

I. TRANSKITSCH O PARODIA DE GÉNERO. LA PLUMA ES MÁS PODEROSA QUE LA ESPADA

Ángeles Mateo del Pino

Kitsch vs. cursi

Vicente Molina Foix, en una crónica titulada «Nostalgia de lo cursi», hace hincapié en lo difícil que resulta traducir el adjetivo «cursi», y añade: «el destino de las palabras intraducibles es ser eternamente glosadas» (2011). Algo parecido podríamos decir de lo kitsch, pues, aun cuando desde el pensamiento, la filosofía y el arte se han ensayado variadas definiciones a lo largo del siglo XX,¹ si queremos hallar un significado más actual observamos que este precisa de glosa, tal y como recoge el *Diccionario de la Lengua Española* (2020): «Estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto». El *Diccionario panhispánico de dudas* (DPD) precisaba con anterioridad que dicha estética se

1. Hermann Broch, «El mal en el sistema de valores del arte» (1933) y «Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch» (1950-1951); Norbert Elías, «Estilo kitsch y época kitsch» (1935); Clement Greenberg, «Vanguardia y kitsch» (1939); Ludwig Giesz, *Fenomenología del kitsch* (1960); Umberto Eco, «Estructura del mal gusto» (1964); Gillo Dorfles, «Mito y kitsch» (1968); Abraham A. Moles, *El kitsch* (1971); Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser* (1984) y *El arte de la novela* (1986); Matei Calinescu, «Kitsch» (1987); Tomas Kulka, *Kitsch and Art* (1996), entre otros estudios que recogemos en la bibliografía final. Las fechas consignadas corresponden a la publicación original.

caracteriza «por la mezcla de objetos heterogéneos» (2005, p. 387), igualmente «pasados de moda». El DPD no aporta más detalles que aquellos que se refieren al origen, pronunciación, gramática y ortografía de la voz *kitsch*.² En cuanto a su etimología no hay acuerdo unánime, sí consenso al indicar que es probable que proceda del inglés *sketch* (boceto) o del alemán *kitschen* o *verkitschen* (vender barato).³ En cualquier caso, podemos afirmar que desde que nació el término en el siglo XIX este ha sido relacionado con lo peyorativo y, específicamente, con lo despreciado desde un punto de vista estético: «mescolanza cualquiera de monstruosidades sin gusto» (Elias, 1998, p. 61); «paria de la estética» (Giesz, 1973, p. 22); «arte sin valor, indecencia artística o, simplemente, arte de mala calidad» (Kulka, 2011, p. 9) o «asesinato estético» (Calinescu, 2003, p. 247). No olvidemos, además, que Hermann Broch definió el siglo XIX

2. *kitsch*. Voz alemana (pron. [kích]) que, como sustantivo masculino, significa «estética caracterizada por la mezcla de objetos heterogéneos pasados de moda y que se consideran de mal gusto» y, como adjetivo, «del kitsch o que tiene sus características». Es voz asentada en el uso internacional con su graffa y pronunciación originarias. Por tratarse de un extranjerismo crudo, debe escribirse con resalte tipográfico. Es invariable en plural (→ plural, 1j): «Sus piezas [...] emanan unos efluvios “kitsch”» (*Abc* [Esp.] 19.1.96). (DPD, 2005, p. 387).

3. Ludwig Giesz precisa que una primera acepción del kitsch se remonta a los años setenta del siglo XIX, cuando compradores anglosajones, que no deseaban invertir demasiado en un cuadro, preferían un boceto (*sketch*). También apunta al verbo alemán *kitschen*, «amontonar el lodo de las calles», aunque igualmente alude a «adaptar muebles nuevos a un aspecto antiguo» (1973, p. 23). Simón Marchán anota que de una de estas dos acepciones depende la expresión *etwas verkitschen*, «vender barato» (1972, p. 4). Abraham A. Moles (1973, p. 9) especifica que *verkitschen* es «hacer pasar gato por liebre», «un pensamiento ético subalterno, de una negación de lo auténtico». Matei Calinescu (2003, p. 232) aporta una nueva procedencia que recoge de Gilbert Highet, la del ruso *keetcheetsya*, «ser arrogante y estirado», también «se aplica a todo aquello que costó mucho esfuerzo hacer y es bastante horroroso».

en su conjunto como el siglo del kitsch y no del Romanticismo (1974a, p. 371) y que Clement Greenberg indicó que «los románticos fueron los pecadores originales cuya culpa heredó el kitsch» (2002, p. 27).

No podemos negar que entre lo cursi y lo kitsch existen diversas analogías. Lo mismo afirma Leopoldo Alas —sobrino-bisnieto de Clarín— en «Sinceramente kitsch» (1988, pp. 9-12), quien, teniendo en cuenta la distinción establecida por Ramón Gómez de la Serna entre lo cursi malo y lo cursi bueno (1934), propone una nueva clasificación. Recordemos que el autor de las greguerías diferencia entre «lo cursi deleznable y sensiblero y lo cursi perpetuizable y sensible o sensitivo» (Gómez de la Serna, 1988, p. 25). En este último sentido, manifiesta que todo aquello que no es verdaderamente cursi es «cansado y desesperado y no conduce sino a la rigidez de la expresión», y añade: «Lo cursi se burla de las normas asépticas» (pp. 37 y 41). A partir de estas nociones, el escritor de la generación de los ochenta o postnovísimo distingue entre «lo kitsch, intelectual y buscado, y lo cursi que es sincero y sentimental» (el cursi bueno de Gómez de la Serna):

Estamos ante dos conceptos que se aproximan: son un poco el hermano rico y el hermano pobre. En lo cursi hay sentimentalidad y en lo kitsch hay dinero de más, ostentación, agresividad; lo cursi es blando y empalagoso, lo kitsch hiriente y deslumbrante. Pero lo fundamental es que en lo kitsch hay un mayor voluntarismo que en lo cursi; lo kitsch hace referencia más a una tendencia cultural que a un mal gusto natural o espontáneo disfrazado de elegancia. (Alas, 1988, p. 9)

Leopoldo Alas se hace eco de otras tesis, como las de Broch, a quien cita explícitamente, pero igualmente reconocemos las ideas de Norbert Elias al vincular el kitsch con los cambios,

con las épocas desorientadas de las que hablaba Gómez de la Serna (1988, p. 50). Para Alas el kitsch del siglo XX se asocia con la posmodernidad y el mercado (1988, p. 10), como para el sociólogo alemán el ascenso al poder de la burguesía capitalista-industrial se asoció con el estilo kitsch (Elias, 1998, pp. 59-60), aunque precisará que ante todo lo kitsch designa «el carácter estilístico de la época de la preguerra» (p. 61), es decir, el tiempo anterior a 1914. Simón Marchán, por su parte, acotará su florecimiento al período comprendido entre 1880 y 1914 (1972, p. 3). Este estilo, según Elias, se caracteriza por la inseguridad formal, pérdida del gusto y de la fantasía creadora (1998, p. 62). A la hora de definirlo dirá que lo «kitsch no es otra cosa que una expresión para esa tensión entre el rico y bien desarrollado gusto de los especialistas, y el subdesarrollado e inseguro de la sociedad de masas» (p. 71). Lo cual implica una tragedia —siguiendo su reflexión— ya que los primeros tendrán que vender o crear productos que ellos mismos desprecian. Una especie de *ouroboros* —serpiente que se muerde la cola—, pues de esta forma el público (quienes consumen) se introduce en el mundo de los especialistas y en sus gustos; a su vez, los especialistas inciden en el gusto del público (*ibid.*). Por tanto, fuerzas de tensión y conexión, tras las cuales lo kitsch se concibe como producto propio de una época mercantilista, como igualmente sostiene Marchán (1972, p. 3). No es de extrañar entonces que se haya identificado a la cultura de masas con el kitsch, y de la misma manera que se contrapuso la alta cultura o cultura «superior» a la cultura de masas, se establece una oposición entre vanguardia y kitsch, tal y como exponen Clement Greenberg (2002, pp. 15-33), Umberto Eco (2010, pp. 95-163) y Roger Scruton (2001, pp. 99-109), entre otros. Alas afirma que el «productor del kitsch es un artista del marketing que abarrota el mercado» (1988, p. 12) y vincula la vanguardia y el kitsch en los siguientes términos: «la modernidad venía exigiendo una búsqueda continua de lo novedoso, [...] cuando la capacidad

para innovar deja de existir, inhabilitados para el clasicismo, educados en la vanguardia pero hacinados en la retaguardia, los artistas se vuelcan en los sumideros del kitsch» (p. 11).

Es precisamente esa tensión o tragedia, como la calificó Elias, la que hace que Kulka manifieste que el kitsch posee un atractivo estético, pues atrae a mucha gente y compite con éxito con el arte de calidad. Esto le lleva a preguntarse por qué entonces se considera carente de valor (2011, pp. 9-10). Sin querer abordar un enfoque socio-económico más amplio, se centra en analizar las propiedades estéticas. De este modo, subraya desde el principio que las dos características fundamentales de lo kitsch son el atractivo popular y la mala calidad. Al repasar los motivos o temas que suelen recrear las imágenes kitsch,⁴ menciona que todas ellas presentan una gran acometida emocional (2011, p. 13), como del mismo modo apuntara Elias: «una carga específica sentimental, particularmente intensa» (1998, pp. 73-74). Así, resumiendo los puntos principales de su pensamiento, resaltamos las siguientes premisas; algunas de ellas, como veremos, serán sustentadas por otros especialistas:

4. Tomas Kulka menciona una larga lista de motivos kitsch: un gatito peludo, un niño llorando, una joven con velo tocando el violín al atardecer junto a la orilla del mar, muñecas y cachorros de varias razas, madres con niños, chicas con piernas largas, labios sensuales y ojos seductores, playas con palmeras, coloridas puestas de sol, pastorales pueblecitos suizos con fondo alpino, una familia de ciervos pastando en un claro bosque, una pareja en un claro de luna, caballos salvajes al galope por la orilla de un mar bravo, alegres mendigos, payasos tristes, tristes y fieles perros mirando al infinito (2011, pp. 12-13). Muy distinta resulta la nómina que ofrece Leopoldo Alas, quien enumera diversas realidades que considera kitsch: el cinematógrafo, una fiesta en Marbella, los Oscar, la Metro, el Corte Inglés, la muerte, Madonna, Disneylandia, lo negro, el Empire State, el ejército, el sexo, el dólar, la silla eléctrica, la Nochevieja, el cuero, Ronald Reagan, Superman (superkitsch), Erica Jong, la Pantoja, la ópera, el sida, el ordenador, el Papa, el psiquiatra, la carcajada, el pánico, la orquídea, Dios, la eternidad... (1988, p. 11).

1. «El kitsch *representa un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello o emotivo*» (Kulka, 2011, p. 25; cursivas en el original), debe provocar «simpatía» —Broch también se refería a este sentimiento (1974a, p. 382)— y aludir a lo «universal de la emoción que suscita» (Kulka 2011, p. 14). Se hace pertinente recordar que desde la novela —*La insoportable levedad del ser*— Milan Kundera había sostenido que el kitsch se basa en «imágenes básicas», pues lo que convierte al kitsch en kitsch es el «estar emocionado junto con toda la humanidad» (1987, pp. 256-257). La representación elegida será la naturalista, optando por convenciones estilísticas como el romanticismo o el realismo (Kulka, 2011, p. 16). De esto se deriva la segunda premisa:
2. «El objeto representado es *rápida y fácilmente reconocible*» (p. 25; cursivas en el original). Y, por último, y conectado con lo anterior:
3. «El kitsch *no enriquece sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado*» (*ibid.*; cursivas en el original). Por tanto, «no suscitará nuevas respuestas emocionales» (p. 26).

Estas consideraciones parecen avenirse bien con lo mantenido por Hermann Broch, pues de forma similar había insistido en que el kitsch privilegia el efecto estético (lo bello) sobre el conflicto (lo bueno); confusión entre lo ético y lo estético (1979, p. 29), ideas que discutiremos en el próximo epígrafe.

Del neokitsch al transkitsch

En los años sesenta del siglo XX Umberto Eco se detenía a revisar lo kitsch formando parte de lo que él denominaba «Estructura del mal gusto». Un mal gusto que definía como «*prefabricación e imposición del efecto*», enunciado no muy

distante significativamente de lo que él consideraba que era el kitsch: «*comunicación que tiende a la provocación del efecto*» (2010, pp. 96 y 103; cursivas en el original). Eco señala, según la fórmula de Clement Greenberg (2002, p. 28), la distinción entre vanguardia (*Midcult*) y kitsch (*Masscult*). La primera imita el arte de imitar (los procesos del arte). El segundo imita el efecto de la imitación (Eco, 2010, p. 104). Para el italiano entre ambos se establece una dialéctica, pues si la vanguardia surge como reacción a la difusión del kitsch, el kitsch se renueva y prospera aprovechando continuamente los valores de la vanguardia (p. 107). Es más, reconoce que el *pop art* es buen ejemplo de ello, ya que en él se observa la venganza de la vanguardia sobre el kitsch y la venganza del kitsch sobre la vanguardia (p. 162), lo que dará lugar a un nuevo kitsch. Eco no va más allá de los años sesenta, lo que no es de extrañar dada la fecha de publicación de su ensayo original, recogido en el libro *Apocalittici e integrati* (1964), por lo que tan solo deja mencionado este nuevo kitsch, aunque adelanta que se tratará de otro «episodio del fenómeno, típico de toda sociedad industrial moderna» (2010, p. 163). Pensamiento con el que parece coincidir Leopoldo Alas, quien se pregunta «qué habrá después del kitsch», y responde: «“Kitsch”, porque el kitsch se alimenta de sí mismo» (1988, p. 12).

Este nuevo kitsch fue nombrado por Abraham Moles en la década de los setenta como «neokitsch», término que acuñó para remitir a la era del consumismo, simbolizada por la emergencia del supermercado y la ley del precio único (1973, p. 26). Carlos Moreno Hernández, a mediados de los años noventa (1995), pone de nuevo en circulación la denominación neokitsch, aun cuando en este caso restringe su ámbito de acción al panorama español, pues, recordando la unión que se había dado entre lo cursi y lo kitsch a finales del siglo XIX, considera que será con el franquismo y la posmodernidad cuando asistamos a un nuevo kitsch (citado en Valli, 2010, p. 35). Un

neokitsch íntimamente ligado a la movida madrileña que surge a fines de los años setenta y se prolonga hasta mediados de los ochenta.⁵ Un poco antes Barcelona también había vivido su «movida», conocida como *gauche divine*. Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (2012) refiere que en la ciudad condal de los años sesenta y setenta un grupo de «divinos y divinas» del mundo de la escritura, la edición, la arquitectura, el cine, la fotografía, el modelaje, la interpretación, la traducción... sacudió el adocenado panorama cultural y descubrió, gracias al diálogo que estableció con los intelectuales italianos del Gruppo 63,⁶ la estética kitsch, entre otras.

Pese a todas las observaciones negativas que se han elaborado en torno a lo kitsch, será con el pop art y la problemática de la imagen popular cuando empieza a verse como un fenómeno dialéctico complejo (Marchán, 1972, p. 4). Incluso hay quienes consideran que lo kitsch ha llegado a ser cultura. De esta opinión es Antonio Sánchez Casado, quien afirma que el kitsch se ha configurado como una nueva estética que engloba todo lo rechazado por la sociedad —en aras de alejar de sí el mal gusto—, empleándolo de manera consciente en decoraciones, en moda o en arte. Además, lo concibe como forma de análisis, para descubrir, con una mirada

5. Un movimiento que congregó a numerosos artistas españoles (música, fotografía, pintura, cine, literatura, moda, etc.) a los que se unieron los exiliados argentinos que huían de la dictadura militar: Alejo Stivel y Ariel Rot (Tequila), Juan Gatti, Joe Borsani, María Teresa Campilongo (Rubi), Mauricio Birabent (Moris), Jorge Álvarez, Cecilia Roth, entre otros.

6. La *gauche divine* organizó un encuentro con intelectuales italianos del Gruppo 63 —Umberto Eco, Gillo Dorfles, Nanni Balestrini y Furio Colombo—, que propició el conocimiento del pop art, la estética kitsch y lo camp. Fruto de esto fue la creación de *La Mosca* (1968-1970), una publicación colectiva que promovía la importancia de la cultura pop. El argentino J. C. Pérez Sánchez (América Sánchez) era el encargado del diseño gráfico.

distinta a la convencional, otros sentidos de lo bello, como el que puede haber en «un escaparate de ropa interior ortopédica» (1988, p. 17). Esta imagen nos conecta con Diana Vázquez y su obra «Dispositivos arquitectónicos somatopolíticos» (2014), que sirvió como cartel ilustrativo de las Jornadas crip-queer, «Cuerpos abyectos entrelazando vidas», organizadas por el grupo de investigación Somateca, que se celebraron entre el 27 y el 29 de noviembre de 2014, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.⁷



Figura 1. «Dispositivos arquitectónicos somatopolíticos» (2014) de Diana Vázquez. Jornadas crip-queer, «Cuerpos abyectos entrelazando vidas». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 27 al 29 de noviembre de 2014.

7. Las jornadas finalizaron el día 29 de noviembre de 2014 con una anti-pasarela abierta a la participación: «Esta anti-pasarela visibiliza, a través del encuentro, el movimiento, la música y el humor, la diversidad de los cuerpos abyectos, viejxs, tullidxs, gordxs, taradxs, frente a un mundo que valora y visibiliza lo normativo, lo sano, lo deseable y lo conforme a determinados patrones establecidos. La anti-pasarela pretende desbordar las normas a través de la revolución que proponen los cuerpos crip-queer-deseantes, al sonido de la música de Viruta». Véase: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/cuerpos-abyectos-entrelazando-vidas>.

Es cierto —debemos precisar— que en este caso no se trata de objetos o temática —la ortopedia— que se tengan comúnmente por bellos, ni que suelen provocar simpatías, tal y como le sucede al kitsch, en palabras de Elias (2011, p. 25). Sin embargo, no podemos negar que la representación es naturalista, los dispositivos son fácilmente reconocibles y, aun cuando puedan generar extrañeza, concitan una *otra* belleza y acaso generan emoción o conmoción. Del mismo modo, la imagen cobra fuerza política o somatopolítica, al hacer mención de esos otros cuerpos abyectos, no normativos, que reivindican su condición protésica: «una subjetividad protésica que ha incorporado ya la tecnología» (Preciado, 2006).

Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios* (2016), dedica una larga entrada a comentar algunos entresijos del concepto de kitsch. Se detiene, en primer lugar, en la arquitectura, pues retomando las ideas de Broch manifiesta que durante la primera mitad del siglo XIX lo kitsch servía para aludir a un tipo de edificación cuyas formas imitaban las del pasado medieval (gótico), renacentista o barroco. En Alemania este «kitsch gotiquizante» fue utilizado por la burguesía dirigente, lo que impidió que se consolidara el estilo «Schinkel»,⁸ que armonizaba modernidad y funcionalidad (p. 719). Esta moda «arcaizante del kitsch» se extenderá a otros países europeos (Francia y España, entre ellos) y a otras artes (pintura, escultura), gracias a la reproducción en serie, lo que posibilitó «su adquisición por parte de una masa de consumidores poco exigentes y escasamente cultivados», lo que dará pie a «las imitaciones de pacotilla y de dudoso gusto, que constituyen una de las

8. Estébanez Calderón consigna el estilo «Shinkel»; se trata de un error ortográfico, pues el término procede de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), un destacado arquitecto del neoclasicismo alemán.

manifestaciones más peculiares del “arte kitsch”» (p. 719). El crítico mencionado pasa igualmente revista a lo kitsch aplicado a lo literario. En este punto coincide con otros teóricos, principalmente con Broch, al referirse a un tipo de literatura sentimental y patriótica, tanto alemana como francesa y española de finales del XIX y principios del XX, englobando bajo esta denominación a la novela rosa y a la policíaca, a las que igualmente incluye en la entrada «paraliteratura», por considerarlas narrativas de consumo masivo o una categoría más de la llamada cultura popular (2016, p. 953). En las vanguardias, evocando a Apollinaire y a Duchamp, anotará que «el “kitsch” llega a utilizarse como material de recreación artística, por distanciamiento irónico, respecto de determinados temas y obras de arte» (Estébanez Calderón, 2016, p. 719). Así, recuerda la utilización de una postal de la Gioconda intervenida por Marcel Duchamp (1919),⁹ a la que debemos sumar la fotografía de Rose Sélavy de Man Ray (1920-1921).¹⁰ Ambas imágenes, más allá de erigirse en provocación artística, queremos leerlas como un desafío al concepto de identidad como noción fija, asumiendo los postulados de la teoría queer-cuir, en la conciencia de que las identidades son construidas, fluidas y estratégicas. En tal sentido, deconstruyen las jerarquías binarias —macho/hembra, hombre/mujer, masculino/femenino— y desvinculan sexo y género, lo que, como veremos, hemos dado en llamar transkitsch.

9. L.H.O.O.Q. *Ready-made* (1919) es una postal que reproduce la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, a la que Duchamp dibujó un bigote y una perilla. Las letras L.H.O.O.Q. leídas rápidamente suenan en francés a «Elle a chaud au cul», «ella tiene calor en el culo», «está caliente».

10. Según Juan Antonio Ramírez (1993, p. 191), Rose Sélavy es un retruécano, un juego fonético con las dos R: *rose* (rosa), *eros* (amor) y *arrose* (riega, moja); y Sélavy: *c'est la vie*, «es la vida». En conjunto puede leerse como una declaración de principios: «el amor (eros) es la vida».



Figura 2. L.H.O.O.Q. *Ready-made*. Marcel Duchamp (1919). Centro Pompidou.



Figura 3. Marcel Duchamp como Rose Sélavy. Fotografía de Man Ray (1920-1921). Museo de Arte de Filadelfia.

Si bien Matei Calinescu (2003, p. 257) se aproximaba al fenómeno del kitsch combinando dos enfoques: 1) histórico-sociológico, un kitsch moderno, vinculado a la industrialización cultural, al mercantilismo y al ocio de la sociedad; y 2) estético-moral, un kitsch concebido como arte falso, mentira estética y autoengaño, destinado al consumo de masas y a la satisfacción instantánea, nos interesa ahora conectar lo kitsch con lo político. Con ello nos hacemos eco de aquella premisa de Greenberg, quien afirmaba que es necesario examinar más atentamente la relación entre experiencia estética —tal como se enfrenta a ella cada persona— y los contextos históricos sociales en los que esa experiencia tiene lugar (2002, p. 15). Desde esta perspectiva, revisaremos algunas manifestaciones artísticas que, haciendo uso del kitsch, pretenden desestabilizar las categorías de género y criticar la normalización del cuerpo. Así, el artificio, la ironía, la exageración y la imitación se convierten en estrategias que se asumen como parte de un compromiso, ya que por este medio se denuncia la marginación a la que se han visto sometidos

cuerpos, identidades, prácticas sexuales, géneros... No se trata, por tanto, de un kitsch que responda «simplemente» a una sociedad industrializada de producción masiva, sino que debe ser entendido como símbolo de la cultura transmoderna. Si para Adorno (1992, p. 313) el pastiche, podríamos decir lo kitsch, es una parodia de la conciencia estética, una parodia de la catarsis, podemos afirmar que lo transkitsch se erige en parodia de la conciencia de género, disidencia de aquellas personas que no se sienten identificadas con el régimen heteronormativo, abogando por la deconstrucción y liberación de los patrones de género y de sexo, proponiendo modelos nómadas, más allá de etiquetas. En este sentido, lo transkitsch coincide con esas «multitudes queer» de las que habló Paul B. Preciado, «multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales”» (2003), replanteando así los modelos de subjetividad e integrando una perspectiva interseccional y translocal, múltiples campos de experiencias y de fuerzas sociales, tal y como propone el transfeminismo (Valencia Triana, 2010, p. 180).

Cabe mencionar la importancia que ha cobrado el término transgénero en los últimos años. Al respecto, K. J. Rawson, director del *Digital Transgender Archive*, precisa que fue Virginia Prince, a fines de la década de los ochenta, quien acuñó la designación *transgenerista* para nombrar a las personas que como ella no encajaban en la categoría de transexuales (personas sometidas a intervención médica), ni de travestidas (personas que ocasionalmente usan ropa del sexo «opuesto»). Este sustantivo designa a quienes han «cambiado de género social de forma permanente a través de la presentación pública de la identidad, sin recurrir a la transformación genital». Leslie Feinberg, en los noventa, emplea la expresión «liberación transgénero» (*Transgender Liberation*) para englobar a «cualquier persona que sufre opresión de género». En 2008, Susan Stryker proporciona una nueva definición con un sentido más

completo, refiriéndose a quienes «se alejan del género que les fue asignado al nacer, [...] que atraviesan (*trans-*) los límites contruidos por su cultura para definir y contener ese género». Y añade: «*transgénero es el movimiento para atravesar un límite impuesto socialmente, apartándose de un punto de partida no elegido* —más cualquier destino o modo de transición concreto» (citado en Rawson, 2017, pp. 84-85; cursivas en el original). Sin embargo, hay quienes consideran, como Giuseppe Campuzano, que el término transgénero, procedente del ámbito académico, «ha perdido su carácter nómada, renunciando designar a quienes transitan el género para transigir con lo binario y permanente, características del género imperante» (2008, p. 89). Por su parte, y desde el sur de América Latina, prefiere la expresión «travesti», pues —dirá— «cuenta ya con una historia asociada a la comunidad que denomina, la cual ha asumido la carga social que el término conlleva y su propia historia, en un hecho político sin precedentes» (*ibíd.*). En épocas más recientes se ha ido imponiendo el uso del término *trans** —con asterisco— para aludir a las diversidades sexo-genéricas: transexual, transgénero, travesti, intersex, etc. Se incluye así a los cuerpos y a las identidades en devenir, más allá de las normas sociales binarias impuestas, al decir de R. Lucas Platero Méndez (2014, p. 16) y de Jack Halberstam (2018, p. 22).

Lidia Santos, en su obra *Kitsch tropical*, señala que el kitsch ha servido también para cuestionar, para proponer modelos alternativos de análisis social (2004, pp. 31-32). Apoyándose en las ideas de Moe Mayer introduce la palabra *camp* —«un buen gusto del mal gusto» (Sontag, 2007, p. 371)—, que se emplea en lengua inglesa desde 1909 y que sirve para distinguir a un sujeto basado en la improvisación performativa, en la discontinuidad, en una serie de actos repetitivos (Santos, 2004, p. 132), lo que, sin duda, conecta con la noción de performatividad esbozada por Judith Butler en *El género en disputa* (2001). Es difícil pensar en lo *camp* desligado de las notas que sobre él escribiera Susan

Sontag en 1964. Y aun cuando podamos establecer conexiones entre lo kitsch y lo camp (como igualmente hicimos entre lo cursi y lo kitsch) hay una serie de premisas —atendiendo a lo esbozado por Sontag— que nos hace preferir el término kitsch para aludir a lo trans*, aun cuando del mismo modo la ensayista estadounidense observó la relación entre ambos: «Muchos ejemplos de camp los constituyen cosas que, desde un punto de vista “serio”, son mal arte o kitsch» (2007, p. 355), y como mucho antes lo reconociera Calinescu: «el camp es a menudo difícil, si no imposible, de distinguir del kitsch» (2003, p. 228). Algunas de las proposiciones que los diferencian son: 1) «La sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada; al menos, apolítica». 2) El arte camp subraya «el estilo a expensas del contenido». 3) «Culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad». «La rancia y rimbombante feminidad»; «la exagerada masculinidad». 4) «Lo camp se apoya en la inocencia» (Sontag, 2007, pp. 353-360). Es quizá la primera de estas propuestas la que hace que nos apartemos de lo camp, pues es precisamente la falta de compromiso y lo apolítico lo que hace que optemos por el denostado kitsch,¹¹ un arte donde el contenido se remarca a la vez que el estilo y es deliberado, «intelectual y buscado», al decir de Leopoldo Alas (1988, p. 9). Roger Scruton declara que si el kitsch se produce deliberadamente entonces ya no es kitsch sino una «parodia sofisticada» (2001, p. 107). Es la parodia lo que queremos subrayar, pues el transkitsch, más que resaltar los estereotipos de género —feminidad vs. masculinidad—, deconstruye el bina-

11. No podemos dejar de mencionar que Carlos Monsiváis, trayendo a colación la observación de Sontag, objeta que en el terreno latinoamericano no sucede lo mismo y dirá que, sin ser esta la pretensión inicial, el camp nos aproxima a la política: «al acercarnos a la realidad en términos de estilo, puede esclarecer las fallas o las imperfecciones de estilo de esa realidad, con la consiguiente derivación política» (1996, p. 173).

rismo heteronormativo. En este aspecto, acaso coincida con el cursi bueno de Gómez de la Serna, pues, como aquel, «se burla de las normas» (1988, p. 41), aunque en este caso distan mucho de ser «asépticas»; son normas de reconocimiento, «códigos de operaciones de poder», o lo que es lo mismo, «el poder funciona en y a través de dichas normas» (Butler, 2006, p. 30). Santos, al igual que Sontag, considera que a partir de cierto gusto *camp* las «diferentes minorías homoeróticas se reconocen», y llevándolo al terreno latinoamericano sostiene:

La transformación de lo *camp* en nivel de reconocimiento de algunas minorías puede ser testimoniada por la *queer theory* que, rechazando la primera conceptualización de Sontag como «sensibilidad», lo reivindica como parte importante del conjunto de «prácticas que constituyen las “*identidades queer*”». [...] lo *camp* es una calificación auto-atribuida, con la cual el sujeto no solo se reconoce a sí mismo, sino que también se reconoce en los comportamientos de otros similares a él. [...] El sujeto *camp* [...] hace de sus prácticas y hábitos una bandera política, transformándolos en una *barrera* con la cual selecciona el acceso de otros a su nivel de conocimiento. (Santos, 2004, p. 133)

Lo *camp* es una estrategia de combate contra un estigma de carácter moral y estético. [...] se configura[n] a través de la resistencia a la segregación, intentando correr las barreras creadas por la discriminación. (p. 134)

Los autores del siglo XX van más allá. [...] Las oposiciones binarias y maniqueístas de valoración del gusto, que excluían lo falso en nombre de lo verdadero y lo espurio en defensa de lo genuino, son sustituidas por la inclusión permanente. Esta poética es, sin lugar a dudas, coherente con la compleja heterogeneidad que caracterizó el fin del siglo XX en América Latina. (p. 136)

Este vínculo entre lo queer y lo camp deviene en nuestra propuesta una alianza entre lo kitsch y lo trans*, pues no se trata de una «sensibilidad» que caracteriza al andrógino o al gusto homosexual, al decir de Sontag (pp. 356 y 369); ni se trata de transformar lo político en barrera, como apunta Santos. La intención es romper todas las barreras; así, partiendo de aquel imaginario kitsch, que se había caracterizado a partir del contrapunto binario —alta y baja cultura, buen y mal gusto, estética y ética, verdadero y falso, original e imitación, estilo y contenido...—, difuminadas ahora las fronteras, se convierte en una declaración de inclusión y testimonio político. Desde esta perspectiva, el transkitsch cuestiona las diferentes formas históricas de opresión y dominación y sus posibles puntos de fuga para entablar relaciones de alianza estratégicas.

Ludwig Giesz anotaba que el «“naturalismo” del kitsch no consistía tanto en copiar fielmente percepciones “reales”, sino más bien en una tendencia a homogenizar distintas esferas vivenciales» (1973, p. 96), lo que conectaba con la «falta de vergüenza del kitsch» (p. 97). El transkitsch imita y subvierte, muestra otra imagen cultural de la diferencia dotándola de poder, centralizándola —colocándola en el centro—, convirtiendo las disidencias en relatos simbólicamente significativos. Transkitsch, como arma de lucha o lugar de resistencia desde el que articular nuevas subjetividades. Para ello aprovecha las estrategias kitsch, el pastiche, la ironía, la parodia, consciente de su eficacia. De este modo, parece contestar a Clement Greenberg cuando manifestaba que «el kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo» (2002, p. 22), pues el transkitsch se vale de esas consideraciones de falsedad e ilegitimidad y desde la ironía les da la vuelta. En este punto traigamos a colación la obra de la artista mexicana Frida Kahlo y cómo la moda, el mercado y la leyenda han contribuido a crear una *fridomanía*, que nos permite explorar la comercialización a la que asistimos con la cultura

moderna, en una suerte de apropiación y mitificación, lo que deviene, en palabras de Calinescu, «kitschificación» (2003, p. 251) o difusión masiva del arte a través de diversos medios: radio, televisión, reproducciones a gran escala, revistas, libros de bolsillo vendidos en supermercados, etc. Esto se da incluso con aquellas obras que, como las de Frida Kahlo, originalmente no fueron concebidas como kitsch, pero terminan siendo *kitschificadas* (Figueroa, 2000). El cuadro «Las dos Fridas» (1939) es buen ejemplo de ello. La artista mexicana nos sitúa ante un doble autorretrato, una Frida colorida (tehuana), expresión de su mexicanidad, y una Frida vestida de blanco al estilo europeo (victoriana). Dos mujeres y dos corazones conectados por una misma arteria, que será cortada mediante unas tijeras por una de ellas. Esta ruptura remite simbólicamente al dolor de Kahlo: el dolor físico, que la acompañó siempre, el dolor de la maternidad no cumplida tras numerosos abortos y el dolor del divorcio de Diego Rivera, el mismo año que pintó esta obra. Sarah M. Lowe, al hacer la transcripción de *El diario de Frida Kahlo*, anota que esta imagen de «Las dos Fridas» procede de la infancia de la artista mexicana y que reaparece «cuando ella es consciente de la carga que supone su autonomía» (1995, p. 245).¹² Esta autonomía, sin embargo, la convierte —como asevera Carlos Fuentes (1995, p. 13)—, en «el San Sebastián mexicano» que «tradujo el dolor al arte», y es precisamente su capacidad de resiliencia junto a su disidencia sexo-genérica lo que la hace devenir resistencia queer/cuir-crip. Partiendo de ese imaginario, las Yeguas del Apocalipsis —Pedro Lemebel y Pancho Casas— llevaron a cabo una performance, «La conquista de América» (12 de octubre de

12. La referencia al «Origen de las dos Fridas» aparece recogida en una entrada de *El diario de Frida Kahlo* fechada en 1950 (pp. 245-247). También existe una foto de la artista, «Las dos Fridas» (1944-1945), que le hizo Lola Álvarez Bravo (Dolores Martínez de Anda).

1989), en la que, ataviados como «Las dos Fridas», bailaron la cueca —que gracias a unos *walkman* solo oían ellos— descalzos sobre un mapa de América cubierto con vidrios rotos de botellas de Coca Cola. Tras el baile la cartografía se cubrió de sangre, lo que remite a un «Hay cadáveres», que diría Néstor Perlongher. El lugar elegido fue la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos en Santiago de Chile. Como ya hemos señalado en otra oportunidad (Mateo del Pino, 2013, pp. 359-360), lo significativo de esta acción, además de la fecha escogida y el espacio, es haberse hecho eco de quienes fueron acallados y acalladas (las personas desaparecidas, disidentes sexuales, contagiadas de sida...), no solo manifiestamente por ese mutismo que inundó el espacio, sino por dejar hablar a los carteles que figuraban en el recinto: la Declaración Universal de los Derechos Humanos y, sobre todo, los *affiches* realizados por la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos. De este modo fue el silencio el que «gritó» desde la ausencia. Un murmullo sordo de voces enmudecidas, censuradas, reprimidas... Un danzar que deviene sangre y herida. En 2013 desde Perú somos espectadoras de una nueva performance. En este caso, se trata de la que realizan Giuseppe Campuzano y Germain Machuca: «Las dos Fridas-Sangre/Semen-Línea de vida». No se trata en esta ocasión de retomar directamente la obra de Frida Kahlo, de ir a la fuente primigenia, sino de «incorporar» a Frida a través de la performance de las Yeguas del Apocalipsis, lo que en cierta medida responde a lo que señalaba Umberto Eco acerca de lo kitsch, pues esta nueva performance «imita el efecto de la imitación» (2010, p. 104), pero añadiendo una nueva propuesta. La memoria andina se hace presente, como también lo hacen las diversidades sexo-genéricas, las diversidades funcionales y todos aquellos cuerpos considerados no normativos o tullidos. Al decir de Miguel A. López, esta acción «reclama la agencia de esos cuerpos socialmente devaluados, invoca una

genealogía propia de lucha y resistencia desde el arte, la cultura y el activismo del VIH/sida, devolviendo a la mirada pública aquello que había sido expulsado y marcado como abyecto» (2017, p. 175). Se cuestiona de este modo las diferentes formas históricas de opresión y dominación y se entablan alianzas estratégicas entre lo cuir y lo crip:¹³ «Cuerpos nuestros; cuerpos indígenas cual no-lugar ignorado; cuerpos colonizados por el discurso que los rechaza», expresa Campuzano (2008, p. 9). De esta forma, se impugna la norma cultural, pero también social y médica, abriendo la posibilidad a otras subjetividades y cuerpos posibles.



Figura 4. «Las dos Fridas» (1989), Las Yeguas del Apocalipsis. Fotografía de Paz Errázuriz.



Figura 5. «Las dos Fridas/Sangre-Semen/Línea de vida» (2013), Guiseppe Campuzano y Germain Machuca. Fotografía de Claudia Alva.

13. El artista Germain Machuca nos autorizó a usar esta imagen para que diera rostro al IX Coloquio Internacional que organizamos: «Realidades somatopolíticas. Multitudes raras y tullidas (*Queers-Crips*) en América Latina», celebrado en Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, los días 31 de mayo y 1 de junio de 2018. Dicho coloquio dio lugar al monográfico *Lecturas somatopolíticas. Multitudes raras y tullidas (Queer/cuir-crip)*, que se publicó en la revista *Anclajes*, vol. XXV, nº 3, septiembre-diciembre 2019.

En este diálogo entre el pasado y el presente, retomemos de nuevo las ideas de Leopoldo Alas, para quien «el kitsch es un disfraz que se pone otro disfraz, es el disfraz disfrazado» (1988, p. 10). A tenor de lo que hemos planteado y de las performances anteriores, podemos asegurar que el transkitsch convierte el disfraz en un dispositivo somatopolítico. Milan Kundera (1996, p. 180) también había aludido al kitsch como ropaje, solo que había servido —según el escritor checo— para vestir la Modernidad, haciendo alusión a la actitud de complacer a cualquier precio, a la mayor cantidad de gente posible, al estar al servicio de las ideas preconcebidas. Lo transkitsch da un paso adelante, se podría decir que prolonga, continúa y trasciende el kitsch, la Modernidad y la Posmodernidad —«kitsch preventivo», al decir de Scruton (2001, p. 107)— para convertirse en símbolo de la Transmodernidad. Sus armas son la rebeldía y la inconformidad con lo establecido, para lo cual conjuga lo estético y lo político, armado de una ironía que, como tal, resulta reivindicativa. Al subvertir los convencionalismos del llamado «buen gusto», su propósito es subversivo, posicionándose en contra de lo que manifestaba Kulka sobre el kitsch, que «confirma nuestras creencias y nuestros sentimientos básicos, no los altera ni los pone en duda» y, además, añadía: «no interpreta, no innova. Trabaja con estereotipos» (2011, pp. 15 y 23). Ahí, creemos, radica la fuerza transkitsch, poner en duda, desestabilizar, cuestionar, transgrediendo lo normativo.

De nuevo pensemos en lo que enunciaba el escritor checo, en ese ensayo sobre el kitsch que resulta ser la sexta parte («La Gran Marcha») de su novela *La insoportable levedad del ser*. Kundera llega a la conclusión de que en un mundo en el que se rechaza la mierda y la gente actúa como si esta no existiera, «el ideal estético se llama *kitsch*» (1987, p. 254), y añade: «todo lo que perturba al *kitsch* queda excluido de la vida», el individualismo, la duda y la ironía (p. 257). Si el enemigo del kitsch es el ser que interroga, la pregunta será la aliada del transkitsch, como también lo es la controversia. Acaso, teniendo en cuenta

lo que anota Inmaculada Jiménez sobre el kitsch —que «raya lo soez, lo insultante, transgrede lo permitido sin faltar al respeto. Y esa ruptura de la norma hacia lo prohibido, o lo mal visto, funciona como liberación» (1998, p. 87)—, podemos afirmar que el transkitsch se desvía de la norma para premeditadamente faltar al respeto, poner en entre-dicho y contra-decir.

Sangre y sacarina. Armas y plumas

Este transkitsch, como sucede con el kitsch, se puede clasificar atendiendo a diversas categorías ético-estéticas. En este sentido, al igual que Ugo Volli (1973, p. 223) denominó *pornokitsch* a la relación que se establece entre lo kitsch y la pornografía, podríamos entablar vínculos entre el transkitsch y el posporno, en una suerte de pospornokitsch, entendido como una nueva manera de entender lo porno, aquella que subvierte los códigos —estéticos, políticos y discursivos— de la pornografía *mainstream*, con la intención de atentar contra la heteronormatividad, el binarismo sexo/género y apostar por nuevas narrativas de placer, lo que, por otro lado, desde un marco interseccional, nos permite observar cómo se entrelazan distintas categorías: género, sexo, clase social, etnia, nacionalidad, creencias, etc. Paul B. Preciado define el posporno como «un proceso de empoderamiento y de reapropiación de la representación sexual», en la que aquellos cuerpos que habían sido considerados abyectos para la puesta en escena pornográfica devienen ahora sujetos: «las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no blancos, los transexuales, intersexuales y transgéneros, los cuerpos deformes o discapacitados» (*Parole de queer*, 2009-2010, p. 18). En esta premisa que aúna cuerpo, abyección y representación lo posporno y lo transkitsch se dan la mano.

El transkitsch se nutre de múltiples elementos, de lo erótico, de lo religioso y de lo político. No resulta extraño esto último, pues recordemos que los regímenes autoritarios se han

servido del kitsch como estrategia de propaganda o una forma de mantener al «dictador en estrecho contacto con el “alma” del pueblo» (Greenberg, 1973, p. 123). Hermann Broch destacó cómo Hitler, pero también su predecesor Guillermo II e igualmente Nerón fueron adeptos entusiastas del kitsch:

[Hitler] Vivió el *kitsch* tipo sangre y amó el *kitsch* tipo sacarina. Ambos le parecían «bellos». También Nerón fue un entusiasta de la belleza y, en cuanto a talento artístico, bastante más dotado que Hitler. El espectáculo pirotécnico de Roma en llamas y de las antorchas humanas de los cristianos empalados en los jardines imperiales constituyó ciertamente un apreciable valor artístico para el estetizante emperador, el cual demostró ser capaz de permanecer sordo ante los gritos de dolor de las víctimas e incluso de apreciar su valor de comentario estético-musical. En este sentido, no hay que olvidar que el *kitsch* moderno está todavía muy lejos de haber concluido su marcha triunfal y que [...] está todavía impregnado de sangre y de sacarina. (1979, p. 30)

En los últimos años hemos asistido a una serie de representaciones artísticas en las que los hombres de armas devienen hombres de plumas. Acaso un modo de devolver el kitsch a través de la parodia transkitsch a aquellos que ostentaron el poder. Preciado, en «La Ocaña que merecemos», afirma que existe una «atracción inconfesable entre el militar y el marica, entre el machirulo y la loca [...], entre la estética de los mártires y la cultura sexual sadomasoquista» (2011, p. 110). Es en esta línea que queremos mencionar a Costus, dos artistas plásticos españoles —Enrique Naya Igueravide (1953-1989) y Juan José Carrero Galofré (1955-1989)—, quienes en la década del ochenta dieron a conocer su muestra *Valle de los Caídos* (1987). Esta exposición se debe leer, según apunta Luis Mariano González González, como «un antikitsch del kitsch

fascista español» (2009, p. 33), en la que patria y religión católica constituyen una especie de santa hermandad. Con ella se parodia al Caudillo y al imaginario escultórico del Valle de los Caídos, símbolo del franquismo y santuario mortuorio del dictador Francisco Franco, hasta que el 24 de octubre de 2019, cumpliendo la Ley de Memoria Histórica, sus restos fueron exhumados y trasladados al cementerio de Mingorrubio (Madrid), donde yacen junto a los del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. Costus reinterpretó el santoral cristiano, de modo que quienes representaban la movida madrileña encarnaban los cuerpos de santos y santas: Tino Casal era el Caudillo, Bibiana Fernández la Virgen del Carmen, Alaska La Piedad, entre otras y otros. Más tarde, otro integrante de la movida, Fabio MacNamara, dedicó una serie de retratos a Franco, quien aparece como un caudillo queer («Franco Rojo Comunista», «Franco vs. Cuqui Fierro»).¹⁴ Lo mismo apreciamos en la canaria Roberta Marrero, pues a ella debemos una serie de obras, con las técni-



Figura 6. Cartel diseñado por Sandra Carcasona / Coordinadora Cultural 9B. Carnaval 2019, Barcelona.

14. No obstante, en una vuelta de tuerca —«los caminos del Señor son inescrutables»—, el artista, antañón antisistema, provocador, icono LGTBIQ*, defensor de las drogas y el alcohol, ahora se confiesa en contra del aborto y de los homosexuales, ultracatólico y defensor del Caudillo. Ante la decisión de exhumar los restos del dictador, McNamara se paseó el 15 de julio de 2018 con la bandera franquista por el Valle de los Caídos, pidiendo la liberación de España y la resurrección de Franco.

cas del collage, el dibujo y las fotos intervenidas, en las que aparece la imagen de Franco, algunas de las cuales forman parte de su libro *Dictadores* (2015), catálogo de diferentes iconos totalitarios ilustrados por la artista. En el terreno del carnaval también Franco ha dado lugar a la polémica, como la que se originó cuando Sandra Carcasona diseñó el cartel de las fiestas del distrito barcelonés de Nou Barris, en marzo de 2019. En esa ocasión, la foto del caudillo fue intervenida: maquillados sus ojos y su boca, adornada su cabeza con un gran tocado de plumas y ataviado el torso como si fuera una vedette. No olvidemos que esto ocurría en plena discordia por la exhumación de los restos de Francisco Franco.

Al mismo tiempo, el 4 de marzo de 2019, en la Gala Drag Queen del carnaval de Las Palmas, Drag Boy se subió al escenario escoltada por dos guardias civiles, al ritmo del himno español con letra de Marta Sánchez. De fondo se escuchaba este mensaje: «Españoles, Franco ha vuelto. No estaba tranquilo en el cielo al ver que la España que él había dictado se había desviado. Calmaos, que el Generalísimo está aquí». Y la Drag añadía: «Ni muerta me dejan tranquila».



Figura 7. Drag Boy Devil y High Heels Performance, «Arde España». Carnaval de Las Palmas, 2019. Fuente: Radio Televisión Canaria (RTVC).

Estas imágenes transkitsch del Caudillo nos evocan lo que afirmaba Francisco Umbral en *Guta de la Posmodernidad*, que ante las últimas apariciones públicas de Franco un hijo de Salvador Pániker había comentado: «Qué viejecito tan camp» (1987, p. 38). En esta línea, Noël Valis manifiesta que «el Generalísimo se había convertido en un enano kitsch, encojiéndose ante los ojos del gran público» (2010, p. 312). No obstante, recordemos también, tal y como recoge Miguel Giménez (2019), que este «viejecito» había sentenciado a muerte a Vicent Miguel Carceller y Carlos Gómez Carrera (Bluff), director y dibujante de la revista valenciana *La Traca*, por haber publicado unas viñetas en las que el dictador aparecía caricaturizado y travestido. Ambos fueron fusilados el 20 de junio de 1940 contra las tapias del cementerio de Paterna (Valencia).

Para terminar, queremos hacer referencia a un transkitsch latinoamericano como parodia



Figura 8. Caricatura de Franco, dibujante Carlos Gómez Carrera (Bluff). Revista *La Traca*, Valencia. En la portada se puede leer: «El Generalísimo. — ¡Ay! Cuando veo de cerca ciertas cosas, ¡cómo me acuerdo de Marruecos!».

de dos hombres de la historia pasada, considerados dos grandes mitos. Uno es Simón Bolívar y otro es Emiliano Zapata. La lista se podría alargar pues, como advierte Giuseppe Campuzano (2008, p. 44), a quien debemos el *Museo Travesti del Perú*, donde recoge versiones travestidas de Tupac Amaru II, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, entre otros, la historia de América Latina está llena transformaciones, conquistas y contraconquistas, de ahí que afirme que «toda peruanidad es un travestismo»:

La virilidad ha sido el rasgo clave del héroe peruano. Una virilidad idealizada como noble, sobrehumana y única, [...] remontando al mito más allá de sus hazañas.

Diversos nombres han liderado nuestras revoluciones, todos seriados sin embargo bajo un idéntico maquillaje masculino. Una plástica de trazos enérgicos pero transparentes surge como respuesta, también política, de raíces prehispánicas: el ritual que hace tuyas aquellas imágenes viriles —repetidas hasta el hartazgo mas siempre ajenas— travestiéndolas al grabarlas con un maquillaje otro. Solo entonces entiende como propia la violencia, antes insólita e incontrolable, contenida en esos íconos. Travestir a nuestros héroes —antiguos, modernos, peruanos o foráneos, pero siempre víctimas de su masculinidad— equivale a deconstruir sus mitos. Humanizarlos en un proceso inverso, invertido, de personajes a personas. (*ibid.*)

Simón Bolívar, una de las figuras más destacadas de la emancipación hispanoamericana y símbolo de la lucha contra el imperio español, quien contribuyó a la independencia de Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela, de ahí que se le haya llamado el «Libertador», «Hombre de América», fue recreado por el artista chileno Juan Dávila, integrante de la llamada Escena de Avanzada¹⁵ en la década del noventa. La obra, en verdad una tarjeta postal de Bolívar, se expuso en el año 1994 como parte de una muestra colectiva, «Unbound: Possibilities in Painting», en la Hayward Gallery de Londres,

15. La denominación «Escena de Avanzada» alude a la producción artística chilena gestada en la década de los setenta y formada por artistas visuales, de la literatura, la poesía, la filosofía y la crítica de arte. El objetivo era renovar el campo cultural chileno y vincularse con las corrientes neovanguardistas. En ella se incluye a Juan Dávila. Véase Nelly Richard (2007, p. 15).

ocasionando un fuerte conflicto diplomático entre Chile y Venezuela, Colombia y Ecuador. Víctor Hugo Robles rememora aquellas protestas que cruzaron los Andes a través de las embajadas para anidar en los periódicos: «Patriotismo venezolano está herido»; «Cancillería entregó excusas por obra de Juan Dávila»; incluso frente a la embajada chilena en Caracas se quemó la bandera de Chile (2008, pp. 69-70). La imagen que tantas críticas despertó fue la de un Bolívar a caballo — una de sus patas delanteras levantada—,¹⁶ con una chaqueta militar abierta en la que se ven dos senos prominentes y unas caderas redondeadas; en su cara se advierten rasgos mestizos y su mano izquierda ofrece en alto el dedo medio erguido (*digitus impudicus*). La postal generó tal expectación que la *Revista de Crítica Cultural* chilena, dirigida por Nelly Richard, incluyó un dossier de prensa, en el número 9 de noviembre de 1994, que tituló: «El caso “Simón Bolívar” o el arte como zona de disturbios» (pp. 25-36). No era la primera vez que un monumento de Bolívar había provocado polémica, aunque por distintas razones. Por encargo de Venezuela el escultor Rafael de la Cova había llevado a cabo una estatua de Bolívar (1884) para, a manera de memorial, ser colocada en Central Park (Nueva York), pero esta no gustó al gobierno. Entonces, se le confió otra a Giovanni Turini (1898), que tampoco resultó satisfactoria. El pedestal de piedra colocado para la ocasión permaneció vacío durante diecinueve años, hasta que en abril de 1916 William Hunt Diedrich exhibió de manera no oficial su escultura de perros de bronce (*Playing Dogs*). En

16. Pedro Lemebel, en su crónica «Juan Dávila (La silicona del Libertador)», hace referencia a esta expresión de «levantar la patita» como «un gesto homosexual» (1996, p. 135). Dicho texto se recoge en la primera edición de su libro *Loco afán. Crónicas de Sidario*, publicado por LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1996, pp. 135-136. Sin embargo, desaparece de la versión española (Anagrama, Barcelona, 2000).

1921 el gobierno venezolano, tras convocar un concurso, obsequió a la Ciudad de Nueva York con una estatua ecuestre de Simón Bolívar, cuya autora fue la estadounidense Sally James Farnham,¹⁷ a quien se le otorgó la Orden El Libertador. El diseño de la escultora se basó en una figura ecuestre clásica de cuatro metros y medio de altura, que le llevó cinco años. La base de granito muestra los escudos de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Dicha obra se colocó originalmente en el Central Park. El 19 de abril de 1951 la estatua se trasladó al final de la Avenida de Las Américas en la entrada a Central Park, donde se encuentra enfrente de otra del General José de San Martín, inaugurada el 25 de mayo de 1951. En este caso se trata de una réplica de otra del escultor francés Louis-Joseph Daumas que se encuentra en Buenos Aires.



Figura 9. Escultura de Simón Bolívar de Sally James Farnham. Central Park, Nueva York. Autor de la fotografía: David Shankbone, 17 de agosto de 2006.

17. Sally James Farnham debió competir con otros veinte escultores para ganar. En ese momento era el monumento más grande esculpido por una mujer y el único ecuestre de un militar creado por una artista.

Curioso resulta que, a propósito de este monumento en Nueva York, el escritor Joaquín Edwards Bello comentara en sus crónicas lo que calificaba de incidente, pues «los venezolanos reclamaron a la escultora que agregara al caballo los atributos de macho», ya que —añade el cronista— el caballo y el jinete conforman un todo, por lo mismo, el sexo del caballo, como el del jinete, debe ser completo (citado en Merino, 1994, pp. 14-15). En este sentido, consideramos que dicho suceso se conecta con el que suscitó Juan Dávila con su Libertador Simón Bolívar, pues en ambos casos se critica una falta de virilidad en la figura del prócer, o un exceso de feminidad. El incidente chileno surgido en el arte acaparó la opinión pública e hizo que se manifestaran embajadores, ministros, senadores, periodistas, intelectuales y artistas, dando lugar a un conflicto internacional. Nelly Richard sostendrá que esta discusión

nos dice que algo de nuestro inconsciente cultural reventó como síntoma en la confusión de una imagen que hizo estallar historias e histerias nacionalistas, pulsiones sexuales, ideologías del (buen) gusto, fantasías latinoamericanas, equilibrios de fuerzas políticas y criterios institucionales de manejo público de la cultura en democracia. [...] En la imagen de Simón Bolívar y en las lecturas culturales que puso en contradicción, aflora el tema de la mezcla de los opuestos: del cruce entre lo masculino y lo femenino, lo blanco y lo indígena, lo modernista y lo popular, etc. El Simón Bolívar travesti borra la división que opone los contrarios para garantizar un régimen tradicional de identidades puras y separadas, y amenaza con la revuelta anárquica de los órdenes de clasificación. (1994, p. 25)

Así, la prensa cargó las plumas (nunca mejor dicho) sobre este Bolívar al que calificó de travestido, transexual, *sex show*, desviado, hermafrodita..., y con ello se censuró todo lo que

no se consideraba normativo, es decir, la diversidad —sexual, étnica, política, ideológica, religiosa...—, al artista —quien había firmado la obra como Juana Dávila—, el arte y las instituciones que lo patrocinaron. Aun cuando, como advierte Pedro Lemebel, la censura que opera con esta obra es también autocensura, «de quien se sorprende pillado en su secreta cochinada burguesa», y agrega: «Porque en última instancia, lo representado es solo un imaginario como travesía sexual por la historia» (1996, p. 136). No olvidemos que gran parte de las críticas recayeron sobre el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), vinculado al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile; de este modo se criticaba que con dinero público se financiara una obra como esta, lo que supone considerar que el Estado debe ejercer la censura. No es de extrañar entonces que ante estas manifestaciones algunas personas, como María Luz Cárdenas, del Departamento de Investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, hayan relacionado este hecho con lo que le ocurrió al arte moderno alemán, denominado por el nazismo como *Entartete Kunst* (arte degenerado) y la depuración artística que sufrieron todas aquellas producciones que no encajaban con el canon de belleza clásica. No podemos dejar de mencionar que junto a la polémica de Bolívar se desencadenó otra similar, en este caso literaria, que tuvo como centro de la discordia el libro de relatos *Angeles negros* (1994) de Juan Pablo Sutherland, al que se calificó de «libro gay», y que igualmente había obtenido financiación del FONDART. Se hace patente así el miedo a la inclusión, a la pluralidad y, sobre todo, a la diversidad sexual. El escritor venezolano José Ignacio Cabrujas en *El Nacional* de Caracas, tercia en la polémica apuntando que «no le van a salir tetas crónicas a Simón Bolívar porque alguien lo represente con tetas. No va a aumentar ni decrecer el espacio histórico que ocupa este personaje porque un cuadro lo imagine caderudo

o como le venga la gana a su autor» (citado en Richard, 1994, p. 29). Diamela Eltit pone el dedo en la llaga (*¿digitus impudicus?*) cuando a propósito de esta imagen remite a la cuota que deben pagar los cuerpos, aunque no todos:

Los cuerpos populares, carentes de imágenes públicas, casi indigentes ante el consumo, erradicados hacia los bordes, aparecen socialmente solo como sujetos de la delincuencia, como el pavor programado que redobla las utilidades de las compañías de seguros aumentando la contratación policíaca privada, elevando muros y generando pequeñas fortalezas en el interior de la ciudad. Los cuerpos populares, despojados de toda inserción cultural, habitan misteriosamente sus vicisitudes, organizan clandestinos sus formas de sobrevivencia.

La vigilancia institucional en torno a los modelos convencionales de sexualidad es la temática que aparece interesadamente en las primeras planas, quizás como mecanismo *¿inconsciente?* de bloqueo ante la angustia provocada por el olvido de otros cuerpos —desaparecidos, torturados, humillados— y por la clara despolítica sexual que caracteriza al discurso llamado «progresista». (citado en Richard, 1994, pp. 30-31)

No obstante, tenemos que señalar que el artista Juan Dávila ya era conocido en el panorama cultural chileno por romper barreras y transgredir el sistema sexo-género. A este propósito, Nelly Richard en la década de los ochenta, en *La cita amorosa (Sobre la pintura de Juan Dávila)*, destacó lo siguiente: «Dávila el travestido que juega con los signos de la identidad en una estrategia de las apariencias reconvertidora de los roles de lo masculino y de lo femenino» (1985, p. 5). Es más, sabemos que este Libertador de 1994 no es el único que le debemos a Dávila; existen algunos más por las mismas fechas,

antes y después, como podemos comprobar en su página web, «Bolívar»: <<http://www.juandavila.com.au/bolivar.html>>. En una obra más reciente, esta vez de 2018, que se expuso en la muestra *Juan Dávila, pintura y ambigüedad*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), se presenta en un primer plano a un Simón Bolívar —de nuevo muy alejado de esa imagen ecuestre clásica, grandilocuente— sentado, cubierto con pieles, sonriente; de fondo se divisa la cordillera, unas indígenas recogen agua en un riachuelo y la bandera española ondea en lo alto de un gran edificio. Contraste entre pasado y presente; ahora El Libertador que se nos ofrece es «un personaje histórico anti-heroico, afeminado, travestido e impuro, que cabalga sobre las injusticias y las contradicciones de la raza, la clase social, el género y el colonialismo» (Barragán, 2018, p. 5).

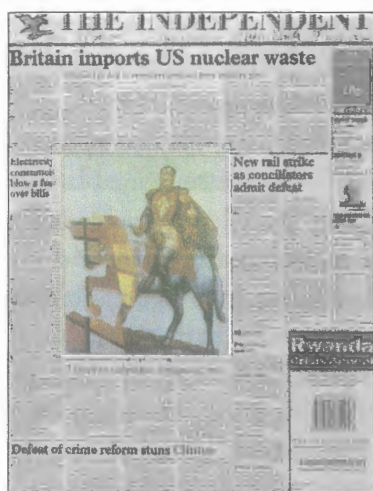


Figura 10. Periódico británico *The Independent*, viernes 12 de agosto de 1994. En él se puede leer: «El Libertador desencadena un conflicto diplomático». Fuente: página del autor (<<http://www.juandavila.com.au/>>).

Una última polémica y más reciente es la acaecida en el año 2019 y tuvo como foco al artista plástico mexicano Fabián Cháirez, quien exhibió su obra *La revolución* (2013) como parte de una exposición colectiva titulada *Emiliano: Zapata después de Zapata*. Dicha muestra se hizo con el objetivo de conmemorar el centenario del líder de la Revolución Mexicana, Zapata (1879-1919), conocido también como Caudillo del Sur. La magna exposición, que recopiló unas ciento cuarenta obras —pinturas, grabados, fotografías y películas—,

estuvo organizada por la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, desde el 27 de noviembre de 2019 al 16 de febrero del 2020. Como señala Samuel Brunk (2020), hay una serie de elementos claves que configuran la iconografía del revolucionario: ojos melancólicos, bigote, sombrero y cartucheras. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se despoja al personaje de algunas claves de este imaginario? Algo así debió pensar el artista chiapaneco cuando muestra a su Zapata desnudo, sobre un caballo erecto, con un sombrero de charro rosa, bigote y unos zapatos que en lugar de tacones llevan pistolas, lo que parece un guiño al cartel de la película de Pedro Almodóvar *Tacones lejanos* (1990), que diseñó el artista argentino Juan Gatti. La pose feminizada y deseante de Zapata, que conforma un todo con el caballo (como hubiese querido Joaquín Edwards Bello para Simón Bolívar), más que galopar pareciera volar o dejarse llevar por la voluptuosidad de ese equino priápico. No es de extrañar entonces que las airadas protestas se hicieran oír, máxime cuando la imagen se usó como reclamo publicitario de la exposición. De este modo, se manifestaron diversas organizaciones campesinas frente al Palacio de Bellas Artes, exigiendo que se retirara la pintura por no representar la «esencia» del caudillo revolucionario y los familiares amenazaron con presentar una demanda por daño moral. Con la intención de calmar los ánimos se organizaron visitas guiadas por la exposición para familiares de Zapata y vecinos de Morelos (estado natal de El Atila del Sur). El conflicto se zanjó colocando una nota informativa al lado del cuadro, en la que se ponía de manifiesto el desacuerdo de la familia con la obra. No obstante, como ocurrió con Juan Dávila, Fabián Cháirez ya era conocido anteriormente por representar en sus obras los cuerpos diversos que no encajan con los estereotipos viriles, de ahí su Zapata despojado de toda marca de masculinidad hegemónica. No hubiera ocurrido lo mismo si el representado hubiera sido el zapatista Amelio Robles, un revolucionario trans,

cuya fotografía formaba parte de la misma exposición. Como advierte Brunk (2020), la obra de Cháirez pone de manifiesto «el intento por insistir en experiencias que el registro histórico con frecuencia ha ignorado». Aun cuando la supuesta homosexualidad o bisexualidad de Emiliano Zapata haya sido tema de debate y materia narrativa, tal es el caso de *El álbum de Amada Díaz* (2003) de Ricardo Orozco. Sea como fuere, Fabián Cháirez recibió el apoyo de artistas e ilustradoras/ilustradores que reivindicaron la libertad de arte y de expresión, así como la tajante oposición a las muestras de machismo, sexismo, homofobia y transfobia que con dicha obra se hicieron patentes. Con este objetivo circularon numerosas versiones subidas a las redes sociales con el hashtag #ZapataGay.

Conviene traer a colación, como colofón, lo que anotara el escritor chileno Pedro Lemebel a propósito del Simón Bolívar de Juan Dávila, ya que igualmente podríamos aplicarlo al Emiliano Zapata de Fabián Cháirez:

La versión homosexual de los próceres, traviste en carnaval maraco el privado de la independencia. Porque no todo fue guerra y jurar la bandera, como si la patria fuera un convento benedictino. Seguramente los padres putamadres de la patria también tuvieron sus noches de celebración,

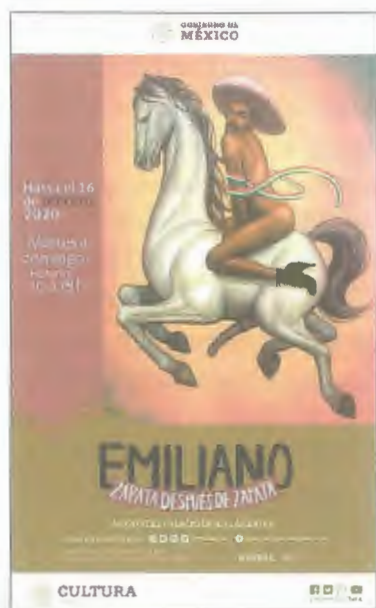


Figura 11. Cartel de la exposición «Emiliano: Zapata después de Zapata». Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, del 27 de noviembre de 2019 al 16 de febrero del 2020.

chimba y zamba. Quizás terminaron un amanecer borrachos, con los pantalones abajo, persiguiendo a una sirvienta mulata. Tal vez era un mulato de ojos nostálgicos por África, encargado de izar el pabellón en su falo azabache. Quizás Simón no era tan Simón ni Bernardo tan Bernardo, y a José se le escapaba la San Martina, cuando desfilaba la tropa erecta por la calentura de la libertad. (1996, pp. 135-136)

A modo de epílogo

Gillo Dorfles prevenía en la década de los sesenta que el arte estaba «afectado por la sanguijuela del kitsch» (1973, p. 296). Abraham A. Moles, en la década de los setenta, lo había definido como un movimiento permanente como el pecado (1973, p. 30). Calinescu, en la década de los ochenta, advertía que «Nadie está a salvo del kitsch» (2003, p. 257). Moles había destacado que el kitsch es un fenómeno social universal, permanente, por este motivo «todo puede ser *soporte de kitsch*» (1973, p. 10; cursivas en el original). Algo parecido había sostenido Kundera cuando afirmaba: «El kitsch forma parte del sino del hombre» (1987, p. 262). Hermann Broch, aun cuando lo concibe como un mal, reconoce que «sin una gota de kitsch, sin un poco de efecto, no puede haber arte alguno» (1974b, p. 427). Con todo ello, afirmamos que si el transkitsch es un mal, será un mal necesario, pues no se trata de un kitsch sometido a la influencia de lo pretérito, parafraseando a Broch (*ibid.*), sino que capta sus vocablos de la realidad, directamente del mundo, poniendo de manifiesto su voluntad de crear un horizonte de valores nuevos, sobre todo en lo que concierne a cuestiones de género y sexualidad. Los años noventa del siglo XX y lo que va del siglo XXI no hacen más que confirmar esa capacidad proteica del kitsch, sea envuelto en ropajes de mero consumo como el neokitsch, o bien cuestionando y poniendo en entredicho los estereotipos

como el transkitsch. Un transkitsch de signo estético, ético y político como medio de expresión y denuncia que nos obliga a revisar los discursos. Si, como sostenía Roger Scruton: «El dilema no es: *kitsch* o vanguardia, sino *kitsch* o “*kitsch*”» (entre comillas), y añadía: «el *kitsch* que se ríe a carcajadas de sí mismo» (2001, p. 107), el transkitsch es el kitsch que se ríe del kitsch que se ríe de sí mismo. Esto demuestra que el arte tiene la capacidad no solo de transgredir desde un punto de vista estético, sino de desmontar y desmitificar los estereotipos, los prejuicios, y al hacerlo propone cambios y apuesta por otros cuerpos y deseos de otredad.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1992), *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
- ALAS, Leopoldo (1988), «Sinceramente Kitsch», *El kitsch español. Aproximación al ansia de aparentar en nuestro país*, Antonio Sánchez Casado (ed.), Temas de hoy, Madrid, pp. 9-12.
- BARRAGÁN, Paco (2018), «Juan Dávila, pintura y ambigüedad», *Guía de Sala*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), del 2 de junio al 18 de noviembre: <<https://bit.ly/3XiwKWl>>.
- B&P_DESDE_GUAYANA (2020), «Sally, la mujer que ayudo a Bolívar conquistar a New York (USA)», Blog Desde Guayana, 26 de julio: <<https://bit.ly/3Xm8oLf>>.
- BROCH, Hermann (1974a), «Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch», *Poesía e investigación*, Barral, Barcelona, pp. 367-383.
- (1974b), «El mal en el sistema de valores del arte», *Poesía e investigación*, Barral, Barcelona, pp. 385-435.
- (1979), «Notas sobre el problema del *kitsch*», *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets Editores, Barcelona, pp. 15-31.
- BRUNK, Samuel (2020), «Zapata después de Zapata», *Revista Letras Libres*, 27 de enero: <<https://bit.ly/3XlcNht>>.
- BUTLER Judith (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género/Paidós, México D.F.

- (2006), *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona.
- CALINESCU, Matei (2003), «Kitsch», *Cinco caras de la Modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Tecnos/Alianza, Madrid, pp. 223-257.
- CAMPUZANO, Giuseppe (2008), *Museo travesti del Perú*, autoedición, Lima.
- CELEBONOVIC, Aleksa (1973), «Nota sobre el kitsch tradicional», *El kitsch. Antología del mal gusto*, Gillo Dorfles (ed.), Lumen, Barcelona, pp. 276-285.
- DÁVILA, Juan (2020): <<http://www.juandavila.com.au/>>.
- DORFLES, Gillo (ed.) (1973), *El kitsch. Antología del mal gusto*, Lumen, Barcelona.
- ECO, Umberto (2010), *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
- ELIAS, Norbert (1998), *La civilización de los padres y otros ensayos*, Norma, Bogotá.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2016), *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid.
- FIGUEROA, Manuel (2000), «La Kitschificación», *Artyco*, 9, pp. 37-40.
- FUENTES, Carlos (1995), «Introducción», *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe, Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 7-24.
- GIESZ, Ludwig (1973), *Fenomenología del kitsch*, Tusquets, Barcelona.
- GIMÉNEZ, Manuel (2019), «Fusilar al humorista: cuando el franquismo condenó a muerte al director y al dibujante estrella de “La Traca”», *elDiario.es*, 28 de diciembre: <<https://bit.ly/3Zu8VNe>>.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988), «Ensayo sobre lo cursi», *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*, Moreno-Ávila Editores, Madrid, pp. 15-53.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano (2009), *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- GREENBERG, Clement (1973), «Vanguardia y kitsch», *El kitsch. Antología del mal gusto*, Gillo Dorfles (ed.), Lumen, Barcelona, pp. 115-126.
- (2002), «Vanguardia y kitsch», *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, pp. 15-33.
- HALBERSTAM, Jack (2018), *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*, Egales, Madrid.

- JIMÉNEZ, Inmaculada (1998), «Mareando la palabra no nacida», *De la obra al espectador. Lo bello, lo kitsch, lo distante/De l'œuvre au spectateur. Le beau, le kitsch, le distant*, AA.VV., Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao-Burdeos, pp. 83-106.
- KAHLO, Frida (1995), *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe, introducción de Carlos Fuentes, Círculo de Lectores, Barcelona.
- KULKA, Tomas (2011), «El kitsch», *El kitsch*, Casimiro Libros, Madrid, pp. 9-26.
- KUNDERA, Milan (1987), *La insostenible levedad del ser*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- (1996), *El arte de la novela*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- LEMEBEL, Pedro (1996), «Juan Dávila (La silicona del Libertador)», *Loco afán. Crónicas de Sidario*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, pp. 135-136.
- LÓPEZ, Miguel A. (2017), *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Ediciones/Metales Pesados, Santiago de Chile.
- MARCHÁN, Simón (1972), *Kitsch*, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros, Pamplona.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2013), «Performatividad homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis», *Ángeles Maraqueros. Trazos Neobarroco-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*, Ángeles Mateo del Pino (ed.), Ediciones Katatay, Buenos Aires, pp. 337-385.
- (ed.) (2019), *Lecturas somatopolíticas. Multitudes raras y tullidas (queer/cuir-crip)*, *Anclajes*, septiembre-diciembre, 23, 3: <<https://bit.ly/3IG3ZPm>>.
- MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, Mercedes (2012), *Barcelona y sus «divinos»: una mirada intrusa a la gauche divine a casi medio siglo de distancia*, Bellaterra, Barcelona.
- MERINO, Roberto (1994), «Joaquín Edwards Bello: Diccionario al azar», *Revista de Crítica Cultural*, noviembre, 9, pp. 12-19.
- MOLES, Abraham A. (1973), *El kitsch*, Paidós, Buenos Aires.
- MOLINA FOIX, Vicente (2011), «Nostalgia de lo cursi», *El País*, 27 agosto: <<https://bit.ly/3ZvjMGL>>. Consultado el 23/10/2018.
- MONSIVÁIS, Carlos (1996), «El hastío es pavo real que se aburre de la luz en la tarde [Notas del Camp en México]», *Días de guardar*, Ediciones Era, México D.F., pp. 171-192.

- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2014), «Cuerpos abyectos entrelazando vidas. Somateca. Jornadas crip-queer», 27, 28 y 29 de noviembre: <<https://bit.ly/3QxWDPz>>.
- PLATERO MÉNDEZ, R. Lucas (2014), *Trans*sexualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*, Bellaterra, Barcelona.
- PAROLE DE QUEER (2009-2010), «Posporno/ excitación disidente. Entrevista con Paul B. Preciado», *Parole de Queer*, 4, pp. 12-19: <<https://bit.ly/3vU5SAh>>.
- PRECIADO, Paul B. (2003), «Multitudes queer. Nota para una política de los anormales», *Nombres. Revista de Filosofía*, abril 2005, XV, 19, pp. 157-166: <<https://bit.ly/3vU5Segc>>.
- (2006), «Saberes_vampiros@War Donna Haraway y las epistemologías cyborg y decoloniales», *Revista Vozal*: <<https://bit.ly/3QAbFV5>>.
- (2011), «La Ocaña que merecemos. Conceptualismo, subalternidad y políticas performativas», *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, La Virreina Centre de la Imatge/Centro Cultural Montehermoso, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 72-169.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1993), *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid.
- RAWSON, K. J. (2017), «El acceso al transgénero/El deseo de lógicas archivísticas (¿más?) queer», *Archivar*, K. J. Rawson, Joan M. Schwartz, Terry Cook y Eric Ketelaar, Ayuntamiento de Barcelona/Instituto de Cultura/La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, pp. 81-121.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020), *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.4 en línea]: <<https://dle.rae.es>>, y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*, Santillana, Madrid.
- RICHARD, Nelly (1985), *La cita amorosa (Sobre la pintura de Juan Dávila)*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile.
- (1994), «El caso “Simón Bolívar” o el arte como zona de disturbios», *Revista de Crítica Cultural*, noviembre, 9, pp. 25-36.
- (2007), *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Ediciones/Metales Pesados, Santiago de Chile.
- ROBLES, Víctor Hugo (2008), «Disturbios culturales (Bolívar travesti y un libro gay con fondos fiscales)», *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile*, Arcis/Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 69-73.

- SÁNCHEZ CASADO, Antonio (1988), «El característico estilo del kitsch español», *El kitsch español. Aproximación al ansia de aparentar en nuestro país*, Antonio Sánchez Casado (ed.), Temas de hoy, Madrid, pp. 13-28.
- SANTOS, Lidia (2004), *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid y Fráncfort.
- SCRUTON, Roger (2001), «Vanguardia y “Kitsch”», *Cultura para personas inteligentes*, Península, Barcelona, pp. 99-109.
- SONTAG, Susan (2007), «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación y otros ensayos*, DeBolsillo, Barcelona, pp. 351-372.
- VALENCIA TRIANA, Sayak (2010), *Capitalismo gore*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife.
- VALIS, Noël (2010), *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España Moderna*, A. Machado Libros, Madrid.
- VOLLI, Ugo (1973), «Pornografía y pornokitsch», *El kitsch. Antología del mal gusto*, Gillo Dorfles (ed.), Lumen, Barcelona, pp. 223-246.