

**SALIR DE LA OBSOLESCENCIA – REUTILIZACIÓN
DE LO KITSCH EN LA CULTURA CHILENA POSTDICTATORIAL
GET OUT OF OBSOLESCENCE – REUSE OF THE KITSCH IN THE
POSTDICTATORIAL CHILEAN CULTURE**

Paulina Siel Muñoz

RESUMEN:

Este artículo analiza, a través de diversas teorías relativas a la estética moderna y el quehacer del arte, el fenómeno visual *kitsch* y la predilección estética *camp*, desarrollados en el contexto cultural contemporáneo y postdictatorial de Chile, a partir de la revisión de la producción artística *Videoclip* (2011), del grupo de actrices *Lágrimas, Celos y Dudas*. El *kitsch*, observado como el opuesto de la abandonada mimesis por parte del arte, es el principal foco de investigación en este artículo, que indaga en sus modos y orígenes, teniendo como objetivo analizar las vinculaciones del fenómeno con el panorama cultural en el que se retoma. Para ello, se establecen relaciones teóricas entre los elementos visuales de *Videoclip* y la muerte de la naturaleza, lo nuevo, el compromiso político de la Vanguardia, entre otros. El análisis da cuenta de la permanencia de la problemática muerte de la naturaleza para el arte, el que sin naturaleza, gestiona los discursos visuales en torno al artificio. Además, la producción que se revisa evidencia cómo la estética puede adquirir una función política en períodos como la Dictadura Militar en Chile. El retorno del *kitsch* a la cultura chilena actual plantea una conducta de reutilización de estereotipos y artilugios arraigados en la memoria colectiva en pos de la elaboración de una estética basada en la activación de residuos visuales.

Palabras clave: kitsch; camp; estética; vanguardia; dictadura militar en Chile.

Abstract:

This article analyzes, through different theories relative to the modern esthetic and the art's job, the *kitsch* visual phenomenon and the *camp* esthetic predilection, developed in the Chile's contemporary and post-dictatorship cultural context, from the revision of the artistic production *Videoclip* (2011), of the actresses group *Lágrimas, Celos y Dudas*. *Kitsch*, observed as the opposite of the abandoned by the art, mimesis, is the main investigation's focus in this article, that searches in its modes and origins, having as aim analyze the phenomenon's linkages with the cultural scene in which it is taken again. For that aim, theoretical relations are established between the visual elements of *Videoclip* and the death of the nature, the new, the Vanguard's political compromise, inter alia. The analysis shows the permanence of the nature's death issues for the art, which without nature, manages the visual speeches around the fiction. Also, the reviewed production evidences how the esthetic can acquire a political function on periods like the Military Dictatorship in Chile. The return of *kitsch* to the current chilean culture raises a conduct of reuse of stereotypes and contraptions rooted in the colective memory in pursuit of the elaboration of a esthetic based in the activation of visual waste.

Keywords: kitsch; camp; esthetic; vanguard; militar dictatorship in Chile.

“Innovación, cambio y renovación, forman la serie de reemplazos y sustituciones que plantean lo Nuevo siempre en ruptura con la tradición de lo *ya visto*. La modernidad adquiere así la forma de un desfile de modas, de una sucesión de cambios cuya retórica visual es la renovación de los estilos que celebra la variedad y la diversidad de los modos de vida, de los patrones de gusto y de las reglas sociales”

Nelly Richard, 1998.

En el primero de los nueve capítulos de *Naturaleza Muerta*, bajo el título *Las raíces de la estética en la filosofía moderna*, Vicente Serrano muestra el panorama histórico y filosófico en el que se daría curso al nacimiento de la estética como disciplina autónoma, desde la relación que arte y ciencia compartían en torno a la naturaleza, que era objeto de estudio para ambos en el contexto de la poética clásica. El autor presenta el desafío de comprender la transición hacia la estética moderna, cuyo surgir entiende como la consecuencia de la instalación del pensamiento moderno “a partir de lo que se conoce como revolución copernicana” (SERRANO, 2014, p. 18) y su influencia en el quiebre de la poética clásica desde la extinción del modelo natural. La tríada que anudaba belleza, verdad y justicia, habría sido dividida al instalarse el pensamiento moderno que involucra el establecimiento de un sistema de dualismo, en el que el discurso científico es predominante, y en el que éste mismo iría en reemplazo del modelo natural que permitía a ciencia y arte relacionarse.

Al referirse a la revolución copernicana, el autor buscaría hacer alusión al suceso en el que la ciencia moderna se posiciona como determinante para el rumbo del arte ya que su instalación habría sido directamente proporcional a la extinción del modelo natural, mediante su reemplazo por descripciones y reducciones de él, propias del discurso científico moderno. Desde esta teoría se entiende que si antes arte y ciencia compartían el modelo natural y era “el objeto del que hablaban desde lenguajes y puntos de vista diversos” (SERRANO, 2014, p. 18) de forma

equitativamente válida, en el pensamiento moderno sólo habría cabida para el tipo de representación propio de la ciencia, o al menos, éste sería el tipo de representación dominante. Así, la representación que el arte hacía en su mimesis natural habría sido desplazada. Esta variación influiría en las posibilidades de representación que antes validaron el quehacer artístico que en más se vería obligado a encontrar su razón de ser y propia justificación, cuestionando “una y otra vez sus relaciones con la verdad y con el bien y, sobre todo que, al carecer de la poética profunda...trata de encontrarla en ella misma o más allá de sí” (SERRANO, 2014, p. 18). Ése sería el nacimiento de la estética moderna. Su inicio, su necesidad y su búsqueda.

El giro filosófico que se relata involucraría no sólo variaciones en los valores sociales asignados a ciencia y arte, sino que también conseguiría el abandono de la mimesis de lo natural para el arte, propiciando el nacimiento de una poética nueva. La modernidad se instala como *background* para las representaciones del arte y sus producciones posteriores. Este nuevo y complejo cuerpo filosófico, de lo moderno, logra re direccionar los modos de vivir, pensar y hacer. En este contexto, las producciones artísticas actuales en Chile y Latinoamérica presentan hasta hoy problemáticas referidas a los conceptos, las categorías y las valoraciones, así como también a las razones o motivos de producción y de selección estética. Todos vinculados a la producción artística que construye la estética moderna. En este mismo “telón de fondo” que sería el mundo moderno se inscribe el fenómeno identificado como *kitsch*. Que muy pertinentemente, se puede observar como el claro opuesto de la mimesis natural de la poética clásica, pues todo lo gestiona en torno a la falsedad, la mentira, el artificio y el des-orden, y es, según Calinescu, una de las *cinco caras de la modernidad*. Por tanto, podría ser ineludible e inagotable. Este concepto será uno de los principales focos de investigación contenidos en el presente artículo, que indaga en sus modos y en sus posibles orígenes o influencias,

intentando descubrir las vinculaciones del fenómeno con el amplio y complejo panorama moderno.

Para esta empresa, resulta interesante revisar las vanguardias históricas con la finalidad de lograr un acercamiento a las problemáticas que presenta la modernidad para el arte, problemáticas que, observadas desde lo *kitsch* y lo *camp*, dan cuenta de un complejo y estrambótico sistema que sería posible relacionar con la cultura de masas, lo residual del modelo capitalista y las sociedades de consumo, la política, la memoria, entre otros. Todas estas relaciones cobran vida en una producción chilena actual, escénica y audiovisual, bajo el título *Lágrimas, Celos y Dudas*¹, que será revisada, a modo de objeto de ejemplificación y análisis desde las vinculaciones mencionadas anteriormente.

Lágrimas, Celos y Dudas

“Después de un período de medio triunfo en el dominio del gran «arte», se creyó que el *Kitsch* estaba confinado a salvo en el rastro o en la oscura —aunque próspera— industria de imitaciones baratas, humildes objetos de arte religioso, vulgares *recuerdos* y antigüedades. Pero el polimorfo monstruo del pseudoarte tenía un poder secreto y enraizado del que pocos modernistas eran conscientes — el poder de agradar —, de satisfacer no sólo las más fáciles y más extendidas nostalgias estéticas populares sino también el vago ideal de belleza de la clase media, que aún es, a pesar de las vanguardias, el factor dominante en cuestiones de consumo estéticos y por tanto, producción” (CALINESCU, 2003, p. 227).

En el citado *poder secreto* del *kitsch* , podría también estar uno de sus posibles motivos para persistir en el tiempo. Una demostración de esta persistencia es la producción contemporánea claramente asociada a la estética *kitsch* *Lágrimas*,

¹ Banda musical que mezcla música, teatro y performance para dar vida a un trío de exitosas divas latinoamericanas que viajan por el mundo creando éxitos románticos.

Celos y Dudas, grupo constituido por tres actrices chilenas², que encarnando a tres extravagantes mujeres, se muestran atractivamente coloridas, en múltiples texturas y con actitudes determinadas directamente por cada uno de sus nombres –Lágrimas es una, Celos otra y Dudas la tercera–. En *Videoclip Lágrimas, Celos y Dudas*, subido a la plataforma virtual *Youtube* en el año 2011 es posible conocer la producción audiovisual de estas tres actrices que completan su quehacer actoral con presentaciones en bares metropolitanos de Chile, performances y remakes musicales, ya que se reconocen como una banda musical. En todas estas manifestaciones ellas desempeñan una muy particular labor cuya lectura es realizada en este documento por tratarse de un ejemplo que es observado como parte del fenómeno *kitsch* contemporáneo, y además, como se verá, responde a algunas de las descripciones hechas por Sontag en sus *Notas sobre camp*. Ella dice: “para comenzar...lo *camp* es una cierta manera del esteticismo, es *una* manera de mirar al mundo como fenómeno estético...no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización” (SONTAG, 2007, p. 353).

A modo de comienzo, tomando lo que afirma Sontag en la cita anterior, es preciso describir ciertas características visuales y conductuales que presenta muy complejamente *Videoclip*. En cuanto a forma de mirar el mundo, es posible que esta producción efectivamente responda a esta característica de lo *camp* ya que muestra un contexto en el que precisamente el “fuera de contexto” pareciera ser la mirada estética en la que se quiere centrar la atención, con notoriedad. Por ejemplo, el espacio en el que se filma el video es luminoso, blanco, claramente preparado para la ocasión, y a pesar de ser una habitación doméstica, los personajes están extremadamente producidos para la ocasión. Con esto se quiere hacer referencia a la excesiva ornamentación que cada una de las mujeres presenta: lucen tacones, aretes y maquillaje excesivo a lo menos para ocasiones cotidianas a plena luz del día, como es el caso de la escena que se describe. Llevan pulseras, peinados

2 Manuela Oyarzún, Marcela Salinas y María Paz Granjean.

voluminosos, y un vestuario que mezcla texturas brillantes, de colores saturados, estampado de líneas, tejidos sintéticos con acabado tornasol, transparencias, cinturones y cintillos que completan el *outfit* de cada una. Sumado a esto, el artificio parece ser tan explícito que incluso se podría llegar a tener la sensación de que hay algo más que tal vez no se ve. Este artificio se declara, por ejemplo, en la ejecución de ejercicios físicos por parte de las protagonistas, con tacos, maquillaje, peinado, pulseras y todo, utilizando mancuernas y pelota de pilates, que en uso o no, forman parte de la escenografía de la situación que se registra. Además, las mujeres presentan un grado de sobreactuación que es muy posible de comparar con el cliché de la novela latinoamericana televisada llegando incluso a utilizar acentos latinoamericanos reconocibles de este tipo de novela, a pesar de ser una producción chilena. Los movimientos y la gesticulación son extremadamente marcados, las protagonistas se muestran siempre dispuestas a ofrecer una pose para la cámara, muy sobreactuadas todas, por cierto. En repetidas ocasiones, es posible ver a Lágrimas acongojada, o a Celos con cara de sospecha y Dudas con clara indecisión. Estas conductas podrían responder a un interés en construir un imaginario estético artificial tal como lo menciona Sontag. El fuera de contexto es por tanto no solo visual sino que también conductual. Parece a lo menos extraño hacer ejercicio con toda la ornamentación que se tiene muy en cuenta para el video. Sin embargo, también cabe considerar que como *Lágrimas, Celos y Dudas* remite a un modelo anterior reconocible para la cultura chilena, propio una época pretérita puntual, hay un “retorno”, y que por tanto, posiblemente la marcada exageración que en el ejemplo se muestra sea parte del recurso dramático necesario para poder dar cuenta de un modelo anterior y caracterizarlo llegando incluso a caricaturizarlo para que sea reconocible.

En la escenografía una botella de whisky, una guitarra, una peluca, una especie de jaula con algo que no se mueve dentro, por tanto artificial, un póster, un par de dispositivos tecnológicos como teléfono y radio son otros de los recursos del

registro. Los explícitos ingredientes del ejemplo pueden responder a la demostración de una extraña clase de gusto, de saturación visual con base en el artificio, que si bien hoy es algo atípica, antes fue parte de la moda ochentera mundial. Sin embargo ahora, retomar esta predilección estética podría dar cuenta de lo que Calinescu menciona al hablar del también extraño prestigio que adquirió el *kitsch*. El autor afirma que:

“cuando la vanguardia se puso de moda...después de la Segunda Guerra Mundial, el *kitsch* llegó a disfrutar de una extraña clase de prestigio negativo incluso en algunos de los círculos intelectuales más sofisticados. Esto parece haber sido uno de los principales factores del surgimiento de la curiosa sensibilidad *camp*” (CALINESCU, 2003, p. 228).

En cuanto a esto es preciso preguntar si efectivamente este video sería una resistencia al olvido de esta predilección que, negativa o no, persiste hasta hoy. Al hablar de *camp*, Calinescu refiere a un gusto en el que predomina la orientación hacia lo *kitsch* —leído como estética del mal gusto— “como una forma de refinamiento superior. Es como si el mal gusto, conscientemente reconocido y buscado, pudiera realmente superarse a sí mismo y convertirse en su propio y claro opuesto” (CALINESCU, 2003, p. 228). Aparentemente, es interesante plantear que lo *kitsch*, una de las cinco *caras de la modernidad* para Calinescu, aún nacido como concepto en Alemania, permanezca vigente en la producción artística contemporánea chilena. Desde esta mirada el video posee efectivamente las preocupaciones que tiene la sensibilidad *camp*, que como Sontag dice, tiene por esencia “el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (SONTAG, 2007, p. 351), y además “tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso” (ibíd.). Por consecuencia, y desde este punto de vista, se puede considerar que lo

moderno continúa hoy ofreciendo para la producción artística recursos y problemáticas propias de sí.

Por otro lado, aún más interesante, la estética de *Lágrimas, Celos y Dudas*, es en Chile la misma que remite a un periodo marcado por la dictadura militar. Precisamente en este punto se vuelve relevante la relación que Sontag establece entre lo *camp* y el pasado. En una de sus cincuenta y ocho notas sobre *camp*, la autora dice que “la relación del gusto *camp* con el pasado es extremadamente sentimental” (SONTAG, 2007, p. 357), y respecto de ello es preciso hacer ciertas especulaciones aludiendo al caso que en este artículo sirve de ejemplo. Una de las especulaciones a las que abre paso este cierto acercamiento entre lo *camp* y el pasado es a la relación del modelo estético que muestran *Lágrimas, Celos y Dudas* y a su interés, consciente o no, de remitir a un pasado oscuro para Chile. Es posible, que el *kitsch*, prolongado por el gusto *camp*, sea en este caso una rememoración de la desmemoria del período que se indica. Es posible también que esta manifestación se lea como la crítica a un pasado en el que la censura llegó a tan altos niveles que el pensamiento acríptico de una sociedad reprimida logró la instauración de un modelo estético que sin erudición alguna todo chileno lograría reconocer hoy. Ese modelo de mujer artificial, travestida con conductas y ornamentación sugerentes, forma parte del constructo de género que potenciaron los medios de comunicación masiva y hoy, junto a los objetos de la época, es un asunto que para muchos se trata de una estética *de culto*, a la que vanguardistamente, en cuanto a la tendencia más reciente, se rinde también un cierto tipo de culto, regido por la predilección. Literalmente, esta tendencia rescata de entre muchas antigüedades, todos los objetos que logran retornar a ese periodo oscuro –políticamente hablando– y simultánea y contradictoriamente brillante en términos estéticos que fue marcado por el espectáculo, el vestuario colorido, el plástico de la producción masiva y la democratización de esta estética en particular. Por lo mismo, tal vez, se rescatan hoy las imágenes de los buzos coloridos que usaban los niños de la época, los casetes,

los accesorios femeninos plásticos y todo ello que de una u otra forma es más bien posible de categorizar junto a *Lágrimas, Celos y Dudas*. Éste modo estético, si bien internacional, posiblemente podría haber sido un facilitador de las técnicas dictatoriales ejecutadas en Chile mediante la alucinación y la distracción que reemplaza la preocupación de la situación política por la de una estética estimulante.

En esta misma dirección se puede entender la *tentación* política que involucra el arte tras las vanguardias históricas, explicada por Noé Jitrik en el capítulo *Las dos tentaciones de la vanguardia*. Respecto del alto contenido explícito que presenta el video de *Lágrimas, Celos y Dudas*, entendiendo que *reutiliza* una estética que particularmente en Chile resulta remitir a un periodo político dramático, es posible aplicar lo que el autor denomina como *equivocos de lo explícito*, término que intentaría aclarar que lo explícito tiende a conseguir que se confundan las relaciones impidiendo ver la trascendencia de los sistemas operacionales. Lo explícito, lo brillante, lo impenetrable, lo básico y lo superficial de esta estética *kitsch* ochentera chilena, retomada hoy por las tres actrices, podría haber no sólo facilitado la realización de las tácticas políticas del régimen en su momento, sino que también pudo haber conseguido, o a lo menos mediado el desprendimiento de la estética del período de la traumática memoria dictatorial. De hecho, se reafirma esta idea al intentar restituir el vínculo entre productos estéticos y recuerdo social. Muy posiblemente, en ese caso, la tendencia a etiquetar objetos ochenteros como objetos *de culto* sería menor si hubiera realmente una conciencia respecto de ese vínculo aparentemente borrado.

Si bien lo *kitsch* no es una de las vanguardias históricas, es una corriente temporalmente simultánea y podría ser considerada como un fenómeno artístico también mayor, e incluso compartiría ciertos componentes de esa vanguardia. El *kitsch* ha trascendido durante la modernidad, tanto en el período postvanguardista, como, en el caso de Chile, en el período postdictatorial. Jitrik, al entender que hay cierta politicidad en todo acto humano, permite entender también que la tentación

política que la vanguardia otorga al arte, que podría compartir también el *kitsch*, somete a las artes en función de lo que para la política del momento debe ser el sentido. El autor ejemplifica diciendo que quizás es por ese motivo por el que el Futurismo se asoció finalmente a los bolcheviques y los fascistas en Rusia e Italia, respectivamente. Tal vez, el caso chileno no se distancia de esa presunción. Es posible que la política en Chile haya determinado ciertas conductas estéticas como la de los años ochenta, generando una instalación perpetua de dicha estética en la memoria del cuerpo social nacional y, por consecuencia, ésta estética habría traído consigo repercusiones políticas en la desmemoria. Tal cual podría ser, presumiblemente, el deseo del sector político que apoyó la dictadura. Si así se observa, *Lágrimas, Celos y Dudas* también tendría un componente político al ridiculizar en la contemporaneidad un estereotipo anteriormente admirado o a lo menos socialmente aceptado, que aunque hoy revela falencias y levanta extrañezas, la producción enrostra al hacer ver una conducta social pasada aunque embarazosa, innegable. Por otro lado el video alude a una época de instalación del neoliberalismo en Chile. El modelo estético que muestra el video es la viva configuración de un Chile que entra en el comercio internacional y que se vuelve altamente publicitario, comercial, masivo y globalizado. Atrás queda el criollismo, el latinoamericanismo y, en definitiva, todos los rasgos que den cuenta de un país tercermundista. O a lo menos, ésta imagen queda atrás de lo que Chile quiere mostrar de sí mismo a partir de la instalación del modelo neoliberal impuesto por Augusto Pinochet. Desde esta perspectiva la realización de *Videoclip* sacude también las especulaciones de distancia entre los ochenta y hoy. Su realización en el 2011 da clara cuenta de la perpetuación de este modelo, que si bien varía con el paso del tiempo en términos de moda, se acrecienta hoy en Chile.

Lo kitsch

El modelo neoliberal tiene directa relación con lo que Calinescu describe de lo *kitsch*, término alemán que surge en el contexto moderno, simultáneo a la llegada de las vanguardias históricas y que según Greenberg³, citado en Calinescu, es un fenómeno cultural de Occidente industrial. Calinescu afirma que lo *kitsch* “sugiere repetición, banalidad, trivialidad” (CALINESCU, 2003, p. 224), todos componentes presentes no sólo en las sociedades de consumo, sino que también en *Videoclip*. Las tres mujeres, apenas distinguibles se observan banales y poco profundas. La apariencia parece ser el componente predominante de sus historias y sin embargo no parecen perseguir la distinción personal. La producción en serie y la repetición como su consecuencia, se observa no sólo en la producción de objetos sino que también en la de estereotipos potenciados por la publicidad en torno al comercio y el consumo. El consumo no sólo se refleja, sino que también se utiliza y permite la producción artística –o meramente decorativa, para quien quiera– en esta corriente. El resultado de la repetición que se indica, en lo *kitsch*, es fácil de reconocer a través de la copia. Por ejemplo, no es difícil encontrar casas que mantienen una polvorienta colección, aparentemente descuidada, constituida por pequeños objetos emplazados en también pequeños rincones pseudoabandonados, pero atesorados por quien colecciona, confeccionados casi siempre en materiales económicos como yeso, cerámica, plástico e incluso goma, imitando obras de arte clásico e intentando sin pudor alguno, hacer gala de una reminiscencia al estilo artístico clásico en general. Incluso, en muchos casos, son obviados los detalles de manufactura y oficio, como por ejemplo el ojo desviado de una bailarina, la ilusión de pelo cuando no lo hay en el perrito beige de yeso pintado que intenta parecer real, haciendo alarde de una belleza a lo menos excéntrica, plagada de “pifias” de pintura, dibujo y textura principalmente, que funcionan como un collage incongruente. Las manos pueden

3 Clement Greenberg, *Avant-Garde and kitsch* (1939).

tener tres dedos, y algunas, al contrario, parecen poseer tal precisión en su realización que causan, por lo bajo, asombro, al tratarse, en ocasiones, de piezas minúsculas como los angelitos de yeso, las zapatillas de ballet, entre otros.

Si bien este es sólo un ejemplo, muy posiblemente nadie está realmente lejos de apreciar un fenómeno estético como éste en una sociedad occidental, industrializada e híbrida, en la actualidad. Lo *kitsch* inunda la cultura popular y desde allí se expande, se proyecta, y contamina.

También es interesante señalar algunos de los muchos sentidos en que es posible encontrar no sólo el concepto sino también la concreción de la reiteración; por un lado está la repetición masiva de obras de arte clásicas a pequeña escala que distan de tener pocas reproducciones. Por el otro, hay una reiteración más bien conceptual: estas piezas remiten a un canon perdido en el tiempo, obsoleto, desgastado; por tanto, hay una repetición nostálgica de un estilo que si bien puede no estar muy definido en términos estilísticos, logra dar la sensación de estar rescatando un trozo del pasado. Aquí la relación entre *kitsch* y Romanticismo se vuelve evidente, en torno a la nostalgia. Calinescu acude a un ensayo de Broch de 1933 para establecer un parangón entre ambas corrientes, diciendo:

“el *kitsch* no es nada más que «un escape hacia el idilio de la historia donde las convenciones establecidas son todavía válidas...El *kitsch* es el modo más simple y más directo de suavizar esta nostalgia». Sustituyendo la realidad histórica o contemporánea por clichés, el *kitsch* claramente se desarrolla mediante algunas necesidades emocionales que están generalmente asociadas con la concepción del mundo romántico” (BROCH cit. en CALINESCU, 2003, p. 236).

Por su parte, Serrano, quien ve al Romanticismo como “una rebelión que tiene que ver con la ontología, con el problema mismo acerca de qué se entiende por lo real” (SERRANO, 2003, p. 62) cuya ejecución se intenta mediante la estética, dice:

“la estética juega su papel decisivo, pues es la herramienta y el instrumento mediante el cual los románticos intentan llevar a cabo esa revolución” (ibíd.).

El *kitsch*, comparte esa dimensión de resistencia hacia lo moderno que predominó en lo romántico, y mediante la estética, de forma consciente o no, intenta volver a una época pretérita, dando un privilegiado lugar a artilugios reiterativos, comerciales, residuales, y obsoletos en las pequeñas e improvisadas vitrinas de exhibición privadas ubicadas en los rincones no utilizados del hogar, como es el caso del ejemplo anterior, y también en el caso del video. Hay en el *kitsch* cierta resistencia a abandonar el pasado y a sumirse en la rapidez que involucra la sociedad comercial, tal cual lo hacía el Romanticismo frente a la instalación del mundo moderno y su filosofía predominante. Sin embargo, el *kitsch* utiliza los recursos de esa sociedad comerciante de la cual pareciera querer quitar la rapidez y el olvido, para proveerse a sí mismo de lo que demandan las producciones y el gusto *kitsch* hasta hoy. Éste modo de funcionamiento daría paso a un círculo de renovación estética que no resiste el olvido, lo residual, y en respuesta a su disgusto *reutiliza* el residuo como novedad, por tanto acumula y no se desprende. Los medios de producción modernos son los que permiten a quien posee un gusto *kitsch* acceder a reminiscencias obsoletas ya sea de figuras de arte clásico, objetos pretéritos, o directamente estéticas anteriores como es el caso de *Lágrimas, Celos y Dudas*.

En el caso de los objetos, por ejemplo, los medios de producción industrial son los que permiten al público actual retornar a la música en vinilo, el que fue discontinuado y hoy retorna como símbolo de culto, estilo y lujo. En este ejemplo, el interés no se centra en el objeto en sí, o al menos no del todo, sino que también el objeto posee cierta esencia de un pasado idealizado y en abandono, que en un gesto consumista y romántico, se rescata y *reutiliza*. Lo mismo pasa con el personal estéreo, la cámara polaroid, y otros, que tras salir del mercado por cierto período hoy vuelven en gloria y majestad, con cargo monetario adicional, por tratarse de objetos de culto, llamados “de culto” por remitir a un período anterior que difícilmente podría

replicarse a cabalidad. El *kitsch* se resiste al paso del tiempo mediante la retención del pasado supuestamente contenido en objetos que hacen gala de un tiempo pretérito añorado que vuelve, a lo menos en parte, mediante los medios de reproducción técnica propios del contexto moderno y las sociedades industrializadas que están dentro de él.

La democratización de la belleza es también otro facilitador de la estética *kitsch*, ya que en su desarrollo en el contexto moderno, como indica Calinescu, “«el número de los consumidores aumenta, pero los consumidores opulentos y quisquillosos disminuyen». Esta ley general explica por qué tanto el artesano como el artista son «inducidos a producir con gran rapidez una [gran] cantidad de mercancías imperfectas»” (CALINESCU, 2003, p. 224). El contexto artístico democrático en el que está este gusto, tiende a priorizar la cantidad antes que la calidad. Esto, explicaría el aspecto de “imperfección” contenido en el ejemplo de las numerosas figuras fallidas del uso *kitsch* doméstico, y responde, principalmente, a la necesidad de rapidez productiva que trae consigo el modelo de sociedad industrial. Incluso, el gusto *kitsch* podría encontrar en estas falencias otro motivo para su predilección. Otro sentido en el que la democracia impulsa o propicia lo *kitsch* es en tanto se democratiza la belleza; “el *kitsch* puede definirse convenientemente como una forma específicamente estética de mentir. Como tal, tiene específicamente mucho que ver con la ilusión moderna de que la belleza puede comprarse y venderse” (CALINESCU, 2003, p. 227). Tal cual otra mercancía, la belleza, está “sujeta a la ley esencial del mercado de la oferta y la demanda” (ibíd.) y por supuesto, es comercializada con la multifacética y general categoría de lo nuevo. El *kitsch*, al estar tan íntimamente ligado a la ley del intercambio propuesta por el mercado de oferta y demanda, el consumo y las condiciones de las sociedades industrializadas, no puede escapar de la también directa relación que éstas implicaciones le confieren con la categoría de lo nuevo, la constante renovación en cuanto a consumo, moda y obsolescencia, y acelerada producción. Por tanto, el

kitsch no puede escapar tampoco de la constante necesidad de adquisición, renovación y ágil consumo de nuevos materiales a la par de las innovaciones de los medios de producción de masas y sus tecnologías.

Lo nuevo, herencia de la vanguardia histórica

La obra de arte en cuanto a su noción tradicional, primero en el contexto moderno y sobre todo después de la aparición de la vanguardia, enfrenta la problemática de un quiebre. En lo posterior surgen obras que poseen la característica de ser a veces ambiguas, ilegibles mediante los códigos que permitieron antes comprender a una obra como tal. La obra ya no sería más orgánica, y carecería de los parámetros que antes definieron los márgenes de lo que se denomina obra. El contexto de estos cuestionamientos es compartido con el objeto de análisis de este artículo; Lo *kitsch* es un fenómeno ineludiblemente moderno, ya que su contexto lo permite y potencia; por tanto, las variaciones que la modernidad plantea para el arte son también importantes para hablar de él. Sus manifestaciones pueden verse tocadas también por la problemática de inclusión o exclusión de la categoría de obra, categoría que la modernidad cuestiona o al menos modifica. La pertinencia de la consideración o no de una obra como tal, tiene relevancia en el sentido en que este artículo aborda una obra que no se declara como tal, que es más bien un discurso estético presentado en un medio masivo, virtual y gratuito, que es *Internet*, dentro del que los personajes son tres mujeres, actrices, actuando dentro y fuera de los registros audiovisuales en los que participan, trasladándose a espectáculos fuera de la pantalla y utilizando los videos de modo promocional.

Para hablar del “uso del concepto de obra” (BÜRGER, 2010, p. 79) Bürger toma la afirmación de Bubner: “La disolución de la unidad tradicional de obra se puede mostrar, formalmente, como una tendencia común de la modernidad. La coherencia

y la independencia de la obra son conscientemente cuestionadas o sistemáticamente destruidas” (cit. en BÜRGER, 2010, p. 79). Respecto de ello, y en asociación con el gusto *camp* que prolongaría en *Lágrimas, Celos y Dudas* la estética *kitsch*, junto al relevante significado que la época que se representa tiene para Chile, es importante destacar que el video respondería a la diseminación del concepto de obra de arte en el arte posvanguardista, lo que también permite pensar en una diseminación de la noción de belleza, y en este caso, podría ser el *grado de artificio* el parámetro que determinaría la valoración del fenómeno, y no su formato, soporte, o modo de ejecución.

Bürger apunta hacia la idea de una variación en la “acentuación histórica de tal categoría” –la de obra–, y desde esta idea, cita a Adorno: “Las únicas obras que cuentan hoy son aquéllas que no son obras” (cit. en BÜRGER, 2010, p. 79). Esta cita es utilizada para hablar del concepto de “obra orgánica”, muy característico del arte pre vanguardista. Este concepto refiere al tipo de obra que logra una unidad entre la parte y el todo, entre sí misma como materia y su espacio colindante, refiriendo a una unidad impenetrable, integral y compacta. A ella, Bürger se refiere como obra “simbólica” y menciona que tal concepto “es destruido por la vanguardia” (BÜRGER, 2010, p. 79). Esa “unidad...ha ido transformándose de diversos modos durante las distintas épocas del arte” (BÜRGER, 2010, p. 80). A las obras cuyas características no apuntan hacia una unidad, dentro de las que se encuentran las obras vanguardistas, el autor decide referirse con los términos “no-orgánico” u obra “alegórica” (ibíd.). Es pertinente, aunque obvio, mencionar que no sólo el video sino que también, y en conjunto, las producciones que involucran *Lágrimas, Celos y Dudas* serían del tipo *alegórico*, y también así, de cierta forma, las producciones *kitsch* de hoy en general.

El autor aclara que algunos teóricos persisten en la idea de una obra nula tras las vanguardias, debido a que en ellas “se desarrollaron ciertas formas de actividad que no se adecúan a la categoría de obra, como, por ejemplo, las manifestaciones

dadaístas que hacen de la provocación del público su objetivo declarado” (BÜRGER, 2010, p. 80), y éste sería el caso de *Lágrimas, Celos y Dudas*, como así también es el caso de los objetos *kitsch* dentro de la vitrina doméstica, entre otros. La trascendencia de la vanguardia en cuanto a noción de obra está en que se amplían los recursos y por tanto las posibilidades del arte desde la borrada de los límites entre arte y vida o cotidianidad. Y esa apertura permite que hoy el modo estético cobre mayor relevancia, estando por encima de las convenciones formales en general.

Antiguamente las emociones fueron parte de la obra de teatro, por ejemplo, y en la vanguardia, como en el dadaísmo, estas emociones fueron el principal objetivo de la manifestación artística incluso sin poner énfasis en la estructura de un género o disciplina artística. La noción completa de arte se amplía, disemina y complejiza a partir de la vanguardia. Esta afirmación cobra vida en el ejemplo de Duchamp y sus *ready mades*, el cual Bürger describe:

“Cuando Duchamp firma cualquier objeto de producción en serie y lo expone en una muestra de arte, esta provocación del arte supone, entonces, una concepción de qué es arte. El hecho de firmar los *ready made* es un claro guiño a la categoría de obra. La firma, que hace de la obra algo individual e irrepetible, queda grabada en un producto en serie. De este modo, se provoca el cuestionamiento a la idea de esencia de arte como creación individual de una obra única, formada en el Renacimiento. El acto mismo de provocación ocupa el lugar de la obra” (BÜRGER,2010, p. 80-81).

Sin embargo, no es preciso pensar una destrucción de la institución del arte ni tampoco en la imposibilidad de que después de los planteamientos hechos por los movimientos vanguardistas haya efectivamente producciones que pueden ser consideradas como obra de arte. El caso es, que las vanguardias generan tal escisión en la institución, que ésta tomó un nuevo rumbo a partir de su auto-

reconocimiento como arte posvanguardista, ya que según Bürger, “los procedimientos vanguardistas, orientados a la intención antiartística, fueron utilizados con fines artísticos. No habría que evaluarlo como una “traición” a los objetivos de la vanguardia...sino como resultado de un proceso histórico” (BÜRGER, 2010, p. 81).

A partir de la vanguardia, entonces, se redefine la obra de arte como noción, sujeta a un proceso histórico que resultó ser determinante para la categoría y la institución que la mantiene. El autor dice en cuanto a esto: “La categoría de arte, no sólo fue restablecida luego de que fracasara el intento vanguardista por devolver el arte a la praxis cotidiana, sino incluso, extendida” (BÜRGER, 2010, p. 81-2). Esto refiere a que si bien fueron incluidos recursos cotidianos a la práctica artística, la categoría de arte se vio potenciada mediante esta añadidura debido a que se expande en cuanto a sus posibilidades y se enfrenta a lo posterior con la energía de un concepto incipiente, nuevo, divergente de su pasado. Después de la vanguardia, la categoría de obra se despliega y se ofrece a infinitas posibilidades, pero siempre, conserva su carácter independiente de lo cotidiano, ya que toma para sí aspectos que antes no le pertenecieron para posicionarse más holgadamente, siendo poseedor, en más, de un mayor almacén de herramientas.

El arte ya no espera de una producción la unidad para ser candidata a rotularse como obra de arte. La obra posvanguardista tiene la posibilidad de serlo incluso siendo dispersa, anómala de su noción anterior, pudiendo pertenecer incluso a más de una disciplina artística simultáneamente; y centrándose en su discurso. Además, tiene la capacidad de decidir cuál será su nivel de apertura, llegando en algunas ocasiones a tener como principal característica su disolución o discordancia con el espacio circundante, tanto con el macro como con el micro-entorno, estando fuera de contexto, como se practica en la producción *kitsch*, y por eso mismo viéndose potenciada y válida.

Otra categoría importante para la modernidad en el arte es la de *lo nuevo*. Para su revisión, bajo el mismo título, Bürger revisa la *Teoría Estética* de Adorno: “En el centro de la teoría de Adorno se encuentra la categoría de lo nuevo” (BÜRGER, 2010, p. 85); él, estaría investigando la utilidad de las categorías de obra de arte y de lo nuevo “para una comprensión del arte vanguardista” (ibíd.). Aquí, lo nuevo cobra importancia ya que a la luz de esta revisión, algunos de los aspectos de esta categoría son apreciables en el video estudiado.

Bürger dice que Adorno “ve que tal categoría nace en la reacción hostil contra la tradición, propia de la sociedad capitalista” (BÜRGER, 2010, p. 86) este punto es importante ya que se reconoce a lo nuevo como un concepto o categoría que tiene relación con un modelo que repercute en la economía. El desarrollo económico, como se ha dicho antes, tiene un estrecho vínculo con el *kitsch*, tanto así que “uno puede considerar la presencia del *kitsch* en países del «segundo» o «tercer» mundo como un signo inequívoco de «modernización»” (CALINESCU, 2003, p. 224) y es, precisamente, en “estos mundos” donde uno puede encontrar manifestaciones de lo *kitsch* aún en la contemporaneidad. Tal es el caso chileno y latinoamericano, donde las leyes del mercado potencian la producción estética en torno a la novedad, permitiendo que la *reutilización* de los residuos que realiza lo *kitsch* (más conceptual que materialmente) surja y continúe en las cadenas de producción, dejando en claro que resulta ser una producción y comercio rentables. Bürger insiste diciendo: “Adorno también lo explica de otro modo...La sociedad burguesa se rige por la ley del cambio, de la cuenta del ‘uno por uno’, donde nada está de más. El cambio es en su esencia algo atemporal” (cit. en BÜRGER, 2010, p. 86). Esta afirmación, en cuanto al “uno por uno” puede ser leída como un rasgo inequívoco del modelo neoliberal al que aluden *Lágrimas, Celos y Dudas* desde la utilización de la misma estética propia de la instalación de este modelo en Chile. Este rasgo de intercambio de la categoría de lo nuevo descrita por Adorno y explicada por Bürger tiene directa relación con la permanencia del fenómeno *kitsch* en la cultura popular. Adorno dice

que la sociedad en torno a lo nuevo se rige por una ley donde “nada está de más”. La acumulación, ya sea por repetición o mero amontonamiento, es otra de las características esenciales, visualmente, del fenómeno *kitsch*. No por nada, Calinescu acude a Frank Wedekind, quien dijo que “el «*kitsch*» es la forma contemporánea del Gótico, Rococó, Barroco»” (cit. en CALINESCU, 2003, p. 223), haciendo alusión, muy posiblemente, a la característica de excesiva ornamentación que le es transversal a los tres estilos. El *kitsch* posee también, al igual que los mencionados, una característica visual de acumulación que menosprecia la oportunidad de despojarse de artificio alguno con el fin de potenciarse. Desde esta perspectiva se puede ver otra repercusión del modelo capitalista en una manifestación estética a la que no le es ajena la descripción y explicación que hacen Adorno y Bürger, respectivamente. Hay una relación con la afirmación que hace Adorno, al decir que “el recuerdo, el tiempo, la memoria...son eliminados como un tipo de residuo irracional” (cit. en BÜRGER, 2010, p. 86). La sociedad burguesa inmersa en el modelo capitalista, y además siendo observada como sujeta a la ley de mercado, como así también la estética o el gusto *kitsch*, comparten características: para ambas lo nuevo es necesario, también el intercambio, sin embargo, Adorno dice que en la clase burguesa “nada está demás” y desde la revisión tan sólo visual se puede observar que para el *kitsch* tampoco hay nada de más. Esto sugiere, que a pesar de la constante búsqueda de lo nuevo, sin depender del motivo de ella, en ambos casos existe una producción residual, que recicla y *reutiliza* la estética *kitsch* para ser transformada de residuo a artificio, a recurso, para lograr un flamante estilo sobrecargado, colorido, brillante, de múltiples texturas, basado en la idea del residuo permanente, generando así una estética con base en la obsolescencia, pero quitando de lo obsoleto a lo que otros denominaron como tal. El residuo, al no ser lo nuevo, por tanto no lo que se persigue, queda abandonado en la categoría de lo pretérito, lo obsoleto y, sin embargo, permanece allí

únicamente hasta que el *kitsch* lo descubre, y continúa siendo en más un residuo reciclado, y vigente. En lo *kitsch*, nada se descarta, nada es mucho, nada sobra.

REFERENCIAS

BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2010.

CALINESCU, Matei. Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo. Madrid: Editorial Tecnos Alianza, 2003.

EMOL. *Musica. Lágrimas, Celos y Dudas*. Disponible en <<http://www.emol.com/panoramas/fichas/?mod=2&idf=1469&Tit=/lagrimas-celos-y-dudas>>. Visitado el: 09 de dic. 2015.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. En: PIZARRO, Ana (Ed.). América Latina: Palabra, literatura y cultura, volumen III: Vanguardia y modernidad. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013. p.70-93.

RICHARD, Nelly. Residuos y Metáforas. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

SERRANO, Vicente. Naturaleza Muerta. La mirada estética y el laberinto moderno. Valparaíso: Editorial UV, 2014.

SONTAG, Susan. Contra la Interpretación y otros ensayos. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2007. Medio impreso.

YOUTUBE. *Videoclip Lágrimas, Celos y Dudas*. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=Y8UGgnx8mQ8>>. Visitado el: 06 de dic. de 2015.