LIDIA SANTOS. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. [2001] Madrid: Iberoamericana, 2004.

En la que fue quizás su última entrevista en 1983, Angel Rama reflexionaba: “A mí lo que me admira es que un hombre como Arguedas trabaje con materiales tan humildes, tan absolutamente humildes, que nadie es capaz de tener un ojo para ver que son elementos pasibles de arte, pues son esos que casi uno no quiere ver: un mosquerío infame metido dentro de la chichería en el suelo de tierra. Es una audacia y una demostración de talento efectivamente agarrar todo eso y construir una literatura”. Casi veinte años después Lidia Santos plantea que su libro “... intenta responder a una pregunta fundamental. ¿Por qué el mal gusto, presente principalmente en los medios de comunicación de masas, pasa a ser incorporado a las narrativas latinoamericanas consideradas significativas para el curso de la cultura en que se inscriben? ¿Cuál es el significado de ese uso? En otras palabras, busco pensar hasta qué punto los medios y lo *kitsch* adquieren un papel en la literatura y la crítica de América Latina a partir de su utilización en las obras literarias” (11).

De Arguedas, incorporando lo pobre y proscrito, al uso resistente que hacen las vanguardias latinoamericanas de lo cursi y lo feo, parece haber un abismo. Un abismo donde lo que cambia no son los materiales del arte sino todo el arco de la mirada crítica sobre la representación y las formas de apropiación cultural; pues es la misma propiedad de la cultura la que cambia de estatuto y su refracción en los medios la carga de nuevos valores. Este cambio en las preguntas, en definitiva, atiende a la forma en que el modelo letrado clásico comienza, tardíamente, a resquebrajarse y comienza a resquebrajarse también la idea de arte. Habría que rebobinar entonces y centrarse, quizás, en el cambio más radical que se produce a partir de los años setenta, el que permite la entrada de los medios en todos los resquicios de la vida privada y colectiva, pero, fundamentalmente, el que introdujeron las luchas políticas en el subcontinente que desembocaron en dictaduras en países como Brasil y todo el Cono Sur; un cambio en el concepto de política, de poder, de cultura y, por tanto, de *resistencia* y su relación con la alteridad.

Un libro muy importante de los últimos años, *Alegorías de la derrota* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000) de Idelber Avelar, se dio a revisar la tradición de los narradores del *boom* y proponer un sistema para leer cierta narrativa posterior, en Brasil y el Cono Sur. Lidia Santos también parte de una revisión de la narrativa de los sesenta y empieza en el límite entre la literatura eufórica del realismo mágico y las propuestas contestatarias, con mucho de vanguardia, pero que se colocan al margen de las fábulas de identidad. Novedosamente, Santos analiza fenómenos que exceden el campo de la narrativa, como el movimiento Tropicalista en Brasil, algunas películas, fenómenos artísticos como el Instituto Di Tella, la muestra “Tucumán Arde”, las obras de Helio Oiticica y la poesía de Haroldo de Campos. Entre los narradores, Santos elige a Manuel Puig, José Aggripino de Paula, Severo Sarduy, Clarice Lispector, Luis Rafael Sánchez y César Aira. Con este *corpus* diseminado y que no responde a una división espacial ni temporal, sino al conglomerado de tendencias estéticas que aparecen como resistentes al realismo y a los planteos reificados sobre lo nacional/popular, Santos nos coloca en un eje de problemas nuevos para pensar las últimas décadas del siglo xx en América Latina.

En su hipótesis, la cultura de los medios es central en esta nueva estética y afirma: “Transformados [los medios] en artificios estéticos, pasan a ser usados como herramientas experimentales adecuadas para cuestionar el proyecto realista contenido, por ejemplo, en las narrativas del *boom* literario de los años setenta, especialmente las del realismo maravilloso” (14). Si bien desde los años sesenta el estudio de los medios provocó a los investigadores de las humanidades y las ciencias sociales, este libro nos propone ligarlos por igual a la estética y la política. Lo realmente interesante es el modo en que Santos vincula los medios a la vanguardia, como para cuestionar la inmovilidad de las operaciones miméticas/contestatarias de la cultura latinoamericana: “Pretendo evidenciar que la originalidad de los autores aquí seleccionados reside en la mezcla de una “tradición de lo viejo” (en este sentido reafirman por antítesis la “tradición de lo nuevo” propia de las vanguardias históricas), representada por la utilización del cliché y de lo *kitsch* con una tradición experimental, fundamentada en la permanente ruptura con el arte establecido” (18).

El trasfondo de las teorías sobre el latinoamericanismo y las relaciones con las vanguardias europeas y americana, están problematizados en el texto también a través de la revisión de algunos críticos, especialmente Roberto Schwartz. La reflexión de Santos, a partir de la idea de *kitsch*, sobre la copia, la imitación y la relación con los modelos metropolitanos, quizás sea una de las más ricas del libro y la idea que mejor sustenta su corpus pues estudia el uso de la copia, al interior de la cultura nacional, como modelo para pensar, verticalmente, las relaciones entre sectores sociales y consumidores y cómo las burguesías nacionales impusieron sus paradigmas de gustos y valores. Esto le permite, a su vez, a partir de las hipótesis de Globot, interrogarse sobre el cambio en el paradigma de lo nacional y la presencia ominosa del mercado: “Hacia el final de los años setenta y a lo largo de la década de los ochenta, lo nacional comenzó a ser sustituido por núcleos localizados de consumo cultural, en obras que se desarrollaban a partir de una ciudad... otras veces de un barrio, y hasta de un bar...” (129).

Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina se detiene en una cuestión que la tradición crítica del subcontinente planteó en muchas formas, la relación entre vanguardia estética y vanguardia política. Así sostiene que “La cultura de masas hizo su entrada en el arte latinoamericano a través del *arte político*. Punto de partida para las propuestas conceptuales de las artes plásticas de los años sesenta, el lenguaje verbal de los medios fue utilizado en las obras visuales como instrumento para denunciar la manipulación de las informaciones por parte del Estado” (201). El arte latinoamericano ha sido visto una y otra vez como “político”; quizás un camino que requiera exploración es ver qué queremos decir cuando hablamos de política en América Latina y, especialmente, en las producciones culturales. Está claro que no nos referimos, como se pone de manifiesto en este libro, a un uso referencial de la política (aunque también se trata de “eso”) pero habría que seguir avanzando sobre los efectos de eso político que tan bien sabemos detectar.

Los recientes libros de Francine Masiello, *The art of Transition. Latin American culture and neoliberal crisis* (Durham: Duke University Press, 2001) y Jean Franco, *The Fall of the Lettered City. America Latina during the Cold War* (Cambridge-London: Harvard

University Press, 2002) también apuntan a delimitar esa productividad dispersiva de lo político en el presente. Dictaduras, Mercado, Democratización, Poscolonialismo, y también Neobarroco, Posmoderno, Global, son ejes de lectura de todos esos discursos y prácticas que preguntándose por la producción estética contemporánea, se preguntan en realidad por el presente de países que parecen no concluir en su espiral de tocar fondo y que siguen generando asombro y confusión por las diferencias que los habitan. La cuestión nacional, lo nacional-popular, parece algo muy difícil de ser conservado como marco en el cual pensar los problemas contemporáneos, pero habría que comenzar, quizás, por entender su progresiva desintegración en el paradigma moderno y Santos abre muchos caminos para entender de otro modo la relación de América Latina con los “modelos” culturales, políticos, teóricos. Será la ciudad, los espacios urbanos sectorizados, los que muchos de estos discursos tematicen; ellos parecen anticiparse incluso a la fragmentación de lo moderno y lo nacional. Porque después de las confrontaciones que estos discursos ponen en escena, después de operaciones como por ejemplo la de la narrativa de Luis Rafael Sánchez, que realiza según él “la legalización de la cursilería”, ¿qué viene?, ¿qué queda de la vieja institución estética?, ¿cómo queda delimitado el borde entre las diferentes prácticas que han cruzado el cerco? Para Santos, el problema de los diferentes sectores sociales, sigue siendo central y afirma que “... el gusto apareció en mi corpus como metáfora de la confrontación social” (210).

Pero entre las muchas cuestiones que este libro abre, queda pendiente seguir pensando una de sus conclusiones: “El papel predominante que ocupan en las obras aquí analizadas personajes que se mueven en el mercado informal, en el subempleo y en la antigua desclasificación marxista del lumpen indica que la perspectiva de estos autores está claramente dirigida a ellos. El análisis etimológico de las palabras iberoamericanas que designan lo *kitsch* demostró la interrelación entre sus significados y la desclasificación social” (203). ¿Dirigidos a quién? La división severa del público y los consumidores sigue siendo un enigma para la literatura latinoamericana y su crítica.

Este libro, que recibió el premio “Mejor libro sobre Brasil en perspectiva comparada” en LASA 2003, ya se había destacado entre los lectores y lectoras que rápidamente supieron ver la novedad y la provocación de sus planteos y organización, y por ello agotaron la primera edición. Santos dice en el prólogo a la segunda que nos espera a todos en su próximo libro. Allí estaremos.

Universidad Simón Bolívar

GRACIELA MONTALDO