de ese concepto consiste en de un lado en el descubrimiento del cariz totalitario del kitsch: cualquier sentimiento humano se vuelve tal a la hora de ser propuesto como posesión común y compartida por *todos* los individuos. La primera lágrima, de enternecimiento, no es kitsch, sino sí lo es la segunda, que eleva a una potencia de miles de millones este particular enternecimiento: "La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad...! Es la segunda lágrima la que convierte el kitsch en kitsch" (p. 256-7). De otro lado, un inmedible acierto de Kundera en su juicio es la revelación de lo inseparable entre kitsch y condición humana, visto que nadie puede borrar en sí mismo la visión personal sobre una forma de felicidad perfecta, ideal y al fin y al cabo mentirosa; no obstante, la única solución contra esta invasión progresiva de la mentira embellecedora y compensatoria es su reconocimiento como mentira, como simple necesidad de idealización creada por la debilidad humana ante una realidad inaceptable:

"En el momento en que el kitsch es reconocido como mentira, se encuentra en un contexto de no-kitsch. Pierde su autoritario poder y se vuelve enternecedor, como cualquier otra debilidad humana. Porque ninguno de nosotros es un superhombre como para poder escapar por completo al kitsch. Por más que lo despreciemos, el kitsch forma parte del sino del hombre"(p. 262).

A pesar de las inevitables simplificaciones, se puede notar que la concepción sobre el kitsch se da con deslumbrante claridad en la obra de Kundera . Lo que fascina al escritor europeo es la desmistificación de las creencias en que fundamos nuestros actos vitales, el descubrimiento de lo más fugaz y lo menos indagado en general – el momento presente. En la obra de Kundera

los personajes se pueden clasificar en dos grandes grupos, los ilusionados (Helena y Jaroslav en *La broma*, Jaromil en *La vida está en otra parte*, Franz en *La insoportable levedad del ser*, Laura y Paul en *La inmortalidad*, el entomólogo praguense en *La lentitud* – para dar sólo algunos ejemplos) y los lúcidos (Ludvik en *La broma*, el escultor y el cuarentón de *La vida está en otra parte*, Sabina en *La insoportable levedad del ser*, Agnès en *La inmortalidad*, Potenvin en *La lentitud* – para, de nuevo, sólo nombrar a unos cuantos). A través de estos tipos de personajes Kundera indaga sobre la posibilidad de encontrar la verdad de sus existencias, sobre lo verídico de las causas que provocan las decisiones, y lo que consigue revelar es la importancia abrumadora de la imagen idealizada que uno se construye de sí mismo, justificando sus actos en función de estas mentiras que le enaltecen en sus ojos. Se podrían recordar al respecto un sinfín de situaciones novelescas de este tipo: Jaromil renuncia a una noche de amor con una bellísima artista por la causa (real) de sus calzoncillos inelegantes aduciéndose como razón (ideal) la fidelidad por su amada; en la misma novela, la madre del poeta considera sacrificar su amor por el escultor por razones de fidelidad a su papel de madre, mientras que el verdadero motivo de su resistencia es la vergüenza que le produce su vientre flácido; la versión idealizada del entomólogo praguense sobre su acto de rebeldía ante el comunismo se funda de hecho en la más pedestre cobardía. Ante los ojos de disecador de Kundera todos los actos heroicos se vuelven ridículos, las imágenes idealizadas se agrietan y dejan vislumbrarse la pequeñez de los móviles humanos que no pueden producir sino risa. El humor parece ser el único desquite para el escritor checo que se confiesa convencido por este proverbio judío: "El hombre piensa, Dios ríe". Con otras palabras el hombre no es poseedor de otra verdad absoluta sino de la que le devuelve el eco de la risa de Dios – risa que pone de manifiesto la ridiculez del hombre en los ojos divinos, la poca cosa que es en el plano trascendental. Para Kundera la novela sirve para mostrar que no hay UNA verdad, que nadie posee sino una versión, una interpretación de las cosas y que la imposición de una única norma de actuar, como la que dan las ideologías y las religiones, va en

contra de la única certeza posible – que no hay sino certezas individuales, parciales, relativas. Como la novela es "el paraíso imaginario de los individuos"¹⁴, y como su única justificación es derrumbar los falsos paraísos colectivos, Kundera asocia el espíritu de ésta con el espíritu del humor, que no hace sino corromper las certezas, burlarse de todos los absolutos e introducir la relatividad. A la tremenda desmistificación que opera Kundera no resiste sino un único (e igual de ambiguo) valor, que es la risa, eco humano de la risa de Dios. Así lo ve, acertadamente, Jocelyn Maixent: "C'est cette seule valeur de divertissement pur qui demeure *in fine*. Après le constat dysphorique de l'absence de vérité dans le monde et de l'aveuglement des hommes s'installe une euphorie de l'art romanesque, conscient de ses limites, place le plaisir au premier plan des légitimations du récit. [...] Il s'agit de répondre au non-sérieux par le non-sérieux"¹⁵.

Hay también otro tema de la reflexión de Kundera que debe ser puesto en relieve en vistas de poder llevar a cabo la comparación que me he propuesto. Este tema se relaciona además con la distinción que he señalado más arriba entre los personajes ilusionados y los lúcidos y consiste en la comprobación de que el origen de la necesidad de ilusionarse consiste en la incapacidad de superar cierta visión juvenil sobre el mundo. Los jóvenes, "monistas perfectos", como los caracteriza en *La vida está en otra parte* se pueden entregar con toda su alma a unas verdades impuestas desde el exterior – las impuestas por el comunismo o la modernidad, entre otros – sin percibir que éstas muchas veces les impiden el verdadero conocimiento sobre su existencia y, lo que es más grave aún, puede conducirlos a las peores traiciones, como es el caso de Jaromil de la novela citada anteriormente. Los adultos, en cambio, han aprendido que los ideales serán la presa de la relativización parodizante: "Le monde des adultes sait trop bien que

¹⁴ *El arte de la novela*, cit., pp. 173.

¹⁵ Jocelyn Maixent, *Le XVIII-ème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, PUF, 1998, pp. 277.

l'absolu n'est qu'un leurre, une tentation, rien d'autre"¹⁶. Las diferencias entre estas dos actitudes las expresa, según el autor, el antiguo distinguo entre lo lírico y lo épico. La juventud – la edad lírica – entiende el mundo como un posible espejo en que se pueda admirar, creando este mundo-espejo por sus deseos; la madurez, épica, aspira a conocer la diversidad del mundo, considerar la inmensa variedad de elementos que lo componen y ejercer una sutil ironía ante cualquier imposición de jerarquía de valores entre estos elementos. Sin embargo, aunque la segunda actitud supone mayor sabiduría y mayor oportunidad hedónica, no por esto se salva de la confrontación con la pequeñez de la existencia y la grandeza del olvido que barrerá todo este mundo, porque: “Une valeur galvaudée et une illusion démasquée ont le même pitoyable corps, elles se ressemblent et rien n'est plus aisé que de les confondre”¹⁷. Por más que lo miremos como decorado o como realidad, cualquier cosa de la tierra da, tras una lúcida reflexión, la misma sensación de devastación, de valor reemplazado por nada. Vale más, entonces, renunciar a la búsqueda de valores firmes, entregarse de pleno a un secreto idilio, como el construido por el cuarentón de *La vida está en otra parte* o el de Teresa y Tomás de *La insoportable levedad del ser* en la compañía de su perro, dedicarse al amor y a la bondad, sin querer ya demostrar nada, sin identificar su vida con el destino. Para Kundera, el destino no está lejos de la imagen idealizada que uno se compone impelido por sus deseos de gustar a la mayoría de la gente, imagen que da claridad y coherencia – falsas – a su vida; en *El libro de la risa y el olvido* se puede leer esta frase: "El destino no tenía la intención de mover un dedo por Mirek (por su felicidad, su seguridad, su buen estado de ánimo y su salud) y en cambio Mirek está preparado para hacer todo lo que haga falta por su destino (por su grandeza, su claridad, su estilo y su sentido inteligible). El se siente responsable de su destino, pero su destino no se siente

¹⁶ *La vie est ailleurs*, ed. Gallimard, Paris, 1985, pp. 204

¹⁷ *La plaisanterie*, ed. Gallimard, Paris, pp. 21

responsable de él"¹⁸. Salirse del Destino, dejarse de preocuparse por su imagen es, por supuesto, una utopía, un eco lejano del volteriano "cuidar su jardín", pero seduce como seduce esta reflexión acerca de la vida que lleva el cuarentón de *La vida está en otra parte* que parece experimentar incesantemente este "*sentiment de sûreté* qu'on éprouve lorsqu'on est en dehors du feu de l'action du destin; tel que le personnage d'une pièce dramatique se sent en sûreté après la chute du rideau qui met fin à la première partie du spectacle, quand commence l'entre-acte: alors les autres personnages arrachent leurs masques eux aussi au-dessous desquels des êtres humaines discutent sans inquiétude"¹⁹.

Para concluir, se deduce de la obra de Kundera un afán desmistificador que parte del rechazo de una versión única y hermozada astutamente, de una versión kitsch que quiere dulcificar la visión comprometida con la realidad. Esta realidad, sugiere Kundera, no debe ser ocultada sino conocida y asumida – y si ella nos revela la imperfección y la limitación de nuestra existencia, el único recurso apropiado es una risa liberadora que nos acerca más de Dios que la fabricación de un ideal humano que quiere copiar una perfección paradisíaca.

Los planteamientos de Manuel Puig y Mario Vargas Llosa acerca del kitsch y su esencia que consiste en la imagen ideal construida por el hombre me parecen contraponer a la visión kunderiana unos matices específicos, tanto más provechosos cuanto participan del plurilingüismo que debe siempre resonar desde el espacio de la novela. Para mejor centrar mis propósitos de investigación, me permito elegir de las obras de los dos escritores latinoamericanos aquellas novelas en que la problemática del kitsch se ve con más precisión iluminada. En el caso de Puig, la elección de las novelas *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical*, se debe a una necesaria simplificación que parte del hecho que,

¹⁸ *Le livre du rire et de l'oubli*, Ed. Gallimard (Folio), Paris, 1985, p. 25.

¹⁹ *La vie est ailleurs*, cit., pp. 239.

aunque en sus demás novelas la indagación sobre el kitsch no falta, es en estas obras donde el discurso sobre lo cursi y sus relaciones con el sentimentalismo me parece mejor puesto en relieve. Mi discusión acerca de su narrativa será más extensa, porque de los tres autores es probablemente el menos conocido y además su *reflexión* acerca del kitsch es menos fácil de captar, dado el empleo de este elemento como constituyente fundamental de su universo ficticio. En lo que atañe a Vargas Llosa, la discusión que me propongo será más centrada todavía, ciñéndome a una única novela suya, *La tía Julia y el escribidor*, en la cual hay suficientes elementos como para llevar a cabo un análisis sobre su manera específica de enfocar el kitsch.

Para volver a la igualdad que establece Milan Kundera entre el kitsch y un mundo donde la mierda no existe – con otras palabras, donde el lado vergonzoso y miserable del ser humano está ausente – mi opinión es que se trata de un descubrimiento fructífero, aunque no pocas voces (entre ellas, la de Italo Calvino²⁰) se han confesado poco convencidas por esta equivalencia. La prueba de su verdad me parece darse no sólo por la comprobación que podemos tener al mirar con atención las representaciones que imponen la publicidad y las mass media (por ejemplo, no es concebible otra publicida para el papel higiénico sin una fuerte dosis de humor porque, así

²⁰ Véase su artículo de *The Review of Contemporary Fiction*, Volume IX number 2 Summer 1989, en el cual Calvino, sin restarle admiración al escritor checo, declara que tiene dos reparos en cuanto a la visión kunderiana sobre el kitsch y la mierda. Para el autor italiano, existen mayores males que el kitsch ("it is less dangerous than the other, but it must be taken into account to avoid our believing it an antidote"(p. 57)), y en cuanto a la mierda, con humor afirma Calvino que verla como negación de la transcendencia significa ubicarse en una perspectiva kitsch, por totalitaria, porque para los panteístas y los estreñidos ella no tiene en absoluto el valor negativo que le da Kundera.

como lo demuestra entre otros Eric Blondel²¹, el humor es un desquite de la condición inferior que compartimos). Ello se hace obvio también al juzgar por la perspectiva kunderiana otros enfoques literarios sobre el kitsch – como los de Manuel Puig y Mario Vargas Llosa – para ver que el planteamiento del escritor checo se puede extrapolar con naturalidad a dichas perspectivas. Según este punto de vista, se podría decir que no por otra cosa quieren escaparse los personajes femeninos puigianos de un medio que les ahoga sino para poder respirar un aire donde no hay olores avergonzantes, donde todo es de cartón y oro postizo y donde no hay más que perfumes refinados que no se respiran sino sólo se deducen. Se trata de una desmaterialización total que anhelan las mujeres de Puig, de un deseo de internarse en una realidad en que falte el cuerpo como tal y no queden sino las proyecciones anímicas. Varios ejemplos a este respecto se pueden encontrar en la obra del escritor argentino. Pienso que hechos tan evidentes como la atracción por el cine, arte donde la materialidad es transformada en puro fantasma, donde la realidad es remitida a sueño colectivo no necesitan demostraciones que sin duda caerían en lugares comunes (la atracción de Mita y de Toto por las películas que les permiten huir de su vida encerrada en Coronel Vallejos no difiere de los cuentos cinematográficos que le hace Molina a Valentín en el espacio carcelario). La desmaterialización por obra de la imaginativa se revela, no obstante, en niveles de lecturas muy sutiles, como en este fragmento de *Boquitas pintadas*:

"Nélida le observó el cabello abundante con algunos mechones sueltos metalizados por la luz blanca de una lamparita del alumbrado municipal, y sin saber por qué pensó en terrenos baldíos cubiertos por matorrales y pastos curvados; Nélida le miró los ojos claros, no verdes como los de Celina sino castaño claro y sin saber por qué pensó en los lujosos jarros de miel; Juan Carlos cerró los ojos cuando ella le acarició la cabeza

²¹ Véase Eric Blondel, *Le risible et le dérisoire*, PUF, Paris, 1990: "Si le monde est laid, vilainie, misère, souffrance, solitude, l'ironie, l'humour sont la religion sans prêtre, l'opium du désespéré, la transcendance du

despeinada y Nélide al verle las pestañas espesas y arqueadas pensó sin saber por qué en alas de cóndor desplegadas [...]"²².

La descripción continúa con el mismo tono de letanía inducido por las repeticiones ("miró... y sin saber por qué") y los rasgos físicos de Juan Carlos se transforman, bajo la mirada enamorada de Nélide en asociaciones poéticas, en elementos íntimamente relacionados con sus fantasmas personales (véase este ejemplo: "Nélide le miró la nuez colocada entre los dos fuertes músculos del cuello, y los hombros anchos y sin saber por qué pensó en los nudosos e imbatibles árboles de la pampa bárbara: el ombú y el quebracho eran sus árboles favoritos"²³). Sería desapropiado, creo, decir que las asociaciones que proyecta Nélide en el cuerpo amado son kitsch simplemente porque suponen una negación de la materialidad como tal. Lo que sí mide la distancia que separa sus impresiones líricas de las que ella, a su vez, suscita en Juan Carlos, es la fría frase que sigue inmediatamente después de este despliegue asociativo: "A las 23 : 20 Nélide le permitió pasarle la mano por debajo de la blusa. A las 23 :30 Juan Carlos se despidió reprochándole su egoísmo"²⁴. Pienso que en este nivel se sitúa la diferencia de enfoque entre los escritores checo y argentino, en el hecho de que para el latinoamericano lo de vedarse los ojos ante los impulsos demasiado terrenales del cuerpo no representa necesariamente una caída en el kitsch, visto como negación de la mierda y de la excitación, sino únicamente forma de embellecer la existencia demasiado barata e intrascendente en que se ven inmersos sus personajes. Es interesante a este respecto traer a la memoria la manera en que Molinita cuida a su compañero de celda cuando a éste le agarra una crisis de diarrea debido al régimen alimenticio carcelario. Por su devoción y su asumida falta de asco, Molina logra enaltecer la miseria del cuerpo de su compañero,

pauvre homme. Le rire est alors *consolation* d'un homme prisonnier d'un monde qu'il persiste à aimer malgré tout. Et du même coup dénonciation d'une soumission, recul et refus, *protestation* » (pp. 207).

²² Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, RBA Editores, Barcelona, 1992, pp. 60.

²³ Idem, pp. 60-1.

²⁴ Idem, pp. 61.

consiguiendo al mismo tiempo darse una visión idealizada de sí mismo, conforme a la que se había construido – la de mujer completa, esto es, maternidad incluida: de aquí la comprensión casi orgullosa de las destemplanzas de un cuerpo de cuya construcción, al nivel fantasmal, es responsable. Dicho de otro modo, en la escena citada, la mierda es negada como tal y transformada en otra cosa, en un elemento simbólico del vínculo entre la madre y el hijo, y contribuye además a desencadenar en Molinita la identificación con su imagen ideal. ¿Es condenable, en la perspectiva de Puig, este deseo imborrable del hombre de hacerse de sí mismo una imagen ideal, lo que según Kundera y Hermann Broch constituye la esencia misma del hombre-kitsch? Creo que aquí radica la complejidad del arte del escritor argentino, en el hecho de que en muchas circunstancias – por lo menos en las que constituyen el ámbito vital de sus personajes – este deseo es la única salvación de unos males todavía más grandes. Por más cursi que sea, Molina consigue matizar la cosmovisión demasiado rígida de Valentín, demostrándole que su imagen sobre sí mismo es incompleta y esquemática. Lo mismo ocurre en *La traición de Rita Hayworth* donde los personajes femeninos o relacionados a su mundo – Mita, Delia, Toto – se destacan por su sensibilidad frente a un cínico Héctor cuya única perspectiva es únicamente sensual y completamente reducida a los clisés machistas.

La desmaterialización de la cual hablaba se pone de manifiesto con una fuerza incomparable en *Las boquitas pintadas*, cuando Nélica, por Mabel, se entera de la fama de la virilidad de Juan Carlos:

" Mabel hizo un movimiento soez con sus manos indicando una distancia horizontal de aproximadamente treinta centímetros.

– ¡Mabel! Me haces poner colorada de veras – y Nené sintió todos sus temores violentamente confirmados. Temores que abrigaba desde su noche de bodas, ¡hubiese pagado por olvidar el ruin ademán que acababa de ver!"²⁵

²⁵ Puig, *Boquitas pintadas*, cit., pp. 209-210.

Lo que espanta a Nélide es que Mabel ponga de manifiesto el lado corporal de Juan Carlos, cuyo cuerpo, en su imaginación se reduce sólo a la cara. La cara de Juan Carlos, que representa para ella la hermosura perfecta²⁶, no se puede diferenciar además del alma de su amado: "¡Juan Carlos! En este momento lo veo claro ¡por fin me doy cuenta de una cosa! ... si Dios te hizo tan lindo es porque Él vio tu alma buena, y te premió"²⁷. Esta confusión entre la belleza física y el alma buena es uno de los rasgos más específicos de ciertos personajes puigianos, y su mayor puesta en relieve se da en los monólogos de Toto, que, en su concepción infantil calcada sobre las películas hollywoodenses, divide las personas en dos grupos, los que tienen "cara de bueno" y los que tienen "cara de malo". Lo engañoso de tal división se da al comprobar cuán lejos está su ideal masculino, Raúl García visto por el niño bajo una luz de ilusión ("en la cara no tiene carne de fuerza, tiene carne de bueno que muere en la guerra"²⁸) de la visión que proyecta sobre él Toto cuando aquél intenta seducir a la Paqui: "y vino Raúl García y me agarró de un brazo y me dijo que si llegaba a contar a alguien me iba a romper la cabeza, todo con cara de malo sin gritar para que no lo oyeran los vecinos"²⁹. Lo mismo ocurre en *Cae la noche tropical* cuando Nidia intenta ayudar a Ronaldo, movida por un amor senil que le provoca la belleza del portero de noche: "Me parece que la cara no engaña, parece bueno y es bueno [...] Porque tendrás que

²⁶ La reducción del cuerpo de Juan Carlos a su cara, que pone de manifiesto lo incompleto de la visión de Nené sobre el amor, visto casi a lo trovador, como una eterna contemplación de la hermosura del rostro, se pone de manifiesto en este fragmento de su carta: "el otro día me dijo a mí [...] de golpe, "mami, que es de todo el mundo la cosa que te gustó de todas", y yo en seguida pensé en una cosa, claro que no se lo pude decir: la cara de Juan Carlos"(pp. 236).

²⁷ *Idem*, pp. 248.

²⁸ *La traición de Rita Hayworth*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 85.

²⁹ *Idem*, pp. 91.

reconocer, Luci, que es un chico precioso"³⁰. Lo que no significa que al final se descubra que la belleza de la cara no sea igualmente un engaño, por la conducta vil de Ronaldo con su familia y la sirvienta que seduce.

La indagación de Manuel Puig parte del descubrimiento de la confusión que suelen hacer sus personajes entre lo estético y lo ético. Así, por ejemplo, a Toto le cuesta imaginar un paraíso a través de la religión, teniendo ya construido uno propio que le ha proporcionado el cine. Lo mismo ocurre en el caso de Nélide cuya única representación sobre el más allá está fundada en una visión estética, imaginándose poder vivir al lado de Juan Carlos, iluminada por el esplendor de su hermosura. Sin embargo, al final de su vida, Nélide desiste en su empeño de entregarse el alma a la belleza de su amado; su decisión en el lecho de muerte de traer consigo a la tumba prendas que la relacionan con su familia, en vez de las cartas de amor de su juventud, se puede leer como una victoria de los principios éticos (de la realidad) ante los estéticos (del placer). Pero esta victoria encierra sin duda una gran dosis de resignación, hecho conforme a la lógica de estos mecanismos descritos por Freud, que además se pone en evidencia por la enfermedad que mata a Nélide, el cáncer. Como bien lo ha notado Roxana Páez, el cáncer, enfermedad de la represión, delata la incapacidad de Nélide de superar armónicamente sus frustraciones³¹. En sus últimos momentos, Nélide prefiere suplir la imagen idealizada de eterna novia de Juan Carlos por otra imagen, de fiel esposa y madre. La ambigüedad de su gesto consiste en la doble interpretación que se le puede dar – de resignación o de construcción inconsciente de otra imagen idealizada que justifique y enaltezca su existencia. Creo que se debe recalcar la necesidad de Nélide de *expresar* su actuación, de darse ante sus ojos el espectáculo de su decisión, con otras palabras hacer los gestos que le den la posibilidad de mirarse desde el exterior y contemplarse así en un

³⁰ *Cae la noche tropical*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 140.

³¹ Roxana Páez, *Manuel Puig – del pop a la extrañeza*, Ed. Almagesto (col. Perfiles), Buenos Aires, 1995.

Acerca de las enfermedades en la obra de Puig, consúltense sobre todo las páginas 39-42.

espejo en cuya imagen se reconozca menos infeliz y como de acuerdo con su existencia. De otro lado, este acuerdo supone también una venganza por un mundo donde la felicidad perfecta es inalcanzable y la vida es condenada irremisiblemente a la mediocridad. Superar las ilusiones y acceder al conocimiento, a la consideración lúcida de su existencia, son hechos que no le otorgan a Nérida ningún reflejo de la belleza. Internada por su decisión en el mundo de lo ético, las cartas de amor de Juan Carlos – su particular vínculo con la hermosura – ya no pueden suscitar sino burla: "Además quería que las cartas guardadas por el escribano fueran destruidas y su esposo mismo debía hacerlo, pues ella temía que alguien joven e insolente un día las leyera y se burlase"³². La destrucción de las cartas de Juan Carlos (en el cual no ve sino el reflejo de su ideal de perfección) por mano de su marido (sobre el cual tiene también una imagen esquemática, viéndolo como el ser que la ha condenado a la fealdad y mediocridad) contiene un valor simbólico igual de transparente cuya esencia se podría definir por la incompatibilidad que descubre entre el mundo ético y el estético. Juzgándolo todo de manera simple, estableciendo límites extremadamente claras entre lo bueno y lo malo, entre lo bello y lo feo, Nérida muere en la peor medianía. Es una de las paradojas del kitsch: precisar ideales absolutos, extremos de belleza y perfección es caer en la perfecta mediocridad.

Ahora bien, el problema que se plantea es si el autor juzga irónicamente o con ternura a sus personajes que necesitan de estos escapes en lo imaginario donde encuentran pasto para su visión dicotómica y falta de matices, incluso si recurren a formas de enajenación proporcionadas por la producción kitsch – las películas, las letras del tango y boleros, los radioteatros –, y aun los libros en que se busca pasatiempo y no problematización³³. Para precisar mejor los límites del mundo novelesco creado por Puig hace falta notar que la problematización como ejercicio

³² *Boquitas pintadas*, ed. cit., pp. 252.

intelectual capaz de matizar las experiencias vitales no se sitúa en el ámbito de gente cultivada, de los que se podrían llamar intelectuales. De hecho, hay pocos o ningún intelectual en sus libros: personajes como Toto adolescente y la pianista de *La traición de Rita Hayworth* resultan meras parodias de pensadores intelectuales (el uno por su juventud propensa a la radicalización, la otra por su manera de hacer del pensamiento un recurso extremo frente a su condición asumida de fracasada), así como un personaje cuya condición de catedrático de latín y griego abogaría por su pertenencia a la élite del *noos*, el misterioso profesor de *Boquitas pintadas*, no se salva de la mediocridad y falta de originalidad cuando aconseja a Juan Carlos comparar a su amada con las aguas del Leteo, es decir emplear un parangón esnob que sólo ubicaría las cartas del joven en el ámbito de las epístolas de amor cursis, hecho que Juan Carlos descarta por parecerle "muy novelero". Un caso especial representa Silvia, la psicoanalista de *Cae la noche tropical* que convierte el conocimiento de los demás en "vicio", es decir sus ansias por captar la esencia de una persona es reducido a ejercicio de "pasar el rato". Además este personaje llama la atención por la conciencia que tiene de su limitación debida a la intelectualización excesiva, necesitando tanto a Luci, en que ve encarnada una visión "romántica" que a ella le falta, como a Ferreira, un hombre que no la ama, pero que le da una razón de ser por llenarle la vida de pasión. Silvia racionaliza su pasión no correspondida, busca justificaciones, se crea la imagen de único ser que le hace "cuestionar" a Ferreira, pero en la base de todo esto se halla su soledad y su necesidad de ilusión. Le dice a Nidia:

³³ Es interesante al respecto notar con cuánto refinamiento logra Puig retratar a Mita, en *La traición de Rita Hayworth*, presentándola al principio, por las palabras de sus familiares, como una intelectual, para que, a medida que el libro avanza, mostrar su lado escapista y, por qué no, cursi.

"Él me comunica algo, y muy positivo. Será esas ganas de vivir que tiene, esas ganas atrasadas, retroactivas. Tan pocos tienen eso, la ilusión por las cosas. [...] A mí me contagia, me dan ganas de subir con él a ese barco, que zarpa quién sabe para dónde..."³⁴

Sobre todo en sus primeras novelas, la problematización de los personajes puigianos está condicionada por la limitación de éstos a un ámbito donde los sistemas filosóficos y estéticos están ausentes, donde la ética sólo se reduce al conjunto de normas establecidas por una sociedad machista y la religión a mera escatología. El gran mérito de Puig es que deja ver que no por todo eso la reflexión de sus personajes carece de profundidad, que sus dudas no son menos punzantes y desgarradoras que las de los intelectuales. Al reflexionar, un personaje tan limitado como Mita, cuyo único placer real es escaparse por medio de las películas hollywoodenses (los libros, para ella, sirven para el mismo fin – el de superar su condición mediocre, que le repele), llega a comprender que este afán suyo de huirse de un mundo que no le conviene no parte de otra cosa sino de lo que Kundera llamaría el "desacuerdo categórico con el ser". Simbólicamente, su hijo no crece, lo que quiere decir que ella, de manera inconsciente, no le permite salir de este mundo ideal en que piensa que se encuentra la verdadera esencia del ser – un mundo donde el sexo no existe (sus resistencias a echarse las siestas impuestas por su marido delatan su poco interés sensual), donde el amor se limita a lo puramente prometido y aplazado, con otras palabras a una eternización de la condición ambigua de novios que se quieren de manera platónica, a la espera de la noche de bodas. En su monólogo acerca de la *película* sobre *Romeo y Julieta* (es decir una reinterpretación de la obra original, una megaproducción hollywoodense que la convierte en kitsch³⁵, pero que no por esto deja de desencadenar la reflexión), Mita se pregunta:

³⁴ *Cae la noche tropical*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 219.

³⁵ Dorfles considera que toda transposición de una obra a un medio distinto del original (incluso si se trata de copias célebres de cuadros, que se incluyen en los museos), por una operación que él llama *trahición de medio*,

"¿y por qué dios no cambia de idea y hace salir todo bien? Y hace que Julieta se despierte a tiempo cuando Romeo se está por matar y así son felices, ¿y qué hacen? ¿tienen hijos?¿y se van a vivir a una casa? Algo mejor tendría que ser, que montan los caballos, uno blanco y uno rojo y galopan lejos, lejos, en una nube de huracán que los lleva al lugar más hermoso que hay, a un lugar que nadie conoce y que por eso no se puede saber todo lo hermoso que es, las flores que hay ahí y el perfume que tienen nadie los conoce"³⁶.

Para muchos críticos la obra de Manuel Puig resulta asombrosa por la temática que linda a sabiendas con el folletín. Aunque todos los libros que analizan su obra dan por supuesto esta relación, según mis conocimientos, sólo el escrito por Roxana Paéz, ya aludido, plantea de manera más detenida este problema, intentando responderse a la pregunta si en las novelas del escritor argentino la relación con la subliteratura es irónica o desprovista de distanciamiento. La conclusión de la crítica es que en Puig, a pesar de sus confesiones en que se muestra un defensor de la fidelidad a los mitos e ideales imposibles, su creencia en el ideal como meta deseable no es sino una apariencia, igual que su decisión de quedarse fuera de la literatura "grande", pues su obra entra sin duda en esta categoría. Sus sólidos argumentos se fundan en el análisis de varios niveles del discurso, desde el textual hasta el conceptual, mostrando que sus novelas superan el nivel del arte de consumo por el empleo de un fino arte narrativo cuyo acierto más grande es un rasgo que, de hecho, todos los críticos han destacado – el de hacer desaparecer la voz del narrador detrás de las voces de sus personajes, que quedan caracterizados por su única e

la convierte irremediabilmente en kitsch: "La transposition d'un *medium* à un autre, autrement dit, le fait de passer du moyen d'expression d'un art à celui d'un autre, telle est l'une des opérations les plus fréquentes menées par le Kitsch"(op. cit., pp. 95).

³⁶ *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 153.

inconfundible manera de hablar. Sin embargo, la respuesta de Roxana Paéz no siempre logra, me parece, definir de manera rotunda si se da o no ironía de parte del autor para con sus personajes. Acertadamente muestra la crítica que son ellos mismos los que a veces toman sus distancias frente al lenguaje que se les impone a través del tipo de cultura que consumen³⁷. Es verdad que este distanciamiento no es algo habitual en los personajes femeninos de Puig, que, la mayoría de las veces, conforman su manera de pensar con la que viene inducida por los creadores de ilusiones baratas, del arte que no cuestiona sino se presenta como forma de escapismo. Puig posee el arte de jugar con los niveles de identificación de sus personajes con el arte y la actitud kitsch y si a veces las situaciones en que presentan a sus personajes imitan hasta solapamiento las construidas por los folletines o los radioteatros (como ocurre por ejemplo en el encuentro entre Nené y Mabel, en la décimotercera entrega de *Boquitas pintadas*, donde el doble discurso de las dos mujeres, el pronunciado y el callado, las presentan como encarnaciones de tipos esquemáticos – la casada reprimida y la coqueta envidiosa), en otras ocasiones consigue demostrar que también en los seres humanos que sueñan con el mundo calcado según las pautas engañosas del arte de consumo hay cierta profundidad y ciertos valores reales. El mérito de Puig es mostrar que no por vivir en un mundo tan sencillo – donde el bien y el mal están delimitados con precisión, donde el amor, con todas sus facetas, parece el único valor capaz de transformar una existencia en una vida digna de este nombre, donde la aspiración a la felicidad es la única norma de conducta – la gente carece de interés literario. La tentativa de Manuel Puig puede traer a la memoria una de las preguntas que se hacía Dostoyevski y que Julio Cortázar eligió como epígrafe de su primer novela publicada, *Los premios*: "¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante?". El único

³⁷ "En medio del discurrir de la conciencia de Nené, *pastiche* de boleros o de retórica de la Salvación, más los *slogans* publicitarios del camino por el cual va viajando, ella emite un "ja, ja...". Lo cual indica no sólo la risa

riesgo que puede correr esta tentativa es, como lo he señalado, el de acercarse hasta la confusión con un tipo de cultura que constituye el medio fantasmal de los personajes retratados, más aun cuando el autor no interviene nunca en sus monólogos, dejándoles la palabra tal como brota de su mente empapada de clisés y kitsch. El hecho de volver sobre esta cultura, empleando conscientemente sus tópicos y sus elementos cursis se puede decir que transforma las novelas de Puig en novelas rosas de *second degré*, en una tentativa de descubrir un elemento todavía desconocido de la vida humana – y en esto sí coincide con Kundera y Hermann Broch, para quienes la única justificación de la novela es el descubrimiento de una parcela hasta entonces oculta de la existencia humana³⁸. La pregunta que se puede plantear es en qué consiste el descubrimiento de Puig: que la gente está descontenta con su condición, que, para muchos, la evasión por medio de un arte desintelectualizado y desintelectualizante es la única manera de fantasear, que el descontento frente a la realidad banal y corriente es aprovechado por los que crean cierto tipo de productos que llaman artísticos – todo esto se conoce, la demostración de estas verdades no pueden constituirse según mi opinión en verdaderos descubrimientos (si alguien ha desmalezado el terreno de lo cotidiano, convirtiendo su realidad en expresión artística que dé más luces sobre la existencia, no puede ser otro sino Flaubert). Lo que se propone, en cambio, iluminar Manuel Puig es que hay una hermosura oculta en estas vidas tan triviales, que el sentimentalismo no es tan despreciable como lo ven los intelectuales, que las vidas que se conducen según los imperativos del alma no deben necesariamente ser vistas con desdén. Así como lo observa Andrés Amorós entre otros, el gran mérito de Puig es que no se acerca al

revanchista por la libertad redentora del pensamiento, sino la conciencia del uso compensatorio de esos discursos contra la realidad desgraciada (en el literal sentido de "sin gracia") Páez, op. cit., pp. 16.

³⁸ Véase *El arte de la novela*: "En ese sentido comprendo y comparto la obstinación con que Hermann Broch repetía: descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela"(op. cit., pp. 16).

mundo del sentimentalismo con la ironía y la prepotencia que le daría una asumida altura intelectual, sino enfoca este fenómeno con tenura y comprensión, mostrando cuán imprescindible es la búsqueda de una forma de felicidad, aun plagada de todas las representaciones tópicas, y cuánta importancia juega en nuestras vidas lo sentimental: "Lo que nos da, entonces, no es un pastiche intelectual, de ninguna manera, sino algo que él ha tenido la sensibilidad para descubrir y para transmutar en obra de arte y por eso conecta con fuentes frescas de vida, de sensibilidad, que merecen la pena siempre que se hagan con una calidad lingüística importante"³⁹. Me parece que mucho mejor aciertan los críticos que entienden esta tentativa de Puig de rescatar la hermosura de lo que generalmente es descartado desdeñosamente como kitsch, que los que ven al escritor argentino como un nuevo desmistificador de la falsedad del escapismo por las obras de esta índole. Entre las dos conclusiones que en la semana del autor dedicada a Puig en abril 1990 proponen Milagros Ezquerdo y Lourdes Ortiz, me parece que la primera investigadora aludida tiene razón, al mostrar que, por situar sus obras en pleno contexto de la "cultura del sentimiento", lo que se consigue es la multiplicidad de discursos, la revelación de que el discurso sentimental no es inferior al del poder o al de la razón, sino que coexiste con todos ellos: "Es una visión sin maniqueísmo ni didacticismo, que alimenta, de manera vital, una escritura completamente atípica que algo tiene que ver con la Torre de Babel. Y es verdad que la literatura, para escapar de la esclerosis y de la muerte, tiene que reactualizar el escándalo de Babel: la multiplicación de las lenguas contra la opresión totalitaria de la lengua única"⁴⁰. Esta observación me parece mucho más fructífera que la referida por Lourdes Ortiz que considera la relación de Puig con los folletines parangonable a la que tiene Cervantes respecto a los libros de caballería, es decir una relación irónica que destruye un género para construir sobre sus

³⁹ Andrés Amorós, *Manuel Puig*, Edición de Juan Manuel García-Ramos *op. cit.*, pp. 26.

⁴⁰ Milagros Ezquerdo, *idem.*, pp. 55.

escombros una nueva forma, superior, de literatura⁴¹. Una comprensión semejante a la compartida por Ortiz se insinúa en la mayoría de los enfoques críticos a los cuales he tenido acceso (ya me he referido a las posiciones de Eva Le Grand, de Luis Suñén, de Roxana Páez⁴²). Para Marco Kunz, toda la obra de Puig es un intento de superar el sueño causado por la fascinación ante películas y libros rosas, un aprendizaje de despertar feliz (o casi) de las ilusiones engañosas creadas entre los límites de ideales del bien y del mal demasiado categóricos. Por esto concluye de esta manera su ensayo: "La liberación como la entiende Puig presupone el análisis de las raíces y manifestaciones de las ilusiones mal orientadas para purgar el sueño necesario de todo lo que contiene de escapismo, de engaño, de represión, condición indispensable para aterrizar suavemente cuando cae la noche tropical"⁴³. Con otras palabras, Puig propondría, según

⁴¹ Lourdes Ortiz, *idem*: "'a partir de la parodia, se construía algo totalmente nuevo que no solamente dignificaba al género sino que era totalmente contrapuesto"(pp. 56).

⁴² En el libro de Páez, de hecho lleno de excelentes aciertos, me parece que a veces se exagera la componente distanciadora del arte de Puig. Tampoco me convence la relación que establece la investigadora entre, de un lado, el deseo de Nené de compartir su dolor por la muerte de Juan Carlos con la madre de éste, y de otro lado, la "segunda lágrima" de la cual habla Kundera. En el caso del escritor checo esta "segunda lágrima", que "transforma ek kitsch en kitsch" se refiere a los sentimientos que la gente se cree obligada de compartir con todos los demás, de aquellas ternuras u odios que consideran justificados por ser comunes y "humanos" (el enternecimiento ante la infancia, la lucha por la justicia social etc). En el caso de Nené, su "segunda lágrima", compartida, según cree, con la madre de su ex-novio, es sólo es sólo desencadenada por la primera lágrima, no hay compensación por medio de ella, sino sólo deseo de justificarla. La situación de Nené no se ubica en el ámbito del kitsch por querer llorar la muerte de Juan Carlos y su propio fracaso en la vida, simplemente porque su sentimiento es real, privado, vivido esto sí sin capacidad de distanciamiento, pero no por esto asimilable con los sentimientos experimentados al unísono con todos los demás.

⁴³ Marco Kunz, *Trópicos y tópicos – la novelística de Manuel Puig*, Ed. Hispánica Helvética, Lausanne, 1994, pp. 192 y última.

Kunz, una relativización de los enfoques y de las creencias que rigen las vidas de sus personajes, que, por su idealismo y su falta de juicio crítico, en general terminan por un fracaso que, además, no tiene nada de heroico. No sé si es exacta esta interpretación que acercaría obviamente al escritor argentino a Kundera y su afán de desenmascarar las ilusiones y los ideales colectivos; ver así las novelas de Puig me parece reducir su planteamiento a un discurso sobre la relatividad que podría parecer totalitario, kitsch pues. Más matizados me parecen los enfoques de Jorgelina Corbatta⁴⁴ y Elias Manuel Muñoz⁴⁵. El primero, por medio de la psicocrítica, pone de manifiesto el acercamiento progresivo del novelista a la superación de sus fantasmas básicos (el principal, desencadenado por la escena originaria⁴⁶, consistiendo en el deseo de encerrarse en el mundo materno, donde faltan la agresión y las exigencias paternas de enfrentarse al mundo real). El segundo, indaga el ideal puigiano de una sexualidad total, donde las distinciones entre las representaciones colectivas sobre el hombre y la mujer se quedan superadas, dándose así una enriquecedora feminización del macho y machización de la mujer, a fin de poder concebir el amor como un al fin posible encuentro entre personas y no entre orgullos y papeles sociales. A mi modo de ver, Muñoz da en el blanco cuando quiere defender los finales en cierta medida felices de algunas de las novelas de Puig que han sido criticadas por parecer demasiado "rosas": ¿Se le puede objetar a un escritor que imagine un mundo mejor, que lo describa, que lo invente, que lo proponga como alternativa? ¿Queda anulado el esfuerzo de Puig porque en dos de sus

⁴⁴ Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Ed. Orígenes, Madrid, 1988.

⁴⁵ Elias Manuel Muñoz, *El discurso utópico de la sexualidad de Manuel Puig*, Ed. Pliegos, Madrid, 1987

⁴⁶ La escena originaria se transparenta ya, según la crítica, en *La traición de Rita Hayworth*, cuando Toto se queda solo, dibujando cartones sobre las películas vistas con su madre, mientras ésta se echa una siesta que le impone su marido.

novelas [*se refiere a El beso de la mujer araña y Pubis angelical, m.n.*] se deje abierta una rendija?"⁴⁷. Mi impresión es que precisamente por tratar de justificar la necesidad del hombre de tener ideales y buscar la felicidad perfecta, el amor perfecto y la vida plenamente realizada Puig hace su descubrimiento novelesco específico, dando así una de las más logradas realizaciones de la estética *camp*, estudiada por Susan Sontag, cuya esencia consiste en el juego a la vez irónico y tolerante con el kitsch. Lo de expresar de manera más pura una de las tendencias de nuestra época posmoderna es sin duda uno de los mejores aciertos de Puig, que expone así su estética: "Ridiculizar, tratar de destruir algo que se ama, para demostrar que es indestructible"⁴⁸.

Para dar por concluído mi análisis sobre las concepción acerca del kitsch en Puig, diría que el escritor argentino muestra que por más que consuman obras kitsch, algunos personajes de sus obras no se vuelven hombres-kitsch porque no se valen de un mirada que convierta una obra de arte en *ersatz*, en proporcionadora de respuestas fáciles que no ensanchan en absoluto la perspectiva que tienen sobre su existencia. El aprendizaje de la relatividad no es, me parece, el mensaje que quiere transmitir Puig – así como se lee del artículo de Eva Le Grand referido antes, o del libro de Marcos Kunz al que he aludido – ; el escritor argentino habla en sus libros del deseo humano de construirse una imagen idealizada sobre uno mismo, imagen que le permite sobrevivir y no sentirse del todo infeliz. Esta imagen es, por supuesto, falsa, mejorada, maquillada, pero no dañina, rechaza la "mierda" pero sólo porque prescindiendo de este elemento su vida se vuelve más llevadera. No se trata de héroes, que tengan la capacidad de mirarse de frente la condición miserable, sino de seres que no aceptan, en nombre de ideales absolutos, lo precario de su existencia. Pocos se salvan, en el universo de Puig, pero siempre,

⁴⁷ Muñoz, op. cit., pp. 137.

⁴⁸ Puig en su entrevista con Emir Rodríguez Monegal, en "Revista de la Universidad de México", XXVII, 2 de octubre de 1972).

cuando lo hacen, es gracias a su engañosa imagen ideal: Neli vuelve a Río para ayudar a una joven pobre y a una intelectual infeliz y poderse sentir útil y agradecida en sus últimos días, Molina se sacrifica por su compañero, convencido de que muere por amor, Nérida encuentra una relativa paz en la identificación con su papel de esposa y madre. La necesidad de esta ilusión se debe a la conciencia de ser estafado por un Dios que Puig, por las palabras de Toto, asemeja a un poderoso señor que de día enseña a sus protegidos las artes más refinadas para que de noches les cuele en la mente los más turbios pensamientos. Para emplear su metáfora, vivir de día, con los conocimientos adquiridos de día, no significa necesariamente negar las calamidades nocturnas – éstas no faltarán a imponerse, de todos modos – sino simplemente intentar de olvidarlas lo más posible a fin de no ser destrozado por ellas. Con Puig estamos en el mundo descrito por Pascal: "El hombre no es, pues, sino disfraz, mentira e hipocresía, y ante sí y ante los demás. No quiere, por tanto, que se le diga la verdad. Evita decírselo a los demás y todas estas disposiciones, tan apartadas de la justicia y de la razón, tienen una raíz natural en su corazón"⁴⁹. Pero el conocimiento profundo y verdadero no podría deparar sino la contemplación de lo poco que representa una vida humana, sumiendo al que se cuestiona sin acudir a ninguna imagen ideal en una profunda depresión. Por esto Puig, en mi opinión, se ubica en el polo opuesto del planteamiento de Kundera, mostrando un lado positivo de la mirada ilusionada que ve en el espejo del kitsch una imagen menos desagradable de la que ve todos los días. Una nueva cita de Pascal me ayuda a expresar mejor mi visión sobre la sobre las complementarias y tan necesarias indagaciones que llevan a cabo los dos escritores: "Si él se ensalza yo lo humillo. Si él se humillo yo lo ensalzo. Y le contradigo siempre. Hasta que comprenda. Que es un monstruo incomprendible"⁵⁰.

⁴⁹ Blaise Pascal, *Pensamientos*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 308.

⁵⁰ *Idem*, pp. 50.

Al acercarme a la novela de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, debo señalar desde el principio que en el escritor peruano la relación del kitsch y de la imagen idealizada se da de manera muy distinta a la que he intentado captar en las obras de los dos autores estudiados antes. En efecto, se trata de una magnífica puesta en paralelo de dos discursos heterogéneos – el uno relacionado a la autobiografía, realista, el otro atribuido a Pedro Camacho, fantasioso si no lindando la locura – entre los cuales se abren pasajes secretos capaces de iluminar hasta qué punto convergen la realidad y la fantasía y dónde se separan. Lo que se debe señalar ante todo es que la fineza del Vargas Llosa le proporciona la elección de una tarea más sutil que la de haber concertado, por ejemplo, el discurso sobre el enamoramiento compartido de Varguitas y Julia y un discurso que seguiría, fingidamente, las pautas de la novela rosa, tipo Corín Tellardo. El "descubrimiento" novelesco que tal elección hubiera podido realizar no encerraría, creo, la misma profundidad que la aportada por la creación de Pedro Camacho, desconcertante autor de radioteatros tremendistas. Me explico: los puentes que se podrían extender entre una historia de amor verídica y la de una novela rosa no sería sino una puesta a prueba de la inevitable – y feliz – cursilería de un amor compartido. La apuesta de Vargas Llosa es más valiente todavía, y consiste en mostrar que las situaciones-límite, la tragedia (aun si es falsa y completamente irreal, como es el caso de los cataclismos de Pedro Camacho), tienen muy poco que ver con la vida real, la cual, escribe Vargas Llosa en *La orgía perpetua*, está mucho más relacionada con la ... tragicomedia: "Ya que, sin duda, esta inclinación mía tiene que ver, en el fondo, con la fijación realista: el elemento melodramático me conmueve porque el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia"⁵¹. Para entender bien esta confesión de Vargas Llosa debemos recalcar en su arte poética *realista* que aspira a enfocar la realidad en que lo cursi coexiste con todas las demás manifestaciones humanas, sin ser visto necesariamente en la vida real con ironía o distanciamiento crítico. La

⁵¹ *La orgía perpetua*, en *Obras escogidas II*, Ed. Aguilar, Madrid, 1978, pp. 741.

coexistencia de estos elementos lo atrae en *Madame Bovary*, en que Flaubert construye una heroína en que lo cursi es sólo un rasgo y no su característica: "Pero sobre todo me gusta la ambivalencia de Emma, que, así como planea con frialdad audacias y excesos, se emocione como una tontuela con lecturas ingenuas, sueñe con países exóticos de carta postal adornados de todos los lugares comunes de la época, regale al hombre que lo ama un sello que dice *Amor nel cor...*"⁵². Los dos enamorados de *La tía Julia y el escribidor* no son menos cursis, por más que intenten luchar, por la decisión de Varguitas, en contra del kitsch lingüístico y su variante peruana, *lo huachafo*:

"– ¿Se puede decir que esto es nuestro nido de amor? – me preguntaba la tía Julia – . ¿O también es huachafo?

– Por supuesto que es huachafo y que no se puede decir – le respondía yo – . Pero le podemos ponerle Montmartre.

Jugábamos al profesor y a la alumna y yo le explicaba lo que era lo huachafo, lo que no se podía decir ni hacer y había establecido una censura inquisitorial en sus lecturas, prohibiéndole todos sus autores favoritos, que empezaban por Frank Yerby y terminaban con Corín Tellardo"⁵³.

De un lado se percibe la falta de encarnizamiento de Varguitas que ve con autoironía su "censura inquisitorial" en las obras baratas que lee su tía y amada, y convierte este elemento en un juego más entre los que hacen el encanto de su amor. De otro lado, no se puede callar una cierta y encubrida "huachafería" propia en la propuesta de reemplazar su sintagma "nido de amor" por "Montmartre", dándose la fascinación que le suscita al adolescente su imagen idealizada de

⁵² *Idem*, pp. 742.

⁵³ *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1996, pp. 276. Todas las páginas de las citas remitirán a esta edición.

escritor que no se puede realizar plenamente sino en una buhardilla parisina, en el barrio de los artistas, al lado de una mujer y sin hijos. Esta imagen romántica, que es una de las primeras que le comunica sobre él a la tía Julia, encierra cierta dosis de kitsch, por representar un signo de equivalencia entre la profesión de escritor y la de habitante de un París bohemio, pero al mismo tiempo es un incentivo para su maduración, así como lo es la tía Julia que acepta, por amor y con suma lucidez en cuanto a su futuro, acompañarle a la buhardilla soñada donde se vuelva escritor. La situación “escritor = buhardilla” se salva del kitsch no, como lo mostraría Kundera, por un acto de toma de conciencia de que se trata de una mentira embellecedora, sino por el tan bello empeño de hacer coincidir una imagen ideal con la real.

Ahora bien, en la imagen ideal de Varguitas interviene un requisito más, que es el de entregarse a la literatura plenamente, ejercerla como oficio y no como ocupación de ratos libres – y es precisamente en este punto donde despuntan sus dudas. Confrontado con Pedro Camacho, en que ve encarnados todos los rasgos que él asocia con la idea de escritor – lo de no ocuparse sino de quehaceres relacionados con la literatura, lo de identificar su vida con la obra escrita, que, además, encuentre su público que lo lea: "lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto"(p. 236). La fascinación de Varguitas proviene de la comprobación en Camacho de todos los rasgos *exteriores* de una imagen ideal de escritor, tanto más cuanto hay más de una coincidencia entre las concepciones que los dos tienen acerca de este oficio. Por ejemplo, tanto el adolescente como el radionovelistas consideran que la procreación es incompatible con la creación literaria; a los dos, aunque de manera distinta, les atrae el arte realista, los dos se valen de experiencias vividas que intentan transformar por medio del arte. Sin embargo, creo que es en el nivel de su concepción sobre la realidad donde se separan el escritor y el escribidor, porque para uno es lo sencillo y mediano que ve como materia convertible en escritura, mientras que el otro considera que sólo lo fuera de lo común puede interesar: "La

mesocracia no me inspira y tampoco a mi público"(pp. 65). El menosprecio que le provoca el tremendismo a Varguitas lo confirma además las continuas disputas con Pascual, su subordinado de la Radio Panamericana, que justifica su tendencia a incluir en el noticioso informaciones cuanto más escalofriantes mejor por el hecho de que son éstas las que entretienen el público: "Cuando yo le explicaba que no nos pagaban para entretener a los oyentes sino para resumirles las noticias del día, Pascual, moviendo una cabeza conciliatoria, me oponía su irrefutable argumento: "Lo que pasa es que tenemos concepciones diferentes del periodismo, don Mario""(pp.23). Es significativa también la diferencia que señala el narrador desde el principio entre las dos radio de la propiedad de los Genaros, la Panamericana donde trabaja el joven, cuyas emisiones se concentran en un ámbito intelectual, y la Central que por la música transmitida, la chismografía y los radioteatros, pronto acaparados por Pedro Camacho, delata "su vocación multitudinaria, plebeya, criollísima"(pp. 12). Por fin, otra comprobación de la distancia que no deja de inquietar a Varguitas entre el arte que se propone crear y la pedida por el gran público se revela en las conversaciones que tiene con su familia: para su abuela, los radioteatro son "cosa más viva, oír hablar a los personajes, es más real", a otras tías "los radioteatros les gustaban porque eran entretenidos, tristes y fuertes, porque las distraían y hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real, porque enseñaban algunas verdades o porque una tenía siempre su poquito de espíritu romántico"(p. 113). Hay que notar como se separa la forma "más real" de los diálogos radiofónicos de su contenido que transmite "cosas imposibles en la vida real", pero no por eso deja de empalmarse con ésta, al enseñar "algunas verdades". Las inquietudes de Varguitas son las de cualquier escritor que intenta descubrir facetas ocultas de la realidad, mientras que gran parte del público no quiere sino extrañarse, olvidar su vida cotidiana o encontrar "verdades", es decir respuestas fáciles de integrar en su cosmovisión. Es la falta de matices, el blanco o el negro que atraen a las mujeres de la familia del joven escritor en los radioteatros, lo mismo que en el caso de las mujeres de Puig: es la posibilidad de vivir por

procuración una tragedia pura o una pura comedia, descartando la mezcla de sufrimiento y humor que se da siempre en la vida real. En el caso de las novelas de Manuel Puig habíamos descubierto el mismo afán absolutista, pero allí las mujeres radioescuchas o cinéfilas no eran cuestionadas desde el exterior sino desde su mismo ámbito mental. Además, para aquéllas, la procura dada por su subcultura llegaba a empalmarse con sus propias vidas, mostrándose que la cursilería de las pseudoobras que consumían no era sino un espejo de sus propias dramas sentimentales, los cuales no eran kitsch porque no simplemente imitaban el sentimentalismo de las películas o de los boleros, sino lo incluían en su cosmovisión y lo retransformaban, lo llenaban de matices particulares. Al integrar el kitsch en sus vidas, la coherencia del kitsch se volvía incoherente, es decir no kitsch. En cambio, las tías de Varguitas no buscan sino una enajenación que les dé la impresión de mirar sus vidas bajo luces negras o blancas, dejándose llevar por la lógica férrea de los radioteatros camachianos. Este rasgo típico del kitsch lo puso de manifiesto Broch, al notar que no lo irracional queda iluminado por el kitsch, sino que por medio de él se consigue sólo una sustitución de una definición racional por otra definición racional: "El *Kitsch* es huida, una huida incesante hacia lo racional"⁵⁴. De hecho, el universo de Pedro Camacho, por más inverosímiles que sean sus tragedias, no se distancia nunca de la esfera puramente racional: la conducta razonable, que no se deja presa de instintos e impulsos es una constante en sus personajes-clave, invariablemente llegados a la "edad ideal – la cincuentena" y adornados de "frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu" (el único que no posee "bondad" sino sólo "rectitud en el espíritu" es Federico Téllez Unzátegui, el enemigo de los roedores). Una de sus preguntas retóricas – rasgo estilístico definitorio de Camacho – que incluye en su radioteatro sobre un caso exitosamente curado de "herodismo" (capítulo X) – "pues ¿no era el hombre un ser racional en que las ideas precedían a los actos?" – parece confirmarse en su propia conducta. Para Pedro Camacho no hay misterio ni dudas, las

⁵⁴ Broch, op. cit., pp. 11.

penas de amor o los tormentos anímicos, por ejemplo, son simples repercusiones de una mala digestión, la sexualidad está reducida a simple función animal, por esto no ve nada raro en sacar provecho del onanismo para que la voz le salga "suavecita" en las escenas de amor de sus radioteatros. Una implacable lógica conduce todos sus guiones, así como sus odios y aficiones personales (un ejemplo revelador es su desprecio por los argentinos, causado por el fracaso matrimonial con una rioplatense que lo había abandonado, según nos enteramos en el último capítulo). Como Pantaleón de la otra novela de Vargas Llosa (*Pantaleón y las visitadoras*), Camacho llega a identificarse por completo con un papel social, que le impone una visión limitada a encadenamientos de causas y efectos. Hasta en su físico se nota este mecanismo sencillo de *challenge and response*: "Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo y natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos de un títere"(pp. 24).

A través de los radioteatros de Pedro Camacho la equivalencia kunderiana entre el kitsch y un mundo sin mierda parece sufrir una grave invalidación. En efecto, la mierda y todos sus próximos parientes que delatan lo inaceptable de la condición humana impregna a veces materialmente los radioteatros de Camacho, como se puede comprobar en la descripción de la atmósfera hedionda de la Pensión Colonial debida a la tacañería de Margarita Bergua (capítulo XII):

"Por ejemplo, no permite que ningún pensionista se bañe sino el primer viernes de cada mes y ha impuesto la argentina costumbre – tan popular en los hogares del hermano país – de no jalar la cadena del excusado sino una vez al día (lo hace ella misma, antes de acostarse) a lo que la Pensión Colonial debe, en un ciento por ciento, ese tufillo constante, espeso y tibio, que, sobre todo al principio, marea a los pensionistas (ella, imaginación de mujer que guisa respuestas para todo, sostiene que gracias a él duermen mejor)" (pp. 253).

¿Cómo es posible que este mundo donde incestos, ratas, castraciones, onanismo, prostitución bailan una sarabanda funesta atraiga a un público cada vez más ansioso de saber que pasa a continuación? Me parece que Vargas Llosa indaga sobre otro aspecto del kitsch que Kundera deja del lado, pero que parte del mismo mecanismo puesto en evidencia por el autor checo – la necesidad de oponer su imagen idealizada al puro asco que transmite cierta producción de masas. Es difícil de creer que la descripción citada haga "soñar" a ciertas tías de Varguitas que se confiesan su "poquito de espíritu romántico", y sin embargo, por un mecanismo paradójico, lo hace. Se trata de una atracción por los extremos donde el polo positivo funciona como *pattern* con el cual la imagen ideal se identifica y el polo negativo representa lo opuesto absoluto de lo que uno quiere ser. En la base de este mecanismo creo que se encuentra otro descubrimiento realizado por Broch, al hablar del romanticismo como "padre del kitsch", por dirigirse aquella corriente siempre hacia los extremos, desdeñando a sabiendas lo mediano. Lo que salva, sin embargo, el romanticismo del kitsch (y Broch no lo nota, pero me parece deducible) es el prestigio en que tiene el sentido del humor. Por esto, para volver a Camacho, la comparación del boliviano con los escritores románticos que Varguitas le hace notar al escritor es justa a medias, porque al mismo tiempo el joven nota su carencia total de humor (en sus radioteatros éste se da sólo de manera involuntaria). Es esta seriedad, esta seguridad absoluta de sus "verdades" que ponen de manifiesto el carácter kitsch de los radioteatros camachianos, que encierren a su público en un espacio donde la risa y el llanto son obligatorios y compartidos, como diría Kundera, por la "segunda lágrima".

Este mal gusto del público y su necesidad de apasionarse con "verdades" baratas es un elemento que Varguitas debe tenerlo en cuenta para que su formación como escritor sea completa, aunque el público al que aspira dirigirse es el intelectual. Si José Miguel Oviedo⁵⁵ ve

⁵⁵ José Miguel Oviedo, "La tía Julia y el escritor, o el autorretrato cifrado", en *Mario Vargas Llosa – Estudios críticos*, Ed. Alhambra, Madrid, 1983.

el libro que analizo un intento de responder a las preguntas "cómo se escribe literatura" y "por qué se escribe aquella", creo que se debe añadir que el libro también propone una indagación acerca de "para quién se escribe un libro". El escritor necesita un público que lo comprenda, pero debe contar también con las malas costumbres de éste, con su necesidad de reírse o llorar sin distanciamiento y sin juicios intelectuales. Sus cuasi fracasos al leer sus cuentos a la tía Julia y a Javier provienen muchas veces del intelectualismo que el joven se afana de introducir en ellos. Un caso revelador es la lectura de "La tía Eliana" – "un cuento "social", cargado de ira contra los parientes prejuiciosos" – que, desgraciadamente, el joven precede por la narración de un suceso divertido y bastante procaz sucedido con una pareja de mexicanos. La descompostura de la mujer de un famoso historiador de México, sus destemples corporales, el misterio de sus males así como la curiosa conducta del marido no habrían dejado inalterada la imaginación de Pedro Camacho – y el joven escritor descubre amargado que su cuento impresiona menos que este acontecimiento trivial: "Pero antes de hacerlo [*leer "La tía Eliana", n.m-*], en la tarde de ese lunes, les conté lo ocurrido con la damita mexicana y el hombre importante. Fue un error que pagué caro porque esta anécdota les pareció mucho más divertida que mi cuento"(p. 275). Para acercarse a su poética realista y poder reflejar debidamente la vida real en sus obras literarias, Varguitas necesita asumir la tendencia a la trivialidad de todo ser humano, que es elemento de la realidad, asumirlo con humor, como lo hace en *La tía Julia y el escribidor*, para poder cuestionarlo y superarlo.

Al destacar su historia de amor del infernal universo de Pedro Camacho, Vargas Llosa consigue separarla de la trivialidad en que podría caer el relato sobre un amor feliz. Lo trivial, parece mostrar, no está en lo común y mediano, sino en los excesos sea de idealización sea de demonización, el amor no es kitsch aunque sus "dramas" (celos, separaciones, reencuentros, coincidencias felices – nada falta de la relación con la tía Julia) remiten invariablemente al folletín. En cierto momento Varguitas le dice al boliviano: "Tengo una pena de amor, amigo

Camacho – le confesé a boca de jarro, sorprendiéndome de mí mismo por la fórmula radioteatral; pero sentí que, hablándole así, me distanciaba de mi propia historia y al mismo tiempo conseguía desahogarme – . La mujer que quiero me engaña con otro hombre"(pp. 191). El distanciamiento y el desahogo se produce porque el enamorado se dirige a Camacho (seguro que ante Javier o la misma tía Julia no se hubiera atrevido pronunciar este sintagma, por ser "huachafo"). Con otras palabras, él remite su pena a un ámbito mental donde los sufrimientos por amor son kitsch, esto es transformados en definiciones racionales, en simples relaciones de causa a efecto. Quitándolos toda la complejidad, sacándolos de un contexto personal para verlas tergiversadas por el enfoque que sobre ellos proyecta Camacho, Varguitas consigue el alivio por la risa que le provoca no tanto su pena, minimizada por el autor kitsch, como el reflejo de ella en el universo del escritor. Con otras palabras, al dejarla transformada en kitsch, su pena de amor cobra, por contraste, mayor precisión en su unicidad y particularidad y al mismo tiempo se aligera, mudándose el foco de las preocupaciones del joven en la risa que le desata la lógica implacable de Camacho que reduce todo hecho individual a un plano abstracto y racional. Es este choque entre la vida llena de matices y la rigidez del kitsch que fascina al joven escritor, es la riqueza de aquélla opuesta a la pobreza casi simiesca del mundo de las pasiones y odios puros que se despliegan en los radioteatros de Camacho. No es poco significativo que al final este orden tan lógico se desmorona por la locura real de su organizador; tal como el otro Camacho, el rico, del *Quijote*, el boliviano se ve defraudadas las concepciones de que todo se puede reducir a relaciones de causa y efecto: la riqueza no implica necesariamente poderse casar con la más hermosa mujer, muestra Cervantes, la razón no puede suplir lo irracional y desordenado de la realidad, indica Vargas Llosa.

Concluyendo, se puede decir que la novela de Vargas Llosa analizada aboga en favor de una perspectiva más matizada y menos absolutista sobre la vida, acercándose así a la visión kunderiana, pero sin desdeñar, igual que Puig, el lado cursi y sentimental de nuestras existencias.

Los dos escritores latinoamericanos ponen en relieve – sin avergonzarse por sus enternecimientos y sin sentirse rebajados por su enfoque que un estricto intelectual podría tildar apresuradamente de naïf – la hermosura del *homo sentimental*, sobre el cual el autor checo proyecta su mirada desmitificadora, y replantean de nuevo el dialogismo del espacio novelesco, sin el cual este género no podría sobrevivir. Nuestra edad posmoderna gana por las indagaciones sobre el kitsch de Kundera, Puig y Vargas Llosa no tanto la comprobación de que este elemento es uno de primer orden en la cultura actual, como la posibilidad de integrar discursos distintos, modulados, que pugnan, se reconcilian y se vuelven a chocar para iluminar aspectos insospechados del mundo que nos toca vivir.

Resumen: El artículo intenta poner de manifiesto la actitud de tres autores frente al concepto del *kitsch*, polemizando con aquellos investigadores que intentan reducir las concepciones de Milan Kundera, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa acerca de este concepto a una única perspectiva. Cada enfoque tiene su propia originalidad y contribuye la matización de la visión sobre el kitsch y su impacto en la edad posmoderna.

Palabras clave: Kitsch, Milan Kundera, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, crítica literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Blondel, Eric, 1990, *Le risible et le dérisoire*, PUF, Paris
- Broch, Hermann, 1970, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Ed. Tusquets, Barcelona.
- Calinescu, Matei, 1991, *Cinco caras de la modernidad*, trad. al español, Ed. Tecnos, Madrid.
- Calvino, Italo, "On Kundera", *The Review of Contemporary Fiction*, verano, 1989, vol. IX núm. 2 pp. 48-59.
- Corbatta, Jorgelina, 1988, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Ed. Orígenes, Madrid.
- Dorflies, Gillo, 1987, *Le Kitsch – un catalogue raisonné su mauvais goût –*, trad. al francés, PUF, Paris. (primera edición italiana, de 1968).
- García-Ramos, Juan Manuel (coord.), *Manuel Puig*, Edición de, Ediciones de la Cultura Hispánica, col. "La semana de Autor", Madrid, 1991.
- Kundera, Milan, 1985, *La plaisanterie*, ed. Gallimard, Paris,
- Kundera, Milan, 1985, *La vie est ailleurs*, Ed. Gallimard, Paris.
- Kundera, Milan, 1993, *El arte de la novela*, Ed. Tusquets, Barcelona.
- Kundera, Milan, 1999, *La insupportable levedad del ser*, Ed. Tusquets, Barcelona
- Kundera, Milan, 1985, *Le livre du rire et de l'oubli*, Ed. Gallimard (Folio), Paris
- Kunz, Marco, 1994, *Trópicos y tópicos – la novelística de Manuel Puig*, Ed. Hispánica Helvética, Lausanne.
- Le Grand, Eva, "Kitsch, amour et séduction", *Ateliers du roman*, noviembre, 1994, núm. 3, pp. 49-64.
- Le Grand, Eva, 1992, *Kundera ou la mémoire du désir*, XYZ/L'Hartmann, París.
- Maixent, Jocelyn, 1998, *Le XVIII-ème siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, PUF, París.
- Moles, Abraham, 1990, *El kitsch – El arte de la felicidad –* (título original, *Le Kitsch. L'art du boulieur*, 1971), trad. española, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Muñoz, Elias Manuel, 1987, *El discurso utópico de la sexualidad de Manuel Puig*, Ed. Pliegos, Madrid.
- Oviedo, José Miguel, "La tía Julia y el escritor, o el autorretrato cifrado", en *Mario Vargas Llosa – Estudios críticos*, Ed. Alhambra, Madrid, 1983, p. 61-89.
- Páez, Roxana, 1995, *Manuel Puig – del pop a la extrañeza*, Ed. Almagesto (col. Perfiles), Buenos Aires.
- Pascal, Blaise, 1980, *Pensamientos*, Alianza Editorial, Madrid.
- Puig, Manuel, 1982, *La traición de Rita Hayworth*, Ed. Seix Barral, Barcelona.
- Puig, Manuel, 1988, *Cae la noche tropical*, Ed. Seix Barral, Barcelona.
- Puig, Manuel, 1988, *Cae la noche tropical*, Ed. Seix Barral, Barcelona.
- Puig, Manuel, 1992, *Boquitas pintadas*, RBA Editores, Barcelona.
- Rodríguez Monegal Emir, "Entrevista con Manuel Puig", *Revista de la Universidad de México*, octubre, 1972, vol. XXVII, pp. 34-45.
- Scarpetta, Guy, 1985, *L'Impureté*, Ed. Grasset, Paris.
- Vargas Llosa, Mario, 1987, *Obras escogidas II*, Ed. Aguilar, Madrid.
- Vargas Llosa, Mario, 1996, *La tía Julia y el escritor*, Ed. Seix Barral, Barcelona.