

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CONTRIBUCIONES A LA FORMALIZACIÓN DE UNA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA
CON SENTIDO LATINOAMERICANO

ÓSCAR ENRIQUE ALFONSO

Bogotá DC

2018

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CONTRIBUCIONES A LA FORMALIZACIÓN DE UNA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA
CON SENTIDO LATINOAMERICANO

Autor

ÓSCAR ENRIQUE ALFONSO

Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Literatura y Cultura

Directora

HÉLÈNE POULIQUEN

Bogotá DC

2018

DEDICATORIA

A Aída y a mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los docentes de la Maestría en Literatura y Cultura que tan generosamente compartieron conmigo sus conocimientos, especialmente a Hélène Pouliquen porque su manera de situarse en el discurso ha dejado una huella profunda en mi estilo de escritura como material y como medio de búsqueda y de realización de conocimiento.

El texto que resultó de estos cinco años y medio de investigación sostenida no es nada fácil de leer. Solo lo hemos leído los dos jurados, mi directora y yo. Ni siquiera hubo quién asumiera el reto de hacerle corrección de estilo. Luego, el esfuerzo que hicieron las profesoras que obraron en el rol de Jurado es digno de gratitud. Los comentarios que hicieron, certeros en la mayoría de lo que señalan y proponen, sin duda, constituyen faros de lo que será la siguiente etapa de la investigación.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN
ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, DC, 13 de noviembre de 2018

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo OSCAR ENRIQUE ALFONSO, identificado con C.C. No. 79567926, autor del trabajo de grado titulado CONTRIBUCIONES A LA FORMALIZACIÓN DE UNA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA CON SENTIDO LATINOAMERICANO presentado en 2018 como requisito para optar el título de MAGÍSTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).


CC. 79.567.926
Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Alfonso	Óscar Enrique

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Pouliquen	Hélène

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: **Magister en Literatura y Cultura.**

TÍTULO DEL TRABAJO: **Contribuciones a la Formalización de una Estética sociológica con Sentido Latinoamericano**

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO DE PÁGINAS: 91

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: $\frac{3}{4}$ ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___ Vídeo 8 ___

Hi 8 ___ Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL	INGLÉS
Estudios Literarios	Literary Studies
Teoría de la Literatura y el arte Latinoamericanas	Latin American literary and art theory
Filosofía de la literatura y del arte	Philosophy of literature and art
Filosofía, Crítica Literaria y Crítica de arte	Philosophy, Literary Criticism and art criticism
Estética sociológica	Sociological aesthetics

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La presente monografía expone algunos principios que sustentan cierta “matriz metodológica” que se ha ido articulando en el grupo de investigación en Estética sociológica del Instituto Caro y Cuervo. Autores ya clásicos como Lukács, Batín, Mukařovský, Adorno, Goldmann, y más contemporáneos como Alain Badiou y Jaques Rancière, entre muchos otros, aportan conceptos que asientan las bases de la manera de leer que determina el objetivo de este trabajo.

Además, con el ánimo de explorar la posibilidad de dar una orientación latinoamericana a dicha matriz metodológica, se aporta un acercamiento a las obras críticas de Ángel Rama y de Marta Traba; esta tarea apenas se introduce y se plantea como una posible área de investigación posterior.

La Estética sociológica se diferencia aquí de sus fuentes, la sociología de la literatura y del arte, y la sociocrítica, buscando sustento para un ejercicio de la crítica con fines propiamente literarios y artísticos inscrita en el dominio general de la cultura. Se plantea como una “matriz metodológica”, no como una metodología estática y monótona, ni mucho menos como un método: muchos filósofos aportan criterios, procedimientos y recursos conceptuales que cada crítico puede tomar para configurar la metodología que considere adecuada a sus objetivos.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This monograph exposes some principles that support the methodological matrix that has been articulated in the research group in Sociological Aesthetics of the Caro y Cuervo

Institute. Authors already classical, such as Lukács, Bakhtin, Mukařovský, Adorno, Goldmann, and more contemporary, such as Alain Badiou and Jaques Rancière contribute concepts that lay the foundations of the way of reading that determines the purpose of this work.

In addition, with the aim of exploring a possibility of giving a Latin American orientation to this methodological matrix, an approach is offered to the critical works of Ángel Rama and Marta Traba; this task is merely introduced and is considered as a possible area for further investigation.

Sociological Aesthetics differs here from its sources, the sociology of literature and art, and socio-criticism, seeking sustenance for an exercise in criticism for strictly literary and artistic purposes inscribed in the general domain of culture. It is proposed as a methodological matrix, not as a static and monotonous methodology, much less as a method: many philosophers provide criteria, procedures and conceptual resources from which each critic can take to configure the methodology that considers appropriate to their objectives.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
1. ALGUNOS PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA	9
1.1 La necesidad de definir un “valor estético”	14
1.1.1 Lukács: estética y axiología	15
1.1.2 Lukács: posición, género y valor estético.....	20
1.1.3 Bajtín: dialogismo, polifonía y sentido carnavalesco	22
1.1.4 Mukařovsky: para una crítica del signo estético	24
1.1.5 Síntesis de los aportes de la Crítica sociológica a la Estética sociológica.....	27
1.2 Focos de la sociocrítica	28
1.2.1 Goldman: el estructuralismo genético y la “visión de mundo” como “valor estético”	28
1.2.2 Adorno: la dialéctica negativa y el valor estético como “contenido de verdad”	32
1.3 Algunos fundamentos para la Estética sociológica	34
1.3.1 Badiou, para una reinención de la crítica	35
1.3.2 Rancière: Estética sociológica Vs Teoría crítica	38
1.3.3 Rancière: el desacuerdo en la interpretación del concepto de crítica	42
1.3.4 Badiou: condiciones de una Estética sociológica.....	44
1.3.5 Badiou: lo amoroso en el ejercicio de la crítica	46
1.3.6 Rancière: la transdisciplinariedad en la relación entre literatura y cultura.....	48
2. PARA PENSAR UN DIÁLOGO ENTRE CRÍTICA DE ARTE Y CRÍTICA LITERARIA... ..	50
2.1 Marta Traba: escribir la luz	50
2.1.1 Primera etapa en el desarrollo del proyecto crítico de Marta Traba.....	52
2.1.2 Segunda etapa: entre 1968 y el último libro.....	55
2.1.3 <i>Arte Latinoamericano 1900 -1980</i>	63
2.2 Ángel Rama: edificar una narrativa.....	66
2.2.1 La narrativa latinoamericana, una narrativa moderna	67
2.2.2 La teoría de la transculturación narrativa	68
2.2.3 <i>La Ciudad Letrada</i>	71
CONCLUSIONES	73
BIBLIOGRAFÍA.....	76

INTRODUCCIÓN

En la fundamentación teórica de la Maestría, para la promoción 2013-2014, se determinan tres líneas de investigación y se presentan sus miradas sobre el cruce literatura – cultura; una de ellas es la Estética sociológica, en la cual –escribe Hélène Pouliquen– “se consideran los momentos esenciales del proceso de comunicación literaria, en todas sus interrelaciones; precisa, además, que: “a su definición colaboran aportes de diversas propuestas estéticas, cuya lista no se cierra aquí pero que podría incluir, a manera de ejemplos muy significativos, las reflexiones de Bajtín, Mukařovsky, Adorno y Kristeva”. Así, el grupo de investigación en *Estética sociológica* se plantea como un espacio en el que, además de ejercer la crítica, se reflexiona sobre la manera como se entiende ese ejercicio, como se interpreta o ejecuta; lo que la lleva al dominio de la Filosofía.

En ese contexto, el **objetivo** de esta monografía es ofrecer una visión específica de la Estética sociológica: en su relación con la i) sociología de la literatura y con la ii) sociocrítica, y iii) sintetizar algunos aportes conceptuales de dos pensadores contemporáneos: Alain Badiou y en Jaques Rancière. Este objetivo se desarrolla con el fin de reflexionar sobre la pertinencia de esos aportes a una lectura comparada de la crítica literaria y la crítica de arte que Marta Traba y Ángel Rama produjeron entre 1968 y 1983; un objetivo que se perseguiría en una etapa posterior de la investigación.

Bajo esa directriz, se despliega una red de conceptos que i) relaciona estética y axiología, en la categoría de “valor estético”, la “forma verbal” y la “posición”; y su variación hacia el “dialogismo”, la “polifonía” y el “sentido carnavalesco” en el sistema pensado por Bajtín para

caracterizar la forma arquitectónica de la novela; y que ii) permite ver el valor estético como “signo estético”, como “visión de mundo” y como “contenido de verdad”.

Definida así dicha red, con algunos conceptos de Badiou y de Ranciere, se explica el giro hacia la Estética sociológica: reinventar la filosofía, reinventar el amor, reinventar la crítica; se analiza el contraste entre estética sociológica y teoría crítica; se proponen unas “condiciones” de una Estética sociológica; se observa la relación entre “valor estético” y los “régimenes del arte”; y se precisa la función de la noción de “desacuerdo”, en la definición de un régimen estético particular.

Estos recursos conceptuales se estudian pensando en la posibilidad de adelantar una investigación complementaria que permita de qué manera las obras críticas de Ángel Rama y de Marta Traba podrían hacer aportes a cierta variación latinoamericana para este repertorio de recursos para la comunicación literaria que quiere compilar la Estética sociológica.

Hasta la última versión preliminar, el título de este trabajo fue “Marta Traba y Ángel Rama: aportes de un diálogo crítico a la formación de un régimen estético latinoamericano”. Esa expresión determina el objetivo de un proyecto de investigación que no se resuelve aquí, y cuya solución se posterga. En la realización del plan de trabajo inicial, se encontró la necesidad de formalizar la Estética sociológica; labor en la que ha venido trabajando la profesora Pouliquen. A finales de 2017, se publicó el artículo “De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica” en el que se definen algunas de sus orientaciones básicas. En el cual, Pouliquen “propone un breve recorrido por los aportes de los principales teóricos que influyeron en la sociología de la literatura” y más tarde “en las sociocríticas”, e “introduce un nuevo desarrollo que se nutre de las dos: la estética sociológica” ; la cual define como “un horizonte para la investigación literaria que entiende la literatura en relación con

tres dimensiones en las que se arraiga: la lengua, el individuo y el grupo, con especial atención a su particularidad estética”.

En ese contexto, Pouliquen describe cómo a sus estudios en sociocrítica convergen recursos conceptuales surgidos en la Sociología de la literatura. Lo que hace que su planteamiento se focalice en dos puntos de la historia de la filosofía: el que se forma con la actualización del pensamiento de Bajtín por parte de Julia Kristeva, que define la orientación posestructuralista-psicoanalítica a la estética sociológica; y el que constituyen los aportes de Peter Zima a la teoría de la evolución de la novela del siglo XIX al siglo XX; que le permiten a Pouliquen situar una variación particular del paso de la Sociología de la literatura a la sociocrítica.

En Filosofía, la crítica ha constituido un género discursivo preciso desde Kant (*Crítica de la Razón Pura* [1781], *Crítica de la Razón Práctica* [1788], *Crítica del Juicio* [1790]) hasta Sloterdijk (*Crítica de la Razón Cínica* [1983]), con reglas definidas. En el primer libro, para Kant, la crítica de la razón pura es “Un tribunal que asegura la legitimidad de las pretensiones de las ciencias (razón pura) y acaba en ellas las arrogancias infundadas, mediante leyes eternas e inmutables, prescindiendo de afirmaciones arbitrarias”. Hace tiempo la crítica comprendió que no hay “leyes eternas e inmutables”, estas se han precisado en la relación “a las mismas condiciones, los mismos resultados”; no obstante, la razón de ser de la crítica permanece vigente: un sistema normativo (criterios, modos de proceder, etcétera), sin arbitrariedades, mediante el cual se legitiman determinadas pretensiones y se develan, si es el caso, arrogancias. En Kant, la crítica es un modo de investigación; entender la crítica como la entendía Kant no es el ideal de la Estética Sociológica, pero comparte esta idea general con esa visión.

Más adelante, en el mismo libro, Kant hizo una anotación que justifica la necesidad de distanciarse de la Sociología, y trascender la sociocrítica, para acercarse directamente a la Filosofía, alcanzando el plano de la Estética Sociológica: “No entiendo una crítica de los libros y de los sistemas, sino de la facultad de la razón en general, respecto de los conocimientos a los que puede aspirar”. Efectivamente, la investigación filosófica, es decir: la crítica, no se conforma en la observación de la manifestación discreta (la forma o su contenido); sino que indaga por la relación entre la obra y el conocimiento al que aspira.

Para Hegel la mera opinión carece de espíritu: requiere leyes, justificaciones, precisiones de orden y de serie, apreciaciones ingeniosas y de forma específica de presentación; por su parte, la razón observa, es decir, fija el contenido que presume tener bajo su control, cree en que lo observado, que aisló previamente, representa lo universal. Por eso, la razón analítica no está en capacidad de comprender ni la vida y ni el pensamiento en su integridad. En tal situación aporística, la crítica resulta imprescindible para pensar lo que escapa a la ciencia analítica y que no puede dejarse en manos de una opinión carente de espíritu.

La exposición detallada de los recursos metodológicos que se emplean en la realización de este estudio da contenido al primer capítulo de este texto: a la manera de un recorrido breve por los antecedentes y fundamentos de la Estética Sociológica (Crítica sociológica, Sociocrítica), se define el marco conceptual mediante el cual se podría, en una etapa posterior de la investigación, pasar a caracterizar la crítica que produjeron Ángel Rama y Marta Traba. Luego, al presentar algunos de los conceptos que se han estudiado bajo la orientación en sí de la Estética Sociológica, se precisan los principios formales que guían la manera de proceder en el desarrollo de tal investigación.

El segundo capítulo está compuesto dos breves reseñas; una del libro *Arte de América Latina 1900-1980* de Marta Traba y la otra del libro *La Ciudad Letrada* de Ángel Rama. Con estas reseñas se busca delinear lo que vendría a ser la siguiente etapa de investigación; en la cual se estudiaría la producción crítica que Ángel Rama y de Marta Traba desarrollaron entre 1968 y 1983. Para esa etapa y para delimitar esta sección del presente estudio, se hizo una caracterización del corpus que así se formaría, y se encontró el carácter de síntesis que presentan estos dos títulos; últimos textos en los que dichos autores venían trabajando hacia el final de sus días.

Para fijar ese alcance, se establecieron tres fases generales en la obra crítica de cada uno de ellos: i) *exploratoria* de cada problemática específica (antes de 1970); ii) *de madurez estilística* en la que cada autor experimenta un lenguaje ya consolidado para la clase de signo estético en que se especializó y explora un diálogo entre esos lenguajes, dando lugar a cierto lenguaje común (desde 1970); y iii) la que constituye el impacto de esa obra en diversos campos de la producción cultural de y sobre Latinoamérica, la *fase de recepción*. De esas fases, se seleccionó la segunda como corpus de la investigación. Finalmente, para abarcar la producción de los quince años de ese periodo, se hicieron cortes sobre la trayectoria. Así se priorizaron los textos de ese corpus y los correspondientes grados de profundidad de realización del estudio. Se fijaron así tres sentidos de diálogo:

i. El que se da entre los artículos “Recordando con ira” (1968), “reflexionando después de la batalla” (1968) y “¿Qué quiere decir un arte americano?” (1956), de Marta Traba, y la “Introducción” y las “conclusiones” del estudio que Ángel Rama desarrolla sobre *La generación crítica*.

ii. El que se da entre los ensayos “Arte latinoamericano actual” (1972), “La cultura de la resistencia” (1974) y “Somos latinoamericanos” (1975), de Marta Traba, y los libros en los

que Ángel Rama fijó los conceptos clave de su proyecto crítico: *Transculturación narrativa*, *La ciudad letrada* y *Literatura y clase social*.

iii. El que se da entre los libros *Historia abierta del arte colombiano* (1974), *Elogio de la locura* (1986), *Hombre americano a todo color* (terminado en 1975 y publicado en 1995), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (2005), *Arte de América Latina* (1984), y *Mirar en América* (2005), de Marta Traba y las propuestas conceptuales de las lecturas que Ángel Rama hace de las obras de poetas y narradores, y las de sus estudios de síntesis (los libros sobre Salvador Garmendia, José Antonio Ramos Sucre, los Gauchipolíticos, Rubén Darío y Gabriel García Márquez, en los cuales Ángel Rama –al poner en juego esas categorías– señala y analiza la relación entre obras poéticas y narrativas específicas con la realidad, cultural e histórica, en que sus autores las realizaron).

Realizada esa labor de lectura, se enfrentó la necesidad de concentrar el análisis en un texto cuya lectura no vaya a resultar tediosa. ¿Cómo integrar los resultados? La solución fue la siguiente: se identificó la familiaridad de los proyectos de obra que desarrollaron estos dos críticos en las formas discursivas que exploraron: artículos para revista que en el fondo son ensayos cortos, ensayos declarados y libros que agrupan ensayos; total: ensayos, el género connatural a la exploración crítica. Luego, al organizar los dos sistemas de ensayos, se encuentra cierto proceso de sedimentación del sentido: cada texto remite a textos anteriores, actualiza recursos desarrollados en ensayos anteriores y suma recursos nuevos.

De manera que, por ejemplo, la obra de Ángel Rama podría estudiarse desde su clásico ensayo “Diez problemas para el narrador latinoamericano” (1964); bastaría, para ello, con ver cómo cada uno de los problemas allí expuestos siguió evolucionando en el pensamiento de Ángel Rama hasta quedar condensado bien en la problemática generada por la “ciudad letrada”, bien por la que genera la “transculturación literaria”. Algo semejante puede pensarse

del libro que Marta Traba publicó con Hernán Díaz *Seis artistas contemporáneos colombianos*, en el que suelta esta pincelada directa y certera: “Latinoamérica, donde tomar demasiado en serio nuestras realizaciones culturales resulta un trascendentalismo de niños, una abusiva seriedad fuera del lugar” (1963, 4). Bajo esta consideración, la lectura se concentró en el último libro que escribió cada uno. En estos libros, ambos especialmente cercanos a la historia de la literatura, *La ciudad letrada*, y a la historia del arte, *Arte de América Latina 1900 – 1980*, cada autor desarrolla una reflexión general en la que integra la diversa y extensa producción previa.

1. ALGUNOS PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA

“Un pensador dialéctico riguroso no debería, de hecho, hablar de método. Lo que se necesita es una suerte de metodología para trazar los límites del pensamiento tradicional”.

(Adorno 131)

La *Estética sociológica* busca en la Filosofía principios para una clase particular de escritura crítica. Una que, al estudiar una obra dada, observe de ella todos los factores que participan en su proceso comunicativo y todas las relaciones que se dan entre esos factores. A la definición de esos *principios, factores y relaciones* contribuyen diversas propuestas estéticas modernas y contemporáneas; la lista incluye, por ejemplo, a Lukács, Bajtín, Mukařovsky, Benjamin, Adorno, Goldmann, Kristeva, Barthes, Bourdieu, Badiou, Rancière, entre otros. Entre ellos, es Rancière quien precisa el concepto de “régimen estético del arte”.

Para delimitar un sentido a este concepto, en la fuente, conviene observar tres momentos de su configuración. Sus primeras manifestaciones, en la pieza clave de la obra de este filósofo francés que es el libro titulado *El desacuerdo* (1995) en donde el autor sitúa su interés por el arte como dependiente de su interés por la filosofía política, lo que justifica esta combinación de las palabras “régimen” y “estético”, que vista a la ligera podría parecer contradictoria. Posteriormente, y por efecto de la recepción que alcanzó dicho trabajo, vino una solicitud externa a precisar un poco el impacto de ese análisis al proceder político lo que motivó un pequeño libro titulado *El reparto de lo sensible*. De ahí en adelante, en la obra de Rancière se identifica una línea de producción dedicada a observar en detalle la relación entre Política y Estética; una relación dinámica que hace imposible determinar cierta “noción en sí” de régimen estético, como si fuese algo fijo. Esta breve reseña se concentrará en los dos primeros momentos.

En general, el libro *El desacuerdo* (1995) trata sobre la relación dinámica y tensa entre dos dimensiones clave de la vida social: la *práctica política* y la *filosofía política*, en cuyo vértice sitúa una práctica discursiva que él define como ‘desacuerdo’. De hecho, en su perspectiva, esta práctica sustenta la diferencia entre dichas dimensiones; la práctica política opera mediante la implementación y la administración de desacuerdos, la filosofía política observa esa práctica, en una perspectiva crítica, evidencia los desacuerdos y los transforma en motivos de tensión, en los que retorna la cuestión política básica, planteada desde Aristóteles: “De qué hay igualdad y de qué desigualdad” (Rancière 7).

“Por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura”. (8).

La dualidad que supone esta particular forma discursiva determina la filosofía política en sus manifestaciones posteriores a la crisis y decadencia del marxismo que generó la posibilidad de replantearla, retornando a las fuentes: Descartes, Platón, Aristóteles. En donde reaparece la aporía aristotélica de la relación entre igualdad y desigualdad que tendrá diversos efectos: esa separación irreconciliable que hace que la filosofía política no pueda contribuir a optimizar una práctica política orientada a la disolución de la desigualdad, y que solo alcance a cuestionar la inercia de esa práctica que se dirige permanentemente a ahondarla, mediante argumentos aparentemente tendientes a fortalecer la igualdad.

El desacuerdo pasa a situarse en la base de las retóricas políticas las cuales comparten con la poesía la labor de definir y delimitar el mundo. Así, el desacuerdo establece también la variabilidad de la relación entre estética y política. En donde se pueden identificar dos

orientaciones antagónicas: una estética obediente a la manera en que la práctica política establece los límites de lo que es y lo que no es: (lo que llamamos “legitimidad”. Por ejemplo: frases como “en Colombia el paramilitarismo es cosa del pasado”, “Las muertes de líderes sociales posteriores a la firma del acuerdo de paz obedecen a líos de faldas” no son el resultado de una investigación rigurosa, sino la anulación de su necesidad mediante un imperativo que delimita el ser del mundo; son verdades políticas, que desbordan la ética y constituyen una estética del poder, en tanto que crean maneras de ver el mundo); y una práctica artística que observa el mundo así definido y lo somete a un cuestionamiento y a una reelaboración crítica, lo que resulta más cercano a la acción concreta de la filosofía política. “La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière 10); “Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (11). Cada una de estas orientaciones, a su vez, da lugar a una manera particular de concebir el arte y la poesía que articulan las definiciones del arte y los modos de proceder tanto en su práctica como en su recepción; es decir, estructuran regímenes del arte en general.

La discusión de estos regímenes es quizás contenido central del libro posterior de Rancière que tituló *La partición de lo sensible* (2009). En donde el autor ahonda en sus definiciones de “estética” y de “política” observando con detalle la relación entre ellas, y comenta su concepto de regímenes del arte y dos de sus manifestaciones particulares: el régimen estético del arte y el régimen mimético del arte. En la perspectiva de Rancière, la política obra como el arte en tanto que delimita el mundo; y también el arte hace política:

“Las obras o las actuaciones teatrales "hacen política", cualesquiera que sean, por otra parte, las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la

manera como las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales”.

(Rancière 12)

El análisis a grandes rasgos del comportamiento de esta relación –en Grecia y en la configuración del mundo Moderno, o más precisamente, en los entornos en los que se configura una tensión entre pensamiento monárquico y pensamiento democrático- lo lleva a distinguir, en la tradición occidental, dos grandes regímenes de identificación del arte.

Un régimen ético de las imágenes, que Rancière caracteriza como (i) mimético, porque supedita el “arte” a las imágenes y lo que las define (en su origen: el contenido de verdad que portan; y en su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen): ¿está permitido producirlas?, ¿qué significan?, ¿son representaciones genuinas (originalidad, precisión) o solo simulacros (de modelos originales previos)?; (ii) poético, porque su principio básico es el binomio *poiesis/mimesis*, mediante el cual aísla artes particulares que ejecutan imitaciones específicas, las cuestiona sobre lo que aportan a sus espectadores en cuanto a su ciudadanía y a las que asigna una posición en la división de las ocupaciones de la ciudad: las “bellas artes”; y (iii) representativo, porque la noción que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar es la de representación (*mimesis*). Este régimen no se interesa por el proceder del arte, sino por la manera cómo se ve.

1. El régimen estético de las artes. (i) Estético, porque identifica el arte como un modo de ser sensible específico; el de los productos del arte: desligado de sus vínculos corrientes, ser extraño respecto de sí, no producto y no saber, *logos* que quiasma *pathos*, intención de lo no intencional.

El régimen estético identifica al arte propiamente, en singular, desvinculándolo de toda regla específica, de toda jerarquía temática, de géneros y oficios, y lo hace anulando la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y

que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye todo criterio pragmático de esa singularidad.

“El «estado estético» schilleriano, que es el primer manifiesto -en cierto modo insuperable- de este régimen, señala claramente esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es pura suspensión, momento en que la forma se experimenta por sí misma. Es, además, el momento de formación de una humanidad específica” (25).

Rancière aclara que el gesto que anula la barrera mimética no constituye un rechazo a la figuración. Por lo que explica que las primeras manifestaciones de este modo de concebir el arte coincidan en los periodos del realismo, en los cuales, el papel de la semejanza deja de ser el criterio fundamental. “El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno” (27); sustenta una "tradición de lo nuevo" y una "novedad de la tradición". “El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de qué hace el arte o de quién hace arte” (28).

En el grupo de investigación en Estética sociológica de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo, investigamos el “valor estético” en la obra. En ese contexto, queremos saber si es posible identificar *aportes a la formación de un régimen estético en la obra crítica de Á. Rama y de M. Traba*. ¿Buscaban estos autores fundar un régimen estético particular, autónomo? ¿Cuál? ¿Cómo definen lo que nosotros llamamos “valor estético”? ¿Lo definen?, ¿lo conciben? Como antecedentes de esta problemática, se expone lo que aquí se denomina *Estética sociológica*.

1.1 La necesidad de definir un “valor estético”

Lukács, Bajtín, Mukařovsky; estos tres pilares de la Estética sociológica son portadores de la resistencia romántica al materialismo [compartido por las ciencias positivistas y las ciencias marxistas, ambos dominios tendientes al determinismo económico]. La corriente neorromántica, en Europa Central, experimentó su inclusión en el proyecto de la modernidad como una crisis ética. Fichte, por ejemplo, se refirió a “la era de la pecaminosidad consumada”.

Cuenta Raddatz (11) que, según Goldmann, *El alma y las formas* es la primera obra existencialista; para lo cual, argumenta que en ella convergen Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, el auge del vitalismo, las reacciones anti-racionalistas y el historicismo subjetivista-relativista de Dilthey & Rickert –quienes establecieron la oposición entre el “mundo sensible de la ciencia” y los “objetos sensuales del arte”, cognoscibles por comprensión o por intuición–. Luego, en *Vivencia y poesía*, Dilthey fijó su distinción entre ciencia natural e historia.

En ese entorno, la conciencia apasionada de la emotividad humana que caracteriza la exploración filosófica del “joven” Lukács –que permite evocar el romanticismo de Schlegel– dio lugar, en su obra, a una ética de rechazo frente a ese mundo empobrecido. Paul Ernst, al reivindicar una ética atea e individual, lo llevó a concebir cierto heroísmo sui generis; según Lukács, en P. Ernst, el drama se revela manifestación de una conciencia ética (axiología), según la cual, el héroe reacciona al abismo insoslayable que separa al ser humano de Dios. Sobre aquellas bases y para este fin, Lukács afirmó que lo sensible es materia y caos, que el problema del poeta es el alma, que la forma es la realidad más elevada, y que las “formas” literarias son modos de ver y sentir la vida. De modo que, en el proceso de realización de la forma, el poeta toma conciencia de la vida; por tanto, a través de ella le confiere coherencia al caos y, en consecuencia, hace de ella una *expresión axiológica* que el crítico debe sintetizar y resaltar.

Como Lukács, Bajtín también tenía una relación intensa con los idealistas alemanes; conocía plenamente las obras de Kant y de Hegel; acaso debido a su formación como teólogo. De allí su interés por la diversidad de la experiencia humana y el lugar que le asigna a la cultura popular en el dinamismo de la historia; características que lo vinculan con la línea filosófica de Fichte y Schelling. Su diversidad de inquietudes motivó a Todorov a señalarlo como “el más importante pensador soviético en el dominio de la ciencias humanas” además de considerarlo, en ese contexto, “el más grande teórico de la literatura del Siglo XX”.

En términos generales, los principales aportes que Bajtín le hace a la crítica sociológica de la producción literaria se condensan en su tratamiento al tema de los géneros (categoría cumbre en su teoría del enunciado como unidad de un estudio social, vivencial, del lenguaje) y en su pormenorizada observación arquitectónica y composicional del que él considera el más elaborado y moderno de los géneros literarios: la novela.

1.1.1 Lukács: estética y axiología

Los primeros pasos de la crítica literaria en camino a la crítica sociológica están dados en un diálogo complejo con el marxismo. En Europa Occidental, en la época de la primera guerra mundial y de la revolución de octubre, el joven Lukács puede observarse en parte como un lector en proceso de los libros de Marx; aún no se había dedicado en pleno a esa obra cuando escribió su *Metafísica de la tragedia* y estaba terminando ese proceso de lectura inicial de Marx cuando se publicó su *Teoría de la novela*. De allí que su relación con algunos conceptos prioritarios en la escuela histórica hegeliana, como la estética del genio, la vivencia y la individualidad lo llevarán a desarrollar en *El alma y las formas* una interacción de orden axiológico entre la posición ética del autor y su materialización en la forma estética. Este factor constituye un eje de cohesión en la obra del Joven Lukács y que alcanzará su más

consolidada elaboración en su *Teoría de la novela*, en donde jugará el papel de criterio clasificatorio en su propuesta de una tipología básica (no exhaustiva) de este género.

En Rusia, inmediatamente después de la guerra y de la revolución, Bajtín sostuvo una interacción más compleja con el marxismo; admitía la crítica que desde ese enfoque se hizo al materialismo abstracto, propio de la ciencia saussureana concentrada en el inmanentismo del significante, lo cual además le llevó a un serio antagonismo con los formalistas —a quienes señaló como herederos de esa ingenua degradación del lenguaje. A diferencia de los formalistas, en lugar de reinterpretar el materialismo saussureano a la luz del materialismo dialéctico de los marxistas, Bajtín reinterpretó el idealismo neorromántico de Cassirer a la luz del materialismo histórico de Marx. De esta forma, su interpretación del marxismo se mantuvo apegada a los valores estéticos hegelianos, evitando así incurrir en la degradación kantiana que, al disociar los juicios referidos al gusto de los juicios lógicos y los juicios morales, llevó lo axiológico al plano ético de la elección personal en la trivialidad de la moral cotidiana.

Como se puede ver, el vínculo de lo histórico con lo estético que constituye la axiología del artista —como eje fundamental de su obra —el cual, a su vez, es el motivo principal de la lectura del crítico social, es además la categoría en que convergen los diferentes conceptos de “forma” elaborados por Lukács y por Bajtín, cada cual desde su particular perspectiva histórica y geopolítica.

El esteticismo radical que Lukács desarrolló en *La metafísica de la tragedia*, se condensa en el carácter heroico propio de la perspectiva trágica; consistente en la experiencia de un momento privilegiado, en el cual significado (sentido) y existencia (acontecimiento) convergen. Un hecho de dimensiones estéticas que se materializa en el plano literario, en virtud de la muerte del héroe trágico. Este hecho sella el distanciamiento estético respecto de la existencia empírica, para completar, en efecto, el destino del héroe y el significado de la obra. De este modo, Lukács eleva

el hecho de completar la forma estética al nivel de un gesto axiológico que será primordial en lo que de ahí en adelante quedará fundado como la crítica social.

En la pregunta inicial del ensayo de Lukács está cifrada la clave de su concepto de forma. Para empezar, contextualiza la cuestión: “El drama es (...) una representación del hombre y su destino; cuyo espectador es Dios”. Acto seguido concreta la pregunta: ¿Pueden vivir aquellos que son mirados por Dios?”. Aparece entonces el concepto básico: “Sólo *el drama da forma a hombres reales*; mas, precisamente por esa *dación de forma*, tiene que quitarles toda *existencia solo vital*.”

Es prácticamente imposible precisar la definición lukácsiana de ‘forma’ sin acudir a su concepto de ‘ironía’; además, el sistema así formado es el eslabón que confiere el carácter axiológico al acto estético. En la existencia solo vital el hombre está inconcluso, al vaivén del caos de la materia. Irónicamente, al sustraerlo de esa existencia, le confiere la forma real divinamente perceptible. Así pues, la forma estética resulta justamente, o mejor irónicamente, del distanciamiento estético respecto de la existencia empírica; y, al materializar la esencia del hombre, su alma, permite la intuición sobre lo limítrofe.

En la ‘forma’, la muerte se integra a la vida; al tiempo que la obra y la vida resultan exaltadas al plano de una totalidad, en tanto que expresión esencial. Al admitir el destino, la forma condensa la esencia del ser y permite el contacto de la conciencia con la totalidad. Este sentido lukácsiano de ‘dar forma’ o vivencia esencial explica la concreción de los personajes y los hechos en la realización de la tragedia; sus diálogos expresan lo estrictamente necesario para expresar la conciencia del destino que los rige, lo humano se expone sin dilaciones y la concatenación de los hechos se torna implacable. La obediencia al destino restablece el sentido axiológico propio del acto estético. En Lukács, la forma concreta la imperativa realización del

destino; su fuerza, a partir “del sentimiento de un alma” regula la interacción entre la obra y la vida, de tal manera que abarca la totalidad.

La cuestión axiológica lukácsiana también está presente en Bajtín y participa de sus más primitivos motivos de reflexión. De hecho es tema de su primera publicación, el breve artículo “Arte y responsabilidad”, del 13 de septiembre de 1919, en el cual ya asumía una de las principales bases que le aportó a la crítica sociológica: la unidad del arte y la vida en un sentido ideal de lo que debería ser. A Bajtín no le inquietaba el tema en términos de contenidos (como sí ocurrió entre sus contemporáneos formalistas; como Jakobson, por ejemplo). Él tenía claro que, por lo regular, no hay nada en común entre la vida del artista y la obra que produce y que, cuando tal cosa se da sin una real mediación estética, el resultado fácilmente es insatisfactorio tanto en lo poético como en lo vital en sí. Esta imprecisión de los formalistas le permitió desarrollar la pregunta por el vínculo que relaciona estos dos ámbitos; de donde concluyó que la idea de “responsabilidad” cumple esa función: “el arte y la vida no son una misma y única cosa, sino que deben unirse en mí, en la unidad de mi responsabilidad” (Bajtín, *Creación verbal* 12). Para él, la cultura está integrada por lo cognoscitivo, lo ético y lo estético; es decir, por el mundo cognoscible, los juicios de valor sobre él y su apropiación artística. Aunque constituyen planos de sentido autónomos, en todo caso están —al menos sutilmente— relacionados. En ese contexto, el artista es responsable de su producción, tal cual lo es de todos y cada uno de sus actos. Él responde con su vida por lo que produce con su arte.

En esa perspectiva (es decir: para precisar esa responsabilidad), la *forma* es uno de los tres factores constitutivos del hecho estético; junto con el *material* y el *contenido*. Los tres componentes deben estudiarse si se quiere concebir una estética íntegra. Tal es su finalidad en su artículo “El problema del contenido, el material y la forma”; en ese artículo Bajtín parte de cuestionar la caricaturización que él encuentra en el modo como el formalismo y su

antecedente, lo que él llamó el “materialismo abstracto” saussureano, abordaron la obra literaria. Él no habla en sí de una caricaturización; se usa aquí esta expresión para sintetizar en una palabra sus rigurosos cuestionamientos: el principal problema, del cual derivan los demás, es el ideal inmanentista que su método da por supuesto en el significante constitutivo de la lengua saussureana; lo cual los lleva a estudiar el código con el cual está formada la obra en lugar de estudiar lo que se proponen, es decir, la obra. El código es parte constitutiva de la obra, pero sustituir esta con aquel es perder el sentido completamente.

La propuesta que Bajtín desarrolla frente a sus antagonistas del método formalista permite observar el sentido dialéctico que le da a su concepto de “forma”. Para él, la forma toma un sentido composicional en el ordenamiento que el artista le da al material con el cual opera; el material verbal, si es una obra literaria (novela, drama, tragedia, poema). En tanto que la forma toma un sentido arquitectónico dado por los procedimientos de organización y unificación mediante los cuales procesa el contenido del arte; es decir: lo cognoscitivo y lo ético —la realidad para Bajtín —presentados de manera artística y multilateral. Las formas arquitectónicas son comunes a todas las artes y están supeditadas a los procedimientos composicionales, los cuales permiten su realización. Por ejemplo, la epopeya es una forma composicional a la cual corresponde lo épico como forma arquitectónica. A su vez, las formas arquitectónicas, en tanto que son comunes a todas las artes, permiten definir visiones de mundo específicas. Así, Goldmann va a referirse a la “visión épica del mundo”.

El tratamiento que Lukács dio al concepto de forma, y que se ha reseñado aquí específicamente en el estudio dado en *La metafísica de la tragedia*, constituye un haz transversal a toda su obra. Este concepto encuentra en su *Teoría de la novela* un desarrollo especialmente concentrado. Sin duda, la perspectiva estética, en su dimensión poética, desarrollada por Bajtín encuentra en este trabajo una fuente de inspiración sostenida.

1.1.2 Lukács: posición, género y valor estético

El concepto de forma desarrollado por Lukács le permitió abordar años más tarde el problema de la relación entre la vida empírica y la vida esencial en su *Teoría de la novela*. Según él: “toda forma de literatura es un estadio en las jerarquías de las posibilidades de vida: la palabra que todo lo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina qué forma soportan sus manifestaciones.” (272)

A partir de ese concepto, Lukács estudia en detalle una serie básica de «formas» literarias que expresan diferentes maneras de concebir el mundo: la forma épica, la forma trágica y la forma novelesca. No se trata precisamente de un recuento histórico sin más; se trata de una definición de las propiedades de la novela en términos de su forma general dada mediante el contrapunto con las propiedades de sus más directas formas antecesoras. Lukács genera en torno a cada forma un sistema de categorías; habla por ejemplo del “verso épico”, del “individuo épico”, del “espíritu épico”, del “punto de vista épico” y del “cosmos épico”, alrededor de la “forma épica”. Si se admite que cada uno de estos sistemas de categorías configura una “posición”, sería posible entrar a caracterizar la posición novelesca, en contraste con la posición épica y con la posición dramática.

En la teoría de Lukács, “sólo los poemas homéricos son épica en sentido estricto” (298). En la forma épica, las divinidades que gobiernan el mundo y rigen los destinos humanos acompañan a los hombres como el padre acompaña al niño. Su heroísmo se reduce al itinerario de un camino preestablecido. En esa forma, al igual que en la tragedia la pregunta por el sentido del viaje carece de sentido porque lo heroico del héroe épico es indiferente “respecto de toda estructura arquitectónica” (334). No hay peligro en el mundo que resulte insalvable al

héroe, en virtud de la comunión entre los hombres y los dioses. La *posición épica* es propia de la perfección del helenismo.

Ahora bien, un grupo social que no tiene el poder o que lo perdió, ocupa o concreta la *posición trágica*, y plasma su punto de vista mediante la forma de las tragedias. El individuo trágico observa el mundo como un espacio en el cual el ser humano rechaza la idea de vivir con la sociedad que constituye su entorno y no está dispuesto a negociar con él; porque no le comprende, sus valores no son significativos para el sistema de vida en que se encuentra. El mundo avanza de un modo en que el espíritu trágico no tiene lugar. En efecto, el héroe se torna problemático, como un ángel caído. La historia expone esta situación en la antigüedad griega, en el renacimiento inglés y en la Francia clasicista, razón por la cual en esos contextos se escribieron las obras de Esquilo, Sófocles, Shakespeare y Racine.

El ser humano en la época moderna, época del sin sentido, asiste al nacimiento de la posición novelesca. Don Quijote se encuentra en la frontera entre la épica y la novela; él busca la trascendencia, pero encuentra que los dioses ya abandonaron el mundo; sus gigantes son molinos, entre el hombre y los dioses apareció un abismo que jamás volverá a superarse. Porque el ser humano, al des-idealizar el mundo, conserva sus valores en el campo de su intimidad; no se entrega sin resistencia, no lucha hasta hacerse daño. Alcanza la edad de la virilidad ética.

Este tratamiento histórico mediante el cual Lukács precisa las propiedades de la novela, es el resultado de su decidido acercamiento al sistema hegeliano y su doctrina de las categorías estéticas las cuales se ven reflejadas en su estudio de las formas literarias con la intención de vincular íntimamente lo literario con lo histórico, valor que identificó en Hegel. De modo que las formas de la literatura, en el sentido propuesto por Lukács, no son simples reflejos de su entorno social; sino manifestaciones críticas con respecto al mundo: tal la esencia del arte en

general; para Lukács “en su relación con la vida, el arte es siempre un ‘a pesar de todo’; producir forma es la más profunda confirmación que puede pensarse de la existencia de la disonancia” (339).

1.1.3 Bajtín: dialogismo, polifonía y sentido carnavalesco

El joven Lukács concluye su estudio de la novela afirmando que Dostoievski escribe algo que tal vez se sitúa en la frontera última del género. En *El grado cero de la escritura*, Barthes sitúa el origen de lo propiamente literario sobre la misma época en que escribía Dostoievski. Ambas afirmaciones adquieren pleno sentido en su contexto. Bajtín dialoga con la obra del joven Lukács y, al abordar el problema que representa la narrativa de Dostoievski, encuentra que su aporte fundamental a la modernidad es el desarrollo del dialogismo.

Bajo el mismo sentido histórico hegeliano que Lukács asumió en su *Teoría de la novela*, Bajtín definió y caracterizó el enunciado dialógico en oposición al enunciado monológico; una forma discursiva que no señala diferencias entre las voces que intervienen: el narrador, el príncipe y el campesino aparecen todos mediados por un único estilo, una sola entonación, un léxico que todos dominan por igual. Concentrado en sí, el autor no da forma a un acto de comunicación, a un encuentro real con la otredad. En la literatura monológica, la obra es un monólogo en donde la voz del autor regula la narración del mundo narrado, obedeciendo ideológicamente a la cultura oficial.

El enunciado dialógico muestra, en cambio, el dinamismo de la interacción entre un emisor y un destinatario, quienes intercambian sus roles en un proceso real, cultural y estético de conversación. La literatura dialógica da forma a un escenario en el que interactúan conciencias diversas en múltiples discursos inmersos en el dinamismo de la cultura popular; espera además una reacción del lector. El punto de partida del dialogismo, Bajtín lo encuentra en el héroe de

Dostoievski: “El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística... rompe el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra” (Bajtín, *Dostoievski* 15).

El dialogismo entendido como técnica de operación del material enunciativo de la novela da lugar a la polifonía como forma arquitectónica propia de la novela desde Dostoievski en adelante. En música, en una polifonía diversos sonidos simultáneos expresan cada uno su idea musical, mientras que en su conjunto dan forma a un todo armónico. El significado con el que Bajtín apropia el concepto para la literatura, se diferencia solo en que en este contexto, la simultaneidad se produce entre distintos códigos y registros de habla, dando unidad a un acontecimiento determinado.

Al igual que los cronotopos, lo carnalesco es un aspecto prioritario para comprender la obra literaria y sus vínculos sociales. Para Bajtín “el problema de la carnavalización literaria es uno de los más importantes para la poética histórica, sobre todo para la poética de los géneros.” (152). Dos formas son paradigmáticas de los géneros cómico-serios: el diálogo socrático y la sátira menipea. El primero se funda en la primacía de la oralidad, mediante la cual sustenta el método dialógico de la búsqueda de la verdad. La mayéutica de Sócrates le permitía desarrollar un universo dialógico en el que la palabra ajena resulta imprescindible en el desarrollo del esclarecimiento. La *síncresis* confrontaba varios puntos de vista sobre un objeto dado; así, diversas técnicas de confrontación hacían un lugar a la diversidad de opiniones. La *anácrisis* provocaba la intervención del interlocutor, y sostiene el avance en el desarrollo del argumento cuya fuerza persuasiva aumentaba. De tal manera los partícipes del diálogo socrático adquirirían el carácter de ideólogos (156-157). En este género cómico-serio, los puntos de partida se fijan sobre

la dinámica del intercambio; esa es la guía de los argumentos. Su desarrollo libre y creador permite ejemplificar la horadación de los límites normativos imperantes.

1.1.4 Mukařovsky: para una crítica del signo estético

Mukařovsky abre el estudio de la literatura y del arte al enfoque semiológico con su ensayo: "L'art comme fait sémiologique" (1936). Este autor checo, en la misma trayectoria que Bajtín y Lukács, asume como hechos de orden social la función, la norma y el valor estéticos. Su frase de partida en el artículo mencionado evoca a Von Humboldt, Hegel y Cassirer. Puede resumirse con el principio enunciado por el primero de ellos: "La ontogénesis reproduce la filogénesis".

En virtud de este principio, que vincula los contenidos de la conciencia individual con los de la colectiva, y del sentido comunicativo que este vínculo supone, establece el carácter 'semiológico' de la obra artística. Al desarrollar esa hipótesis, Mukařovsky encuentra tres planos de la obra: la obra de arte, la obra cosa y el objeto estético. El primero vendría a ser la combinación de los otros dos.

Mukařovsky cuestiona los acercamientos psicológicos y los positivistas a la obra de arte, tal como lo hicieron Lukács y Bajtín. Pero a diferencia de este último, en lugar de asumirse como antítesis respecto a los planteamientos formalistas, aporta una solución con base en su interpretación dialéctica del dualismo saussureano.

Se ha asociado la solución de este autor con el paradigma semiótico peirceano, pero es difícil justificar esa asociación: el sistema en que surge la semiótica, el pragmatismo clásico norteamericano, es tríadico y jamás piensa la separación entre ciencias naturales y ciencias del espíritu; mientras que Mukařovsky plantea que en el signo estético se da la singularidad de

presentar una dialéctica compuesta o, digamos, en dos niveles o sentidos: el comunicativo y el autónomo.

Mukařovsky participa de la pregunta de los formalistas por la “propiedad distintiva del signo artístico” y su solución a esa pregunta corrige el desatino con el que el modelo de las funciones del lenguaje de Jakobson justifica el inmanentismo formalista. De allí, según lo que dice Mukařovsky, puede inferirse que la literariedad de Jakobson falla porque limita la función del arte a cierto énfasis en el material verbal en sí (o lo que los saussureanos llamaron el “significante”) –es decir, lo que conocemos como el “inmanentismo” formalista– y que en efecto la despoja de su sentido comunicativo trascendente.

Afirma entonces que la obra de arte funciona como mediadora entre el autor y la colectividad, de una forma tal que en cuanto objeto perceptible (perteneciente al mundo sensible como obra cosa y al de la conciencia colectiva como objeto estético) escapa al dominio de la ciencia analítica y se instaura en el de las ciencias del espíritu; atentas, todas ellas, al problema del signo, que es contiguo al del valor y al de la estructura.¹

En consecuencia surge la definición de la “función comunicativa” del arte. Que es muy diferente a la función comunicativa del signo lingüístico de uso cotidiano. En la corrección de Mukařovsky, esta función no tiene ese sentido analítico que acaba por tener en el ámbito de los formalistas, especialmente en el modelo de Jakobson; aquí la función comunicativa está definida según el orden de la filosofía del lenguaje en la tradición que va desde Goethe hasta Cassirer, pasando por Hegel y por Humbolt. De allí que Mukařovsky considere esta función semiológica como la fundamental en el signo artístico: porque es la que dinamiza y confiere el

¹ Este vínculo que señaló Mukařovsky permite inferir que cada avance ocurrido en el ámbito conceptual de la estética, y por ende al interior del campo artístico en sí, ha de tener repercusiones epistemológicas en todos los campos de las ciencias relacionadas.

sentido estético –social y axiológico– a la “autonomía relativa” de la interacción entre los elementos constitutivos de la dimensión significativa de ese signo.

De modo que el referente del signo estético (aquello a lo que remite su significante) es diferente al referente del signo verbal de uso cotidiano. Sus referentes no son los acontecimientos anecdóticos ni ciertas personas específicas, particulares; tampoco son ciertos estados anímicos, mentales o emocionales descontextualizados; estos son los referentes de la comunicación cotidiana. Los referentes de la comunicación artística, en cambio, surgen del vínculo analógico y sutil entre la ontogénesis y la filogénesis; es decir, de la relación metonímica que se da entre cierto programa narrativo específico (histórico o fantástico, real o ficticio) y el programa narrativo de la cultura del cual resulta ser un hipónimo significativo; de donde deriva más que su polisemia, la densidad de sus implicaciones y repercusiones que se despliegan desde el nivel de las creencias hasta el de los valores materiales económicos pasando por dominios filosóficos y políticos, entre otros sistemas de interpretación.

En su ensayo, Mukařovskij no desarrolló la que él llamó “función autónoma del signo estético”; ya lo habían hecho los formalistas. Ya ellos, desde Propp hasta Jakobson, habían mostrado la importancia de lo que puede obtenerse acotando el estudio de la obra de arte a esa dimensión del signo artístico, en narrativa, en poesía e incluso en el contexto cinematográfico. Ya ellos en su quehacer habían experimentado las limitaciones de su propio método e incluso, en algunos casos, como era de esperarse, habían tenido que transgredirlo para satisfacer las necesidades surgidas de los más ricos materiales que estudiaron.

Mukařovskij se diferencia de Bajtín, en su lectura de los formalistas, en que, al asumir una postura menos radical (quizás sea preciso decir menos dogmática) frente a las debilidades del método formalista, consiguió acotarlas en su origen –la singularidad funcional del signo artístico– y gestar un aporte primordial tanto a la cuestión de lo que comunica en esencia este

singular tipo de signo, como a la cuestión sobre lo propiamente literario. Esta diferencia no supone una actitud pusilánime; la crítica minuciosamente razonada y propositiva es en el fondo más incisiva. Mukařovsky reconoce con Bajtín que el método formalista al limitarse al estudio de la obra cosa está irremediamente desprovisto del poder necesario para acceder al objeto estético de la obra, es decir, a su “significación”. De esta forma no solo señala la irrelevancia de la investigación analítica sobre el fenómeno estético; además denuncia el trasfondo analítico de los dualismos que no alcanzan a comprender el carácter realmente dialéctico del signo artístico.

En conclusión, el enfoque científico analítico restringe su comprensión a interacciones del plano de la obra cosa, el enfoque psicológico se limita a verificar la presencia de las anécdotas del autor en ese plano. Pero la obra de arte, además de la obra cosa, conlleva un objeto estético. Al concebir la obra como signo artístico se superan esos riesgos. El aporte de Mukařovsky constituye el vértice en el que convergen la moderna filosofía del lenguaje y la semiología europea. Constituye también el pasaje a través del cual el pensamiento estético y humanista contemporáneo pudo librarse de la reducción a la que estuvo a punto de ser sometido por el oleaje racionalista de las ciencias físicas.

1.1.5 Síntesis de los aportes de la Crítica sociológica a la Estética sociológica

Posición, género, valor estético, dialogismo, polifonía, cronotopo y sentido carnavalesco son pues los primeros conceptos de la Estética sociológica. Con base en ellos Lukács y Bajtín dan el ánimo primordial a esta manera particular de valorar la obra literaria, en especial, y la obra de arte, en general. Estas categorías básicas les permiten articular una clasificación de maneras estéticas de concebir el mundo, una manera de explicar los géneros de la producción del sentido en la obra literaria y de arte, y de aventurar un sentido de orden axiológico para

cada manifestación de la realización simbólica en su particular manera de re-significar estéticamente la realidad del mundo. Sobre esta base, el estudio crítico orientado por la Estética sociológica se propone acceder al “objeto estético”; por ello, en su desarrollo, parte de contemplar el *yo axiológico del escritor*², la *obra material*³ y el *lector contemplador*.⁴

1.2 Focos de la sociocrítica

1.2.1 Goldman: el estructuralismo genético y la “visión de mundo” como “valor estético”

Aun apegado a la exploración sociológica de la obra de arte, Lucien Goldmann propuso el “estructuralismo genético”. No obstante que se muestra de acuerdo con los argumentos en que se fundan las ciencias del espíritu y que, en gran medida, apropia y renueva las categorías desarrolladas por Lukács para el estudio crítico de la obra de arte, la obra literaria y la obra filosófica, incorpora en su repertorio discursivo expresiones e intereses allegados a la mentalidad científica: parecido a los formalistas, él quiere encontrar un “método”; quiere también fijar o “establecer” el “sentido positivo” de textos literarios o filosóficos.

Es consciente de sus debilidades, sin embargo aspira a que sus lectores no nos distraigamos en ellas de su más profunda finalidad, la cual pareciera ser diferente de sus fines explícitos. Tal vez su trabajo podría leerse como una modelación primaria, obedeciendo a los objetivos explícitos de su autor; y tal vez también podría leerse como modelación secundaria; ya es sabido que la escritura del crítico tiene también su significación estética.

² El Yo axiológico evalúa el mundo y —mediante cierto uso creativo de un material determinado (verbal, el escritor) —produce la obra: un sistema de enunciados estéticos o prosaicos que recrean otros enunciados de su cultura.

³ El material verbal que inscribe a la forma —arquitectónica y composicional —inmaterial. La obra material no será estudiada en sí: es, en su naturaleza, solo como portadora, rectora, de la forma, objeto verdadero de la comunicación.

⁴ (que en nuestro caso será también el crítico literario, el estudioso de la obra) recibe de manera activa, cocreándola, actualizándola, la “evaluación” del mundo (hombre, sociedad, naturaleza, eventual trascendencia) es decir el objeto estético cuyo soporte es la obra material. Así se resumiría, en una perspectiva bajtiniana, el proceso de producción y comunicación literarias que sería el objeto de una “Poética sociológica”

Dejaré esta segunda posibilidad de lectura para el futuro y me concentraré ahora más en lo que dice buscar que en lo que al parecer encontró mediante el desarrollo de su investigación. Esta ambigüedad de sentido es permanente en la escritura de Goldmann; él mismo se adelanta a sus críticos para aclarar que se trata de una ambigüedad aparente. Abiertamente declara su herencia hegeliana, marxista y lukácsiana pero es enfático en diferenciarse de ellos.

Su estudio, en principio fue el resultado del impacto intuitivo que tuvo en el autor la lectura de la *Teoría de la novela* de Lukács. Allí encontró, fascinado, cierta “esencia de la condición humana en la sociedad occidental moderna” que relaciona la taxonomía de la novela y determinados conjuntos sociales relativos al modo de producción capitalista (de la burguesía y del mercado). *Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, publicado en 1958, en el catálogo de Gallimard, en París, es un trabajo que relaciona la literatura de Racine con la filosofía de Pascal, mediante el concepto de “visión trágica del mundo”. Es decir que, allí, Goldmann lee textos literarios y filosóficos para encontrar en ellos la forma en que se constituye una “visión del mundo” y el papel que la producción de sentido literario tiene a ese fin. Goldmann acoge el sentido semiológico de la obra de arte que se expuso a partir del ensayo de Mukařovsky. Como él, parte de señalar sus diferencias con respecto a los análisis psicológicos y a los filológicos y propone un método sociológico que, basado en el pensamiento dialéctico, sea más objetivo al realizar una visión de conjunto sobre aquello que en esencia define una cultura en una época.

Esto es lo que, a partir de Lukács, define como una visión de mundo: “el sistema de pensamiento que, en ciertas condiciones, se impone a cierto grupo de hombres que se encuentran en situaciones económicas y sociales análogas, es decir, a ciertas clases sociales” (45). La significación, el objeto estético que define la función comunicativa del signo artístico, es entonces la visión de mundo; la cual, a su vez, es comunicada por la estructura significativa

de la obra, cuya coherencia se da en el orden de la tensión entre la riqueza de voces múltiples que integran y comparten la visión de mundo y la unidad formal que cohesiona esa multiplicidad. (36)

El dinamismo de la relación entre determinada visión de mundo y la ideología dio motivo a diversos proyectos posteriores. Una visión del mundo es la utopía de una clase social en contraste con la Ideología; es decir que el estado de ideología es, en últimas, el ideal al cual tienden las diversas visiones de mundo. El sistema de tensiones que se da en el contraste entre visiones de mundo y entre estas y la ideología dinamiza la historia. Por su parte, la obra literaria y la obra filosófica en su constante búsqueda de una integración coherente de la visión de mundo que subyace a ella y que ella significa contribuye no solo al proceso de reflexión de una clase social integrada por la respectiva visión de mundo; además permite precisar el aporte cultural de esa clase (en tanto parte) a la ideología (en tanto matriz ideológica para la interpretación general).

La “visión del mundo”, como principio de coherencia y de unidad de la obra literaria, determina el vínculo de la clase social que comunica con su hacer, con su acción colectiva e incluso con los dogmas y represiones que la acotan y con aquellos que le genera su contexto ideológico. Para el contexto específico de los estudios literarios, Goldmann concreta mediante este instrumento la significación de la obra literaria. La visión de mundo, en el dominio del estructuralismo genético, se relaciona con la forma arquitectónica de Bajtín y con la forma de Lukács. De allí que sea una propiedad suya la que pase a constituir el criterio que define el valor estético de la obra; así, la grandeza de la obra depende de la coherencia de su visión de mundo. Más exactamente, de la adecuación de la forma del contenido del texto, su estructura significativa, a la forma del contenido fuera de éste; o sea, de la "visión del mundo", de esa interpretación del mundo que define a una clase o un grupo social.

Si se diferencia de las “cosmogonías” se encuentra que la “visión de mundo” contribuye a la autonomía trascendental de la obra de arte. Las cosmogonías remiten a creencias cohesionadoras de grupos sociales mediante entidades de orden metafísico; en cambio, la “visión de mundo” pugna por consolidarse en un contexto eminentemente sociológico, al cual subyacen las creencias. Esta precisión es fundamental en el aporte de Goldmann:

El gran mérito (del estructuralismo genético) consiste en haber aportado, por la integración del pensamiento de los individuos al conjunto de la vida social, y en especial por el análisis de la función histórica de las clases sociales, el fundamento positivo y científico de la idea de concepción del mundo, eliminando de ella todo carácter arbitrario, especulativo y metafísico.

(Goldmann 32)

Así pues, definido en términos de la visión de mundo, el valor estético, principal motivo de interés del crítico, establece los principios básicos del quehacer de su rol: tratar las intenciones del autor como un índice entre otros (Goldmann 16) y establecer el criterio de elección entre los diversos planos de interpretación que se crucen en la obra, poniendo en ello todo su ingenio. De esta forma, el crítico que opera mediante el método sociológico se encuentra con la importancia y la significación de elementos a los cuales sería imposible llegar desde la historiografía o desde la crítica psicológica. Esta precisión lleva a Goldmann, aún más allá, a señalar las precauciones necesarias para el ejercicio del crítico: éste debe cuidarse de esperar que la obra resulte sensata a su juicio como crítico; y de esperar que la obra se explique en los términos del grupo social de los cuales él es portador.

En el desarrollo de sus intuiciones, Goldmann se concentra en el estudio de la Visión trágica del mundo, previamente definida por Lukács, lo que le permite encontrar los sutiles vínculos que se tejen entre las tragedias de Racine y la filosofía de Pascal; exponentes fundamentales de una

tradición que aún hoy día pervive. Pero en torno a esta manifestación concreta del concepto señala otras: la visión del racionalismo dogmático y la del empirismo escéptico, así como el pensamiento dialéctico idealista hegeliano y pensamiento dialéctico materialista marxista.

En el estructuralismo genético, para comprender la obra artística se busca establecer la visión de mundo configurada en su *estructura significativa*. Bajo este principio metodológico Goldmann estudió los *Pensamientos* de Pascal y las tragedias de Racine. Esta investigación que realizó para su doctorado en letras le permitió estudiar en detalle una manifestación concreta de la visión trágica del mundo. Un estudio que va más allá de la comprensión: “una idea, una obra, solo obtienen su verdadera significación cuando se han integrado en el conjunto de una vida y de un comportamiento. Además, frecuentemente el comportamiento que permite entender la obra no es el del autor, sino el de un grupo social” (Goldmann 29).

De manera que, para explicar la obra, el estructuralismo genético busca determinar el autor social de esa visión del mundo. Las tragedias de Racine no lograrían su forma sin la situación histórica de la nobleza de toga y del jansenismo durante el siglo XVII. Así, los procesos de comprensión y explicación de la obra permiten reflexionar sobre los vínculos que la relacionan con el ámbito cultural en que se gesta.

1.2.2 Adorno: la dialéctica negativa y el valor estético como “contenido de verdad”

En Theodor Adorno las funciones de Mukařovsky, la comunicativa y la autónoma, se comportan distinto a como las describe Goldmann. El estilo de Adorno mantiene la fuerza hegeliana tan presente como está en el joven Lukács. Entre ellos difiere significativamente la forma como interpretan la dialéctica. Si Goldmann propende por una crítica que establezca la estructura significativa, Adorno, renuncia a la intención de establecer nada; por el contrario concibe la significación de la obra como entidad en proceso de formación. Él piensa más en

términos de “configuraciones” de sentido, tipo constelación, que no admiten estructura. Así, en Adorno, la relación definida por Goldmann entre unidad y totalidad gira, y se transforma en la relación entre unidad y multiplicidad.

Ante la tendencia unificadora, centralizadora, de Goldmann, Adorno desarrolló una crítica de dinamismo polivalente. En su momento, el creciente dominio de la industria sobre el arte generaba tres grados de libertad para la estética: arte mercancía, relación entre estética y política, y exploración del sentido crítico del arte. El “arte mercancía” consolida la definición de la “obra cosa” en los términos de Mukařovsky; la significación se desdobra según su posición frente a la ideología: lo que terminará por asignarle un carácter: apariencia de arte (disonante) o expresión artística (mímesis). Es aquí que Adorno opta por buscar el contenido de verdad en la obra, considerando secundario el problema de la “visión de mundo”.

En consecuencia con “la muerte del arte” prevista por Hegel, Adorno observa que la obra de arte es, además que obra arte, “algo extraño”: las obras son enigmáticas en lo que a su contenido de verdad se refiere: ante la obra de arte, la pregunta “¿qué es todo esto?”, que remite a la pregunta “¿esto es verdad?”, queda sin respuesta. En este sentido, señala Adorno, “Lo mismo que la hace ser obra de arte hará que deje de serlo”. (*Dialéctica negativa* 220). Por esta razón, la crítica no puede limitarse a preguntar por el significado de la obra, debe sumergirse en ella hasta alcanzar su “contenido de verdad”. “En palabras de Adorno: “Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Este sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica; lo que justifica, por cierto, justifica la estética” (221).

La obra de arte no responde al determinismo racionalista; sin embargo, por el solo hecho de ser, mueve a la razón a interpretar. Este hecho le permite a Adorno, probar la diferencia entre significado y contenido de verdad, y la distancia entre este y la consciencia o de la

voluntad del autor: “No se puede extraer ningún mensaje de Hamlet, su contenido de verdad no es menor por eso” (221) De esta caracterización básica, Adorno pasa a precisar la relación entre el despliegue histórico que la crítica identifica en la obra y el filosófico, inscrito en su contenido de verdad; el cual, la obra manifiesta en la relación entre la organización que constituye y la desorganización previa que ha organizado. Para explicar esta concepción del contenido de verdad, Adorno acude a un ejemplo imaginario: dado el caso de una obra que renuncia a la dicha del colorido que la realidad no concede a los seres humanos, esta pasa a constituir una alegoría de la dicha ausente, la dicha que no se tiene (222).

Antes de configurarse lo que hemos denominado una Estética sociológica, aun en la etapa de la sociocrítica, a los conceptos básicos que Goldmann y Adorno aportaron a la definición del “valor estético” se sumaron recursos metodológicos significativos: la sociocrítica se enriqueció con los conceptos que aportó Bourdieu; desde la Filosofía, Julia Kristeva aporta un acercamiento significativo al Psicoanálisis (en su dimensión filosófica) y Pierre Zima plantea el “microanálisis”. Aún son diversos los autores y los aportes que contribuyeron a la consolidación de la sociocrítica. En Colombia, la sociocrítica constituyó un modo de hacer crítica desde finales del siglo xx que aún está vigente. Hay una extensa serie de trabajos realizados bajo esa orientación. Hélène Pouliquen lideró esa línea de trabajo, a ella la siguieron Iván Padilla, Diana Diaconu, Paula Marín y Paula Altafulla, entre otros, cuyos trabajos críticos ofrecen interpretaciones particulares de esa concepción del oficio.

1.3 Algunos fundamentos para la Estética sociológica

La actualización y adecuación de los recursos metodológicos que aportan los sistemas filosóficos que desarrollaron Alain Badiou y Jaques Rancière, cada uno siguiendo su propio

sendero, a la Estética sociológica es una actividad extensa que, sin duda, justificaría una investigación específica a ese objetivo. Esta sección solo introduce ese proyecto.

1.3.1 Badiou, para una reinención de la crítica

La Estética sociológica quiere ser un planteamiento de la crítica más allegado a la fuente filosófica; de esta manera se trata de configurar una idea de la crítica más autónoma con respecto a la Sociología y a la Historia. En ese sentido, los objetivos de la Estética sociológica resultan compatibles con la reflexión mediante la cual Alain Badiou se esfuerza por actualizar a la Filosofía misma. Esta necesidad fue planteada y desarrollada por Badiou en el primer ensayo de su compilación *Condiciones*, “La (re)visión de la Filosofía en sí misma”, mediante cinco tesis que se convierten en siete:

1. “La filosofía está hoy paralizada por la relación con su propia historia” (51).
2. “La filosofía debe romper, desde el interior de sí misma, con el historicismo” (52).
3. “Existe una definición de la filosofía” (53).
4. “Toda definición de la filosofía debe distinguirla de la sofística” (55).
- 4 bis. “La categoría de verdad es la categoría central, aunque sea bajo otro nombre, de toda filosofía posible (55).
5. “La filosofía es posible” (68).
- 5 bis. “La filosofía es necesaria” (69).

Es curioso notar que las siete afirmaciones transitan de la Filosofía, en general, a la Estética, en particular, sin la menor dificultad. Si vemos la posición general de los autores de la compilación de Omar Rincón (2016) se encontrará la paradoja de las tendencias: cuando la crítica se ocupa permanentemente de las tendencias, se torna estéril en sí misma. Es decir: queda paralizada por la

relación con su propia historia. Notaba, Badiou, que se llegó a ese estado porque, “al examinar filosóficamente la historia de la filosofía, nuestros contemporáneos están casi todos de acuerdo en decir que tal historia ha entrado en la época, tal vez interminable, de su clausura”. Frente a esta afirmación, el texto de Carrión (en la compilación de Rincón) resulta alentador en cuanto a la intención de “reinventar la figura del crítico cultural” (15), pero en cierto modo restringido a la creatividad del remix. “En el ámbito del periodismo cultural tal vez sea el remix la práctica con más margen de maniobra” (15).

Lo que hay que entender es que la crítica, en su sentido filosófico, no es precisamente la potestad del periodista cultural: el periodista cultural divulga, produce textos de divulgación; no produce textos críticos en rigor. Sobre esa base, la crítica podría empezar a pensar la manera de desvincularse “desde el interior de sí misma”, de ese historicismo. Así, la lectura de los ensayos de la compilación de Rincón lleva a pensar en la definición de “crítica” con la que se está operando. Se notará así que, al supeditar la crítica a la cuestión sobre “cómo se entiende el concepto de crítica en este momento histórico”, resulta conveniente observar la manera como Badiou pensó la definición de la Filosofía en aquel ensayo:

“Esta definición es una invariante histórica; no es una definición en términos de resultado, o la producción de una pérdida del sentido; es una definición intrínseca, que hace que se distinga a la filosofía de lo que no lo es, y esto desde Platón. Y también que se la distinga de lo que no es pero se le *parece*, y se le parece mucho, y que desde Platón se llama sofística”. (*Condiciones* 53)

Más adelante, Badiou acota el asunto: “El sofista es desde los orígenes el hermano enemigo, el gemelo implacable de la filosofía. La filosofía hoy, presa de su malestar historicista, es muy débil frente a los sofistas modernos”. Así, al pensar la noción de crítica que se configura en la compilación de Rincón, bajo la orientación filosófica de Badiou, el

ensayo “El narrador” de Walter Benjamin (1936) emerge en la memoria: concretamente su distinción entre narrar e informar. Pero esa es otra historia.

Badiou caracteriza a los sofistas modernos: siguiendo a Wittgenstein, postergan el pensamiento; lo sitúan en el campo de los efectos de discurso, en los juegos de lenguaje o en la indicación silenciosa; conciben el pensamiento como el acto de “mostrar” lo que han sustraído al control de la lengua. Para ellos “la oposición fundamental no es la que hay entre la verdad y el error o la errancia, sino la que instauran entre la palabra y el silencio, entre lo que puede ser dicho y lo que es imposible decir; entre los enunciados provistos de sentido y los que están desprovistos de él” (*Condiciones* 54). Sustituye la idea de verdad por la idea de regla, oponen el poder de la regla, de la autoridad, a la producción de lo verdadero. Mientras el sofista moderno practica el enunciado final del *Tractatus* –“Lo que no puede ser dicho, hay que callarlo”–, la filosofía justifica su existencia para sostener que lo que no puede decirse es precisamente lo que ella se propone decir.

Esta diferenciación es pertinente si se quiere comprender el problema que surge en cuanto la crítica de arte o la crítica literaria se distancian de su fundamentación filosófica, y resultan supeditadas a las reglas de los medios informativos. De hecho, conviene cuestionar esa manera de concebir la crítica periodística, más allegada a la opinión desprovista de espíritu que cuestionaba Kant, en los casos en que transgrede la norma informativa. Además, en buena medida el silencio que se encuentra en los textos de Lucas Ospina y de Carolina Sanín en la compilación de Rincón, a la luz de esta exploración, nos permiten señalar la necesidad de desarrollar una crítica en el sentido filosófico de la palabra.

1.3.2 Rancière: Estética sociológica Vs Teoría crítica

Jaques Rancière desarrolla, en 2010, un análisis de la profunda transformación que sufrió la Teoría crítica en las últimas cuatro décadas. Su diagnóstico: lo que la teoría crítica era hace cuarenta años hoy es un poderoso arsenal intelectual adecuado para impedir la formación de movimientos sociales o para atenuar su poder hasta anularlo (83).

Para explicar la situación, identifica tres mitos que la sustentan: i) el supuesto de que toda creencia, toda lucha y todo poder son efímeros, se desvanecen en el aire; ii) el supuesto de que los antagonismos modernos (falsos por cierto) [pensemos, por ejemplo, en nuestro Frente Nacional] reconocen los vicios de las posiciones extrema y buscan conciliarse en el punto medio; y iii) el supuesto de que el escepticismo es la opción más inteligente.

Estos mitos sustentan lo que el autor denomina una “contrarrevolución cultural”, la cual, a su vez adopta y resignifica los conceptos y procedimientos (descripciones, narrativas, argumentos y creencias) que en su momento definieron a la “tradición crítica” [crítica de la ideología alemana, crítica de la industria cultural, crítica de la sociedad consumista y crítica de la “sociedad del espectáculo”] (Rancière, *Importancia de la teoría crítica* 83). Esta adopción, continúa el autor, se desarrolló siguiendo cuatro ejes: i) necesidad económica Vs pertinencia histórica; ii) desmaterialización de relaciones sociales; iii) reorientación del concepto de ideología; y iv) crítica de la dinámica de las propiedades.

Del primer eje resulta especialmente pertinente referirse al proceso mediante el cual la descomposición del Estado de bienestar y la regulación de la seguridad social y del trabajo se fundan en la “necesidad de adaptar la economía y la legislación locales a los imperativos...” de la contrarrevolución, y al argumento de ese proceso según el cual toda forma de resistencia a esos supuestos pasa a ser catalogada como “una expresión reaccionaria de cierto segmento de población aferrado al pasado, por temor a perder estatus y privilegios bajo el efecto de “la

fuerza de la historia” (83). Bajo este supuesto la crítica se restringe a su sentido periodístico porque, supuestamente, es el tipo de crítica que le interesa al mercado; y considera un derroche de melancolía (romántico, dicen mucho) asignar recursos para contratar otro tipo de producción crítica.

De aquí la necesidad de pensar que la Estética sociológica no puede concebirse como antagonista de la crítica establecida; sino como complemento: independientemente de que, en el mercado, la crítica periodística tenga mayor rentabilidad inmediata, por su demanda masiva, la cultura sigue necesitando una crítica dirigida a establecer el valor estético en la obra; lo que posiblemente podría generar una rentabilidad estructural aun anclada en el dominio de lo que no hay cómo nombrar en países en desarrollo.

El segundo eje, la desmaterialización de las relaciones sociales, según la cual “la Modernidad se define por el *desvanecimiento de la pobreza y de la realidad*” (85, citando a Sloterdijk), permite entender la permanente tendencia de la crítica mediática a justificarse como antagonista de cualquier otra forma de producción crítica. El argumento de la humildad —“todos son críticos cuando hablan, dicen lo que les gusta y lo que no, expresan, en esas conversaciones privadas, pequeñas, cerradas, el amor y el odio que sienten hacia algunas cosas” [Ospina 28], “Se me ocurren pocos impulsos tan humanos como el que nos precipita en el abismo del chisme” [Carrión 16] —catapulta en el lugar de “periodismo casero, íntimo, privado, de nicho, de feudo, de ocasión, de cónclave” (Ospina 28), a su diferencia, su otredad: su antecedente al que, con humildad, pretende sustituir, “para salir del castillo de la academia” (Rincón 8). De modo que en la perspectiva de su compilación, hay tres tipos de discurso sobre la producción cultural: el académico, el vulgar y el “crítico” mediático. Lo que conecta con el tercer eje: la reorientación del concepto de ideología. El más importante en términos de posicionar un modo discursivo, la crítica mediática, como el “único camino”: “uno escribe un

texto. Lo escribe porque lee (...) y le dan ganas de escribir (...). Y escribe para publicar”. (Ospina 25). ¿Ante una visión como esta de la crítica de arte, en qué lugar quedaría una escritura crítica como la de Marta Traba? La motivación de la crítica no puede agotarse en “publicar”, en satisfacer cierto encargo bien pago. Este proceso es un momento crítico en el flujo general de la realización de la crítica, pero está lejos de ser su fin. Nuevamente, con este “argumento defensivo” no se quiere atacar la práctica mediática, cuya sustentación sofisticada permite, por contraste, sustentar una propuesta de reinención de la crítica como la que supone la Estética sociológica.

Esta propuesta no propende por una crítica de académicos para académicos. Buscar el valor estético en la obra no puede concebirse como el ejercicio de un soliloquio, ya que la producción de conocimiento, en general, sin importar en qué ambiente se realice (en la empresa, el salón de clases o la sala de redacción de un medio periodístico posicionado), solo cobra su pleno sentido al revertir sus beneficios sobre toda la sociedad que le circunscribe, lo cual tampoco sucede por el solo hecho de imprimir el texto y entregarlo al mercado.

Publicar no basta. La lógica de “Así son las cosas, la comunicación es un misterio, usted escribe y nadie lo lee, y si alguien lee, lee lo que quiere leer, como quien oye solo lo que quiere oír, y entiende algo diferente a lo que usted quiso decir” (27) tan propia del docente que imprime sus glosas al texto de su estudiante sin la mínima decencia de haber terminado la primera lectura (intuitiva), siempre igual de frecuente, siempre igual de naturalizada, que genera en el estudiante la sensación de que en realidad en poco vale la pena asumir el verbo “escribir” en toda la extensión de lo que significa, no es necesariamente la norma. Pese a que así funcionan la gran mayoría de los casos, no son esos los casos en los que la escritura crítica realiza su finalidad: contribuir al desarrollo de la cultura.

En la segunda sección de su análisis, Rancière señala dos falacias que el mundo del mercado sustenta en la teoría crítica: i) La tesis que opone la “crítica social” a la “crítica artista”, la cual se replica en la separación entre la criticadera callejera, la opinión desprovista de espíritu, erróneamente equiparada a la cultura popular, y la “crítica académica”, que nace, crece, se reproduce y muere en el universo de las instituciones de educación superior; y ii) el obsesivo tema del individuo democrático visto como un pobre cretino inundado por una avalancha de productos e imágenes y seducido por sus falsas promesas; falacia que parece constatar en la posición del artista (más que crítico de arte) Lucas Ospina:

Usted escribe un primer texto que tiene que ver con arte, lo escribe para publicar, lo escribe porque no lo puede evitar, alguien le pidió que escribiera, usted pensó que tenía algo que decir y aceptó, o lo escribió porque sí, porque cada vez que iba al baño en la mitad de la noche, las frases estaban ahí, escribiéndose, y de regreso a la cama se escribían comienzos y finales y esto no lo dejaba dormir, o usted pudo dormir pero solo luego de escribir una o dos frases en un papel o en el computador, y se fue a dormir en calma con la sensación de que algo tomó forma ahí, pero al día siguiente, usted, tan despierto como el sol, vio que solo apuntó una idea desechable. (27)

Esta descripción es perfectamente compatible con esa imagen provocada por la multiplicidad de formas posibles de experiencia que se ofrecen cual si estuvieran disponibles para todos. Se diría que hoy día, cualquiera hace crítica. Situación que no tiene nada de local: por ejemplo, ante la pregunta por la razón de que la crítica haya perdido su influencia, Benjamin Buchloh, en Harvard, sin la menor vacilación, afirma que “La crítica ha sido desplazada porque la sociedad se ha hecho más letrada” Más adelante concluye: “la educación visual de la gente ha mejorado a unos niveles que ya no se necesitan expertos” (*Seisdedos*, 2016). Ahora (así desde finales del siglo XIX) resulta que la sociedad democrática presenta un exceso de individuos capacitados para apropiarse las palabras, las imágenes y todas las formas de experiencia... para sí mismos, acota irónico Rancière (*Importancia de la teoría crítica* 87).

Más, concentrados en “apropiar la experiencia”, se mantienen casi por completo al margen del valor estético de la obra, por lo general, queda relegado a lo innombrable de su supuesta “educación visual”.

Rancière concluye su análisis de la transformación y decadencia de la teoría crítica señalando el tipo de crítica que a su juicio considera necesaria: una que, a partir de la realidad de las tensiones sociales, investigue la posibilidad de configurar alternativas viables (88).

1.3.3 Rancière: el desacuerdo en la interpretación del concepto de crítica

¿Qué tan real es el “usted” a quien se dirige la voz de Lucas Ospina, en su ensayo sobre la crítica de arte? ¿Qué tan real es la sentencia de Buchloh según la cual “la sociedad se ha hecho más letrada”, al punto que “ya no se necesitan los expertos”? Nadie que lea a Ospina encontrará nada que lo mueva a asumir la crítica como un oficio; él mismo afirma: “aunque siempre le cueste trabajo escribir usted tiene claro que escribir no es un trabajo”. ¿Por qué el artista y el historiador de arte, docentes de universidades prestigiosas, desestimulan la crítica?

El enigma recuerda al epígrafe aristotélico que Rancière desarrolló en *El Desacuerdo. Política y Filosofía*: “¿de qué hay igualdad y de qué hay desigualdad: la cosa conduce a una aporía y a la filosofía política?” (8) En ambos autores contemporáneos se encuentra una forma de generalización que combina lo indecible con lo indiscernible y lo indiscernible con lo innombrable.

Uno lee a Ospina y no puede decidir: “¿Me está hablando a mí? Perdón, pero... no me sucede lo que usted no ha admitido como su caso abiertamente, y en cambio ha delegado a cierto usted que no soy yo”. Se siente entonces uno un no lector; el convidado a una conversación entre el autor y ciertos lectores que son muy como él y muy poco como yo.

¿Todo usted que llegue a ese libro es igual a los demás usted? ¿De quiénes está formado el conjunto de los “usted” a quienes se dirige el enunciado de Ospina? Ahí se activa la cuestión aristotélica.

Por su parte, la explicación de Buchloh a la pérdida de la función de la crítica pareciera más bien justificar la pertinencia de la crítica: ¿en serio, la sociedad se ha hecho más letrada? ¿Cómo decidir si tal afirmación es verdadera o falsa? En un contexto en el que “usted escribe y nadie lo lee, y si alguien lee, lee lo que quiere leer, como quien oye solo lo que quiere oír, y entiende algo diferente a lo que usted quiso decir” (Ospina 27) más bien parece falsa; pero tampoco puede decidirse que lo sea. Bien podría decirse que la sociedad está formada por aquellos que se han vuelto más letrados; los que no, no serían sociedad. De nuevo se activa la cuestión aristotélica.

Tiene sentido concebir la Estética sociológica y la crítica en ella sustentada como manifestaciones de la filosofía política, igualmente contrapuestas a la práctica política. De manera semejante a cuando se quiere definir la política se está ante la doble alternativa —la “política de los políticos” o la “política de los filósofos” —cuando se quiere definir la crítica, o reinventarla, se está ante una doble alternativa: la crítica mediática o la crítica de los filósofos. De donde se deduce cierta transitividad entre la política y la crítica: son ideas en disputa.

La noción de “desacuerdo” (*mésentente*) define la situación de habla que se genera entre quienes refiriéndose a lo mismo a eso mismo lo entienden de maneras diferentes. No es el caso del desconocimiento (hacer como si no se supiera) del otro ni el de ignorar (no se sabe realmente) al otro. El desacuerdo cobra existencia donde los argumentos parecen comprenderse pero no se comprenden porque se sustentan en un principio común: las partes parecieran estar de acuerdo pero, en realidad, cada parte ha entendido algo distinto.

De ahí la necesidad de desmarcarse de la crítica mediática para entrar a reinventar una crítica de base filosófica. Así, la Estética sociológica, parafraseando a Rancière, podría ser el conjunto de las operaciones del pensamiento mediante las cuales la filosofía trata de terminar con la crítica mediática; ese escándalo del pensamiento propio del ejercicio político.

1.3.4 Badiou: condiciones de una Estética sociológica

En términos muy generales, salvajemente generales, puede decirse que hay dos orientaciones en la concepción de la estética. Una que la sitúa en el dominio de la reflexión filosófica y otra que la reconoce como ciencia constituida recientemente y con método propio. La Estética sociológica asume el primer sentido de la palabra, debido a que concibe el valor estético bajo los lineamientos planteados por Adorno, quien situó el principio de ese valor en el “contenido de verdad”. Ya que la búsqueda de la verdad es lo que define a la Filosofía, en contraste con la sofística que renuncia a la posibilidad de la verdad, conviene, nuevamente, volver a Badiou, en cuya perspectiva esa búsqueda o esa intención filosófica, encuentra cuatro modos genéricos de realización: la ciencia (más precisamente el matema), el arte (más precisamente el poema), la política (más precisamente la política en interioridad, o política de emancipación) y el amor (más precisamente el procedimiento que hace verdad de la disyunción de las posiciones sexuadas). El problema de la relación entre el arte y la política, en la perspectiva de la Estética sociológica aquí expuesta, ha sido planteado en los términos de Jaques Rancière. Por lo que de Badiou, por ahora, se tomará lo que aporta su mirada filosófica sobre el proceder de las matemáticas, y lo que permite considerar lo amoroso como orientación del diálogo hacia una búsqueda de la verdad.

En la relación con la matemática, Badiou define la “sustracción de la verdad” (tipo de proceder que opone a la “extracción”). Bajo esta orientación, la crítica fundada en la Estética

sociológica no concibe el valor estético como algo que hay que extraer de la obra, sino como algo que resulta de cierto proceder sustractivo. Este modo de proceder puede abarcar cuatro niveles y, al mismo tiempo, “modalidades”, las cuales, a su vez, se definen en función de lo que las motiva: lo indecible, lo indiscernible, lo genérico y lo innombrable.

Lo indecible está en el primer nivel y se concreta en el enunciado que no obedece a la regla clasificatoria dispuesta para evaluar los enunciados de ese universo discursivo; hace recordar el momento en que Adorno señalaba cómo la obra de arte es, a un mismo tiempo verdad y no verdad; lo que hace que la significación quede al margen de la finalidad de la crítica, para entrar a fundar la necesidad de concebir el contenido de verdad como su finalidad. En este sentido es interesante lo que sucede en la relación entre la crítica mediática y la crítica fundada en la Estética sociológica: esta no pretende negar la función de aquella; por el contrario: puede apoyarse en ella para precisar y justificar su función; lo que es indecible para la primera, motiva la necesidad de la segunda.

Lo indiscernible está en el segundo nivel; dice Badiou: “Dos términos son entonces indiscernibles si, en la situación de lengua considerada, no existe ninguna fórmula que discierna esos dos términos” (173). Lo que se refirió como “el desacuerdo”, en el sistema de Rancière, es muy cercano a lo indiscernible. En el desacuerdo, sucede que cierto enunciado, dado en el entorno de cierto diálogo, porta una ambigüedad que no es perceptible al menos por una de las partes en el debate; lo que sucede porque los dos sentidos de una misma expresión son indiscernibles al estar inmersos en un mismo significante. Para el caso, es necesario discernir el sentido que el significante “crítica” tiene para quienes limitan su significado a pensar el “valor de uso” de la obra o a pensar su “valor de cambio”, ambas dimensiones semánticas de la crítica mediática.

Y aún hay que discernir la crítica de base filosófica de la labor académica: no solo hay que decir que no es potestad única de la comunidad académica la reflexión filosófica, además conviene tener presente que difícilmente la actividad académica actual coincide con la reflexión filosófica sobre la obra de arte o la obra literaria. Esta segunda situación de lo indiscernible lleva a lo genérico, tercer nivel de lo que ha de sustraerse, de en donde queda relegado el valor estético de la obra, cuando la crítica mediática, con el fin de definirse, pareciera dar por supuesto que todo aquello que no es “crítica mediática” o es academicismo estéril o es criticadera desalmada. La Estética sociológica reinventa la crítica al sustraer de ese sentido genérico una definición particular de la práctica crítica: aquella que se dirige a la búsqueda de cierto valor estético: el que supone su “contenido de verdad”.

Entonces, parafraseando a Badiou y contando con lo establecido, previamente, a partir de Adorno: para la crítica basada en la Estética sociológica hay un contenido de verdad. El artista (visual, verbal, etcétera), al realizar su obra, configura cierto contenido de verdad; y la crítica es la investigación orientada a identificarlo, de tal forma que afronta lo innombrable. La crítica, en tanto discurso, “organiza la superposición de una ficción de saber y de una ficción de arte”; de esta manera configura respuestas a las preguntas por lo que el arte piensa, avocando la pregunta de Pierre Macherey (11-17).

1.3.5 Badiou: lo amoroso en el ejercicio de la crítica

Se ha hablado de “reinventar la crítica”, de manera análoga a como, en su momento, Rimbaud señaló —reiteró —la necesidad de reinventar el amor. Badiou define el amor como un procedimiento de verdad. “Es decir —aclara —una experiencia en la que se construye cierto tipo de verdad. Esta verdad es sencillamente la verdad del Dos. La verdad de la diferencia como tal”

(*Elogio del amor* 34), y tiene como punto de partida la diferencia entre dos personas, cada una con su particular subjetividad, dos posturas con representaciones diferentes.

Badiou discierne el concepto al que se refiere; a partir del libro de Aude Lancelin y Marie Lemonnier, *Les Philosophes et l'amour. Aimer, de Socrate a Simone de Beauvoir*, nota que la tradición filosófica “oscila entre dos extremos, [...] incluso si también existen puntos de vista intermedios [...]: la filosofía «antiamor», con Arthur Schopenhauer como representante principal [...]. Y del otro, los filósofos que hacen del amor uno de los estadios supremos de la experiencia subjetiva”. En ese espectro, sitúa tres concepciones filosóficas tradicionales: la romántica, centrada en el éxtasis del encuentro; la contractual “entre dos individuos libres que declaran amarse, pero fijándose especialmente en el sistema de beneficios recíprocos”; y la “escéptica, que considera el amor una ilusión”. (29). A estas concepciones, Badiou opone la de él:

Lo que yo intento decir en mi propia filosofía es que el amor no se reduce a ninguna de estas tentativas y que el amor es una construcción de verdad. ¿Verdad acerca de qué?, se preguntarán. Y bien, verdad acerca de un punto muy particular, a saber: ¿cómo es el mundo cuando se lo experimenta desde el dos y no desde el uno? ¿Cómo es el mundo, examinado, puesto en práctica y vivido a partir de la diferencia y no de la identidad?

Ese vínculo amoroso, construcción compartida de verdad sobre la base de una diferencia, se encuentra en el trabajo crítico que desarrollaron Ángel Rama y Marta Traba. Explorarlo da un sentido singular a este abordaje de la obra que realizaron: no se ha entrado a ver aún ese diálogo amoroso trascendental inscrito en la producción que realizaron mientras compartieron sus vidas. Se han hecho estudios de corte analítico sobre las categorías en las que trabajó una y el otro, estudios tendientes a verificar la validez o la vigencia de esta o aquella apreciación. Pero quizás lo más valioso en ellos sea ese diálogo amoroso que dinamiza la realización de sus proyectos.

1.3.6 Rancière: la transdisciplinarietà en la relación entre literatura y cultura

¿Qué es lo que hace que la condición amorosa sea tan interesante en la escritura crítica de los autores que motivan esta monografía? Al entender el amor como el proceso de construcción de una verdad —no la fusión de dos posiciones en cierto éxtasis que suprime lo múltiple (como se interpreta desde la fantasía romántica), ni cierta experiencia pura del otro, situado permanentemente en cierto exterior inalcanzable—, experimentación de unidades autónomas que se encuentran desde la cotidianeidad que sigue su curso, lo amoroso pasa a ser un criterio que abre la posibilidad de cierta forma de transdisciplinarietà. Especialmente porque en el caso de Ángel Rama y Marta Traba, esa cotidianeidad se condensa significativamente en el oficio de escribir. Una singularidad que aporta pistas de una manera diferente de relacionar dos proyectos críticos que, sin perder autonomía, ganan en objetividad y en profundidad de análisis.

En *El inconsciente estético*, Rancière compara la interdisciplinarietà, en cuyo nombre, dice: “uno recibe al otro, o va de visita a lo del vecino. Pero la mayoría de las veces es para confirmar la identidad y el lugar propios en la república de los sabios, para asegurarse de que esa gran república está hecha de pequeñas repúblicas soberanas”; con la transdisciplinarietà —la actitud que se interroga acerca de eso “propio” en cuyo nombre se practican esos intercambios. Nos interesamos entonces en las formas de percepción, en los actos intelectuales y en las decisiones que presidieron la formación de esas pequeñas repúblicas, en la constitución de sus objetos, sus reglamentos y sus fronteras” (5-6).

Pareciera que lo amoroso aporta dos valores al desarrollo de la crítica sustentada en la Estética sociológica: de una parte, constituye al menos un ejemplo observable de lo que permite la realización de un diálogo transdisciplinar, una ética del diálogo puede adoptar esta cercanía profunda y proactiva que supone entender el amor como búsqueda de verdad. Por otra parte, esa misma ética podría entrar a constituir un criterio necesario para lograr un acercamiento eficaz a

aquello que motiva la reflexión crítica. No se trata de competir por precisar quien tiene la razón; sino de hacer conjunto para lograr una mayor certeza sobre la verdad de lo que se va encontrando. El hecho de que sea una construcción de dos, puede, bajo ciertas condiciones, contribuir a la objetividad del proceso reflexivo.

2. PARA PENSAR UN DIÁLOGO ENTRE CRÍTICA DE ARTE Y CRÍTICA LITERARIA

2.1 MARTA TRABA: ESCRIBIR LA LUZ

Avanza la madrugada sus frescas manos de hierba y
[música:
sus contactos de arcilla forman
de nuevo las hojas de los árboles.
Se edifican las torres sobre el gran pétalo del cielo,
y una a una,
las arenas doradas de las lámparas
se hunden en la pizarra alerta de los muros.

El primer libro de Marta Traba no es *El Museo Vacío*, sino *Historia Natural de la Alegría*; los versos del epígrafe son los iniciales del prólogo de su primero y único libro de poesía. La intuición que la movió a optar por esa forma al inicio seguirá presente en sus trabajos de crítica de arte, quizás podría decirse que siempre: tal la fuente del ímpetu que la caracteriza desde sus primeros ensayos; sobre un artista, sobre una exposición, sobre un factor teórico determinante en su proyecto crítico; luego, en las secciones de sus libros que no lograban cristalizar del todo: *Seis artistas*, *Cuatro Monstruos*, *Elogio de la locura...*; y aun en su producción más madura: *Hombre Americano a todo color*, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* y *Arte de América Latina*. Por ejemplo, al escribir acerca de Obregón, empieza así:

Barranquilla, enorme ciudad plana y caliginosa que se arrastra como una gran lengua extenuada hacia el mar sin resignarse a que la playa sea siempre un espejismo lejos de su alcance. La codicia por ese mar intocable se vuelca en las calles y las casas se abren sobre ellas como si descendieran sobre la playa; sin puertas, con la ilusión de que el sol es brisa y de que efectivamente ventila los hornos de los cuartos, implacablemente alimentados por un perpetuo mediodía.

También puede considerarse ejemplo de esa intención formal la manera como estructuró el libro *Hombre Americano a todo color*, en donde compiló una serie de ensayos sobre artistas singulares buscando esbozar un croquis intuitivo para el cuerpo de ese hombre aun inexistente:

Sobre este hombre se han acumulado cifras, estadísticas, datos biográficos, teorías, investigaciones antropológicas y sociológicas, historia. Ha sido acometido por la economía, la cibernética, la teoría de la comunicación. Hurgado, examinado, dado vuelta como un guante. Pero su personalidad secreta, su idiosincrasia de hombre entero y distinto, de hombre de región, no la han dado sino los escritores y los artistas.

Quizás convendría realizar un trabajo en el futuro que permita concentrar la atención en la relación que Marta Traba sostuvo con la escritura en general; la crítica de arte de Marta Traba es indiscernible de su forma poética inicial. Al verla de esta forma, se conjurarían los vacíos que quedan al estudiar por separado su producción crítica y su obra narrativa. Ya que, en realidad, su obra crítica parece parte de su manera de concebir la creación verbal en general. Es una escritora que practica la crítica como un género literario. En esa forma encontró el espacio para concretar su voz. Aborda la experiencia del arte como motivo de exploración de las posibilidades expresivas de la escritura. En *Los cuatro monstruos cardinales*, Marta Traba alcanza a dar un sentido poético a la percepción de la obra neofigurativa humanista de José Luis Cuevas, Francis Bacon, Jean Dubuffet y Willem de Kooning. En su motivación se identifican las lecciones de estética que encontró en Croce y en Worringer: “el único fin de la crítica es aquel que señala tan admirablemente Croce cuya inteligencia ha sido mi permanente guía, al decir que solo puede realizar un acercamiento entre el público y la obra de arte, apasionarlo por ella e iniciarlo en su misterio”. Pero se identifican otros recursos, en sus trabajos posteriores; se ocupaba en estar al día en lecturas.

En su momento, Ángel Rama identificó la aparición de dos rasgos estilísticos en su tercer libro *La pintura nueva en Latinoamérica*: su escritura aguda para captar la subjetividad del fenómeno artístico y un uso escaso de fuentes documentales (29). Ya desde entonces, sus textos —que sucedían bajo las condiciones, motivaciones y restricciones propias de la crítica mediática de la década del 50, del siglo xx —buscaban en la obra de arte la transformación de la realidad que caracterizaría al hombre latinoamericano moderno.

2.1.1 Primera etapa en el desarrollo del proyecto crítico de Marta Traba

El debate ideológico sobre el arte latinoamericano del que Marta Traba empezó a tomar parte en cuanto se radicó en Colombia está inmerso en la historia de las naciones latinoamericanas desde mediados del siglo xix. Por lo demás, con la persistencia de la lengua, la “autonomía cultural” tuvo restricciones. Cuando Rama reseñó este mismo problema lo llamó: “De la relación entre la obra y el idioma”. Y lo situó en la raíz de la oposición entre las obras que resultan de procesos de hibridación cultural y las que resultan de procesos de transculturación.

Marta Traba exploró la problemática del concepto de “arte latinoamericano” en diversos artículos que publicó en revistas y periódicos. Primero abordó el problema de la influencia de España en el arte de América Latina; luego entró al problema de la existencia del arte latinoamericano; para ella era claro que no había artes nacionales sino manifestaciones artísticas aisladas. Pasó finalmente a preguntarse por la mejor manera de nombrar los contenidos del arte en América. En este sentido, afrontó lo innombrable.

En 1956 entró en abierto conflicto con el crítico español José María Moreno Galván quien se refirió al “despertar del arte americano” mediante la teoría de que si el arte de Europa estaba orientado a crear formas, el arte de América Latina tendía más a “la creación de la naturaleza”. Marta Traba consideró impertinente la intromisión en su territorio y respondió

cuestionando el argumento de dar por supuesto que el patrimonio artístico de Latinoamérica sea solo herencia de España, y para ello argumentó, por ejemplo, señalando el aporte Francia.

Estas coordenadas globales justificaron sus estudios del Arte colonial y de los primeros estudios de autor en el arte colombiano que realizó en la década del 50. Así su crítica, en la dimensión propositiva se fue inscribiendo en una mirada más allegada a la mentalidad liberal en el país. Lo que explica su desdén frente a la exploración artística de la artesanía, la arquitectura y la política en las colonias de España en América y su posición de sospecha ante los aportes de los artistas que exploran la tradición hispánica para enriquecer el lenguaje moderno latinoamericano. La pintura de Obregón le permitió afianzar sus argumentos: “la geografía de Obregón es una «naturaleza estética», apropia la realidad y la transforma para realizar fines sensibles”.

El siguiente artículo de Marta Traba es el clásico “El problema de la existencia del artista americano”. En él desarrolla sus cuestionamientos al arte latinoamericano; un concepto que, a su juicio, nadie había logrado definir de forma convincente. Para ella, las necesidades estéticas del artista lo llevaban a establecer relaciones formales en las que los temas americanos de su entorno social e histórico son interpretados y transformados para, luego, incorporarlos a su proyecto estético. Bajo esta orientación se definió lo que en ese tiempo denominaron el americanismo lírico; un movimiento del que la literatura no es ajeno y que en gran medida puede observarse entre las exploraciones pioneras de lo que luego vendría a ser el realismo fantástico y luego el realismo mágico.

El ímpetu poético de la crítica de Marta Traba concatenaba metáforas sorprendidas con argumentos a veces muy apasionados; mediante estos recursos, efectivamente, realizaba la finalidad del poeta: verbalizar la mirada que sobre el mundo lanzan los artistas. Ella

diferenciaba los artistas que lograban situarse a sí mismos en ese mundo que percibían (“monstruos”) los que lo intentaban, pero que no lograban culminar su propósito y los que buscaban otros propósitos más cercanos al realismo decimonónico. Estos rasgos caracterizaron la etapa inicial de la exploración estética de Marta Traba. La axiología ya estaba perfilada; tenía definida su posición y la mantuvo hasta la última letra. En este periodo se identifica una fuerte tendencia poética orientada a dar nombres, tanto a los elementos mediante los cuales los artistas creaban sus propuestas temáticas y técnicas como a los posibles gestos que permitirían concatenar búsquedas en alguna medida colectivas. A ese objetivo se dirigen sus desarrollos teóricos, que para este período empiezan a vislumbrarse; pero que más adelante darán lugar a propuestas más elaboradas, como la Teoría del arte de la resistencia o a la Teoría de las zonas de influencia cultural abiertas y cerradas.

Esta etapa inicial cierra con sus conferencias sobre *La Pintura Nueva en Latinoamérica* cuyo estilo desarticulado responde a la situación de lo que quiere representar: un periodo creativo inmerso en unas condiciones históricas extremadamente dolorosas para la humanidad. No había proyectos de arte nacional, había artistas, singularidades. Sus páginas toman la textura de la diatriba, dirigida a los artistas principalmente, pero también a la gestión cultural del estado; también era un intento por motivar el interés de otras capas sociales; publicidad para atraer lectores. Era el momento de un llamado a la acción. Marta miraba apasionada y creaba su propio sistema de categorías y de recursos retóricos para oponerse a lo acostumbrado, al sentir común de los críticos y a las opiniones habituales.

Apreciaciones de diatriba. Pero fundadas en su trabajo de lectora del arte. Destructora de mitos y habla frente a frente al pedestal nacionalista, al indigenista o al popularista, ajena al problema de la conveniencia. Audaz, firme, convencida de que su obra era escribir el arte de la región del mundo que amaba: Latinoamérica. Concedora de lo mejor, sabía qué le reclamaba

a Guayasamín o a Pedro Nel Gómez. En su posición respecto a los muralistas mexicanos nunca cedió un ápice. Los reconoce y conviene reconocerlos con ella, con su apreciación cultural, histórica y política. En la primera conferencia analiza algunos valores continentales de principios del siglo; Andrés Santamaría, entre ellos. La segunda es una serie de semblanzas en tres pinceladas verbales de precursores de Latinoamérica; no puede nombrarlos todos: “buen pintor”, artista “canonizado” o “condenado”, el arte de Marta Traba.

El tercero analiza la pintura nueva en el Caribe. Para lo cual, parte de una reflexión sobre el arte precolombino, sobre su ruptura total con todo el arte posterior en el entorno colombiano: América no puede tener un estilo precolombino. (75). El capítulo final cuestiona la producción de Argentina, Chile, Uruguay donde no identifica ningún empuje emocional, creativo y original.

2.1.2 Segunda etapa: entre 1968 y el último libro

Al final de los de los años sesenta, emprende el proceso de teorización basado en el proyecto modernista: la calidad del arte obedece a la adecuación formal a los contenidos; de ahí, al trascender el formalismo, entra a ocuparse más detenidamente de los problemas estéticos orientada por las discusiones de la teoría crítica. Atraviesa, entonces, el formalismo, el estructuralismo y la semiología, en busca del conocimiento que el artista desarrollaba en su obra; de donde su objetivo crítico, el valor estético, empezó a seguir la orientación sociocrítica. Aunque nunca llegó a referirse a lo que Adorno denominó el “Contenido de verdad” no cabe duda de que su intuición alcanzaba a contactar ese concepto; claro, en los artistas que llegaron a desarrollarlo: Obregón, Botero, Caballero,

Marta Traba empezó a identificar los problemas culturales y conceptuales del arte a un nivel más general. Ya disponía de información general de los diversos proyectos nacionales, lo

que le permitió integrar rasgos culturales hasta llegar a su clásico ensayo: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*.

Entre las polémicas de esta segunda etapa (pasados los conflictos con el muralismo y el indigenismo) entra a contrastar con en el cinetismo venezolano o el arte pop, orientaciones que con frecuencia siente que se han incorporado sin la reflexión suficiente en Latinoamérica. Ante lo cual insistía en que el arte debe manifestarse en resistencia a ser vaciado de sus intenciones comunicativas para mantener su condición de lenguaje de la cultura.

El trabajo de Marta Traba se enfrentó con múltiples modos de concebir teorías y diversas posibilidades de abordar, sistemáticamente los fenómenos del arte moderno y contemporáneo en el continente. Así, sus trabajos monográficos y sus exploraciones de corte histórico siempre estuvieron predefinidos por su agudeza crítica. Uno de rasgos técnicos que se identifican en la producción crítica de Marta Traba de esta etapa es el de desarrollar su metodología dialéctica: partía de establecer polaridades, lo que está en la base del diseño de su teoría sobre las zonas de influencia cultural y de la estética de la resistencia. Estas propuestas constituyen la más importante contribución de Marta Traba a la comprensión de los problemas de la transculturación, el colonialismo y la ocupación simbólica. Estas teorías desarrolladas en escritos breves, convergen en su obra *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*.

Por otra parte, con base en la teoría crítica, que dominaba por permanente seguimiento a las investigaciones y problemáticas desarrolladas desde el estructuralismo, la semiología y las teorías de la comunicación, lo que le permitió desarrollar una mirada que trascendía el problema de la identidad capaz de sostener una resistencia ante las diversas formas de

colonialismo cultural y visual, que amenazaban la producción artística Latinoamericana que empezaba a tomar cuerpo.

Sobre esta orientación conceptual, Marta Traba empezó a considerar problemas cuya vigencia se ha vuelto más intensa con el tiempo en el entorno de la relación entre culturas dominantes y dominadas, o para sustentar su rechazo a los discursos del proyecto posmodernista. El cual identificaba como una amenaza que llevaría a adoptar recursos conceptuales tendientes a vaciar la obra de su sustento social y cultural.

Es la escritura crítica de Marta Traba de esta época, se consolida también su vocación pedagógica. Cierta pedagogía del público pasa a ser una función fundamental en la composición de sus comentarios. Sus textos buscan a un lector general, no necesariamente especializado en la comprensión de la obra. Trata de interpelar al lector para motivarlo a incorporar la experiencia del arte en su vida.

Esta orientación pedagógica para la producción crítica se justifica en la certeza que ella expone permanentemente según la cual el arte cobra existencia en cuanto se realiza el destino comunicativo de la obra. Lo que supone una directriz sobre el ejercicio de la crítica: el deber de participar en la realización de ese proyecto discursivo de las obras. La dimensión literaria no solo siguió presente en su escritura crítica. Además se volvió cada vez más consciente: en Marta Traba la concepción literaria del oficio es resultado de su interés por las posibilidades creativas que ella estudia en la escritura ensayística y argumentativa. Marta Traba se esfuerza por traducir a la escritura el impacto que en ella suscitaban las obras a las que se exponía; esta orientación no podía sino llevarla a dar un estilo poético a su escritura crítica.

Este principio técnico parece empezar a delimitarse tomando como referente el modelo de las funciones del lenguaje que desarrollara el formalista, Roman Jakobson, de donde claramente Marta Traba acoge las propiedades de la función poética; pero, más tarde, su

abordaje crítico se verá enriquecido por los aportes conceptuales y metodológicos de la Teoría Crítica (Benjamin, Adorno), de la Sociología del arte (Goldmann, Bourdieu), el del estructuralismo y el post-estructuralismo (Levi-Strauss, Eco, Kristeva y Barthes), para desarrollar una alternativa a la función referencial, con pretensiones descriptivas y científicas, del discurso argumentativo e informativo predominante en el modo como otros críticos desarrollan su oficio. Traba ofrece una concepción de la escritura sobre arte que busca establecer el valor estético de la obra mediante un lenguaje permeable a la sensibilidad estética; es decir, una escritura que permite acercarse a la naturaleza poética del lenguaje.

Según Juan Acha, el pensamiento latinoamericano, incluida la crítica de arte, debe plantearse la necesidad de desarrollar un lenguaje no teórico, más allegado a la intuición literaria. Quizás sobre esta orientación haya tomado forma esta escritura de Marta Traba en la que convergen las propiedades de un género literario con los intereses de una disciplina social e interpretativa. Según ella, el recurso al lenguaje poético le permitía hacer más accesible la comprensión del arte. Quienes se oponen consideran que la textura literaria de la crítica puede ser un obstáculo a la mirada especializada. Pero la influencia de la obra crítica de Marta Traba no da prueba a esa opinión: en ella las tareas de la crítica se realizan, debido a su permanente atención a los nuevos aportes que los filósofos de la época iban desarrollando. Por esta razón, su percepción de la problemática estética siempre se mantuvo al día.

Con Marta Traba los debates sobre el arte latinoamericano adquieren una dimensión sin precedentes en el subcontinente. No solo por sus propuestas estéticas; sino por la manera en que asume y desarrolla sus divergencias frente a los modelos mediante los cuales se había pensado el artista latinoamericano. En sus libros de la década de 1970, Marta Traba configuró lo más elaborado de su proyecto crítico. En *Arte latinoamericano actual* llamó la atención sobre la dependencia de la vanguardia latinoamericana, al seguir “la señal impartida desde

Norteamérica” (21). En su perspectiva, el intento de conformar una coalición Latinoamericana fracasaba porque no se hacía el debido reconocimiento de las particularidades de las subculturas constitutivas de Latinoamérica lo que abría espacio a la adopción irracional de modelos invasivos. Con este argumento sustentó su propuesta teórica de “el arte de la resistencia”. En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, Marta Traba explicó que la falta de un proyecto propio para el arte latinoamericano contemporáneo era el resultado de obedecer a una concepción política e histórica ajena. De ahí, desplegó su concepto de “arte latinoamericano”. Para lo cual, comienza por definir el modelo artístico hegemónico de Estados Unidos y su peligrosa manera de influir en la producción artística latinoamericana, en la década de 1970. A partir de ahí, en oposición, define lo latinoamericano.

Así, los primeros capítulos del libro se sitúan en un sistema de confrontación: “Estados Unidos *versus* Latinoamérica” es una descripción de las condiciones socioculturales que en los Estados Unidos dinamizan la sociedad de consumo y promueven una concepción del arte que Marta Traba define como una “estética del deterioro”. Luego, en “Latinoamérica *versus* Estados Unidos” precisa las diferencias entre lo latinoamericano y lo observado en la sección anterior. La primera diferencia que Traba se deriva del hecho de que la norteamericana es una sociedad con amplio desarrollo tecnológico, urbana e industrializada, mientras que en Latinoamérica la sociedad está anclada en costumbres arcaicas, rurales y con un desarrollo irregular. Esta diferencia no tiene que ver con un problema de “identidad”, Traba se desmarcó ahí de ese concepto cuyas debilidades había cuestionado al estudiar las primeras etapas del modernismo. Traba rechaza la idea de que exista cierto “exotismo autóctono”, con la que con frecuencia las metrópolis reducen a estereotipos la producción creativa de las que antes habían sido sus colonias. Por esta razón, comprende necesario analizar la problemática por una vía

alternativa: “Hoy día no es preciso insistir sobre la bondad del concepto de Latinoamérica; hay más bien, una saturación y utilización oportunista del término. Es el momento, en cambio, en pleno *boom* de lo «latinoamericano», de insistir sobre la precisión de los conceptos” (Traba, *Dos décadas* 22). Entonces el problema para definir un “arte latinoamericano” pasó a ser la dificultad de establecer un sistema de denominadores comunes capaces de integrar la vastedad y la pluralidad de motivos y variaciones culturales que habitan un territorio tan extenso.

En principio, Marta Traba indicó las razones por las que no era posible afirmar la existencia de un arte latinoamericano como tal. De ahí empezó a buscar cómo contribuir a su formación. El sistema de categorías que define ciertas “áreas abiertas” y “áreas cerradas” a la influencia externa abrió la posibilidad de esbozar un marco de lectura general de la producción creativa en Latinoamérica; de esta manera empieza a trazar su “mapa informe del arte moderno latinoamericano”. Las áreas cerradas están conformadas por los países “donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas con la raza blanca” Mientras que las áreas abiertas están conformadas por los países marcados por el “progresismo, el afán civilizatorio, la capacidad de absorber y recibir al extranjero; su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales”. Marta Traba aclara que Las áreas abiertas se pueden definir más en relación con ciudades que con países. (*Dos décadas* 92)

México, Perú, Ecuador, Colombia, Bolivia, Paraguay, son ejemplos de las “áreas cerradas”, por efecto de que sus culturas, sus tradiciones indígenas, sus dinámicas inmigratorias y su profunda desigualdad social limitan significativamente el acceso a los circuitos culturales internacionales.

Las “áreas abiertas”, Traba las identificó en Argentina, Venezuela, Chile, Uruguay y Brasil; encontraba en ellas una gran permeabilidad frente a los los modelos extranjeros. Este

modelo le permitió hablar de un “arte latinoamericano” manteniendo la diversidad y la pluralidad de las diferentes culturas de cada país, librando el problema de la generalización identitaria que haría de América Latina una entidad abstracta, esencialista. Un procedimiento que ella se ocupó de justificar con claridad: “Aun cuando la marcación de tendencias generales es tan peligrosa, hay que correr, sin embargo, el riesgo de ver globalmente un continente como el nuestro, balcanizado sin cesar y a plena deliberación por el imperio”.

La necesidad de configurar un arte latinoamericano la leva también a desarrollar su *Teoría de la resistencia*. La década de 1960, cargó de un sentido político esta palabra. Marta Traba la incorporó con un fin estético, tomándola de la teoría de la dependencia que se desarrolló en el campo de las ciencias sociales para explicar las formas de relación entre centro y periferias en entornos sociales en donde la desigualdad resulta significativa.

Traba dedicó un capítulo de su libro a “La resistencia”. Analizar allí la transformación que el arte latinoamericano experimentó durante los años cincuenta. Ese momento en que el paradigma social, panfletario que encontró en buena parte de la producción de los muralistas, empezó a debilitarse. Según ella, la expansión de este paradigma al resto de Latinoamérica fue nocivo y degradante, un obstáculo para que en la región se desarrollará un arte moderno. Esa “mexicanización refleja” no resolvía las necesidades expresivas singulares a cada país; y a la larga postergaba la resolución de la problemática estética de cada nación.

Superado el muralismo, en los años cincuenta comienza un proceso de modernización en los lenguajes plásticos que se desarrollarían en los países latinoamericanos. Esta tarea fue la que ella acompañó y defendió con vehemencia. Así el grupo de artistas que a lo largo del continente muestra, a su juicio, actitudes comunes que se repiten, y a los que denomina “artistas resistentes”. Traba identificaba en ellos la “actitud de resistencia” en la capacidad que mostraban de crear visiones artísticas autónomas, basadas en una exploración moderna del

lenguaje artístico. Marta destacó en esa dimensión creativa a Fernando de Szyszlo (Perú), a Alejandro Obregón y Fernando Botero (Colombia), a Ricardo Martínez y José Luis Cuevas (México), a Enrique Tábara (Ecuador) y a Rodolfo Abularach (Guatemala). Estos artistas pertenecientes a países de áreas cerradas; las cuales resultaban más propicias a un diálogo equilibrado entre la influencia internacional y la tradición continental aun consciente del legado precolombino. Este grupo de artistas constituyó la propuesta que resistió al modelo artístico impartido por los movimientos internacionales, y que posicionó un nuevo arte latinoamericano en el mundo sobre la base de su actitud de resistencia.

En la propuesta crítica de Marta Traba, la teoría de la resistencia no solo caracteriza la producción de estos artistas; además aporta un concepto para interpretar el proceso modernizador de la plástica latinoamericana a lo largo del siglo. A su entender, se trataba de una categoría que le permitía adentrarse en lo que había antes de sus primeras reflexiones, superando las debilidades del arrojo con el que en principio había negado la existencia de un arte propio.

En 1974 Marta Traba sintetizó el concepto en el artículo “La cultura de la resistencia”. Ahí establece el vínculo entre los artistas “generadores de culturas”, precursores de la modernidad latinoamericana (1930-1959) hasta las propuestas de arte moderno ya instalado que alcanzan su mayor desarrollo en la década en que ella escribía. Lo que le permitió identificar un proceso artístico “revolucionario”.

Para ella, el problema de la dependencia no se limita a la adopción de modelos hegemónicos “dependencia por mimetismo”, sino que incluye su manifestación invertida: la negación radical de la modernización: “dependencia decimonónica”. De manera que Traba no se opuso a renovar los lenguajes artísticos; por el contrario, promueve la innovación que transforma el proceder del arte; de qué sirve una renovación formal, si se hace imitando

modelos que desconocen la consistencia sociológica de la obra menoscabando su valor estético.

Solo a la luz de la cultura de la resistencia adquieren su sentido y su proyección el conjunto de los iniciadores del arte moderno en América Latina: Torres García y Figari en el Uruguay, Tamayo en México, Mérida en Guatemala, Matta en Chile, Lam y Peláez en Cuba, Reverón en Venezuela, y hasta artistas aparentemente europeos, como el colombiano Andrés de Santamaría, el argentino Pettorutti y el brasileño Di Cavalcanti. (...) La mayoría fue perfectamente consciente de que les competía el ingreso al modernismo y establecieron ese ingreso sobre las diferencias más que sobre las semejanzas. (Traba, *Cultura de la resistencia* 46).

2.1.3 Arte Latinoamericano 1900 -1980

Arte en América Latina 1900-1980 es el último libro escrito por Marta Traba. En este trabajo se sedimenta toda la exploración que del arte latinoamericano realizó durante algo más de tres décadas. Su composición resulta de un trabajo de análisis histórico-crítico del arte de América Latina durante los 80 años del siglo XX que habían corrido hasta ese momento. Si en muchos textos previos la crítica de Marta Traba se mostró precipitada, superficial y enumerativa, en este libro esas características se hacen totalmente evidentes. No obstante, el recorrido es impresionante. Al leerlo, permanentemente se perciben los ecos de toda su obra previa, lo que genera una red de sentido compleja que podría pasar desapercibida para un lector ávido de cierta rigidez analítica (falso valor que suele confundirse con el rigor metodológico).

El libro está compuesto de cinco partes: la introducción y cuatro capítulos: El primero hace un recorrido global del trayecto que trazo el muralismo mexicano en su proceso de inmersión en los diversos países de Latinoamérica. El segundo precisa las consecuencias de esa fuerte hegemonía estética y deja pistas sobre las singularidades que se mantuvieron ajenas a su avasallador influjo. En la tercera sección se ocupa del largo proceso a través del cual las

vanguardias empezaron a cobrar interés en la exploración estética del subcontinente. Las décadas emergentes son también las que antes denominó las décadas vulnerables; la sección final narra el triunfo de la vanguardia.

En sus contenidos no hay ninguna novedad; ni con respecto a los recursos teóricos que toma en cuenta para componerlo ni en lo que comenta respecto a los artistas que incluye en este extenso listado de artistas y de obras. Su composición hace sentir en el lector que no se trata solo de un recorrido por la historia del arte del continente; sino, especialmente, por el recorrido que Marta Traba desarrolló a lo largo de su propia producción crítica.

Los primeros dos capítulos, dedicados a la exploración técnica y sobre todo ideológica del muralismo mexicano como patrón cultural para toda la producción plástica en Latinoamérica, corresponden a contenidos que ella desarrolló en su escritura crítica la década de 1950. Cuando empezó a pensar las propiedades estilísticas de su escritura crítica. La postura frente al muralismo no ha cambiado: es innegable el papel protagónico del muralismo mexicano que tuvo ecos más o menos intensos en toda América, del sur, del norte y del caribe, y en eso precisamente está la razón de que haya generado tanto malestar en ella. Es decir, su intención no era desconocer la importancia del muralismo sino resistir a su poder avasallante.

El contraste entre la tercera sección y la primera del libro, en la que introduce el muralismo en sí, motiva el acercamiento tanto a las implicaciones culturales derivadas de haber sido colonia por tantos siglos en el pasado, como a los últimos años del siglo XIX, en los cuales la evocación nostálgica de esos principios la hacían resistirse a admitir que se hubiese desarrollado un proyecto estético autónomo capaz de reflejar las singularidades de estos pueblos que empezaban a necesitar forjar una tradición propia. En la definición de estas secciones se vislumbra la función de sus más importantes resultados obtenidos en la

producción teórica en la que sustentó su crítica de los últimos años de la década de 1960 y de toda la década de 1970.

La lección final, optimista, se ocupa de pensar la Vanguardia ya instaurada; pero no desconoce que se trata de una etapa inmersa en la problemática que supuso el fortalecimiento del mercado del arte en la concepción estética norteamericana.

En este sentido este trabajo presenta sutiles semejanzas con el también último libro que produjo Ángel Rama. Una familiaridad que permite leer de una manera más mesurada las intenciones que el crítico literario persiguió mediante ese trabajo que comparte con este libro de Traba esa inmersión de la crítica en el dominio de los historiadores. Ambos libros comparten esa singularidad que se da en el momento en que el lenguaje crítico entra en ese territorio en cierto modo ajeno. No obstante, pese a que la calidad de las dos reflexiones es débil, porque al entrar a componer proyectos más allegados al lenguaje de la historia sin por ello dejar de lado el estilo crítico que es inherente a los dos autores genera obras especialmente singulares. Quizás empezaban a intuir la necesidad de tomar distancia respecto de la excesiva dependencia que la filosofía (incluida la reflexión sobre el arte) tiene frente a la historia, como claramente lo ha señalado Badiou.

La intención es terminar con las secuelas del romanticismo que hacen del *tiempo* la sustancia misma del pensamiento: desde la “temporalización del concepto” hasta el axioma según el cual “el ser-verdadero no puede aprehenderse sino en su temporalidad propia”. Badiou, que ha construido un concepto auténticamente filosófico del acontecimiento, no excluye ciertamente la historia, una historia no lineal, puntuada de *azares*, tejida del recurso que un acontecimiento encuentra en otro, quizá muy lejano; pero no es historicista. (Wahl 28)

2.2 Ángel Rama: edificar una narrativa

“Una vez cerrado el ataúd, comprobaron que no había modo de que pasara por la puertecita. Abrieron entonces la ventana que daba al jardín y por allí lo sacaron balanceándolo. Vimos salir por el aire el ataúd de uno de esos escritores insólitos que el Uruguay produce con más frecuencia de lo que se cree, para compensar o para rebelarse de la grisura pequeño burguesa de su sociedad.” (Rama, *Magia de la materia* 13)

Así como para comprender la lista de autores y el orden que Marta Traba da a su libro *Arte de América Latina 1900-1980* es necesario conocer sus principales trabajos previos, así mismo para entrar en *La ciudad letrada*, es necesario mantener presentes los trabajos que le anteceden. De hecho, estratégicamente es posible concentrarse en esta obra para ver en ella el proceso mediante el cual toda su obra se fue sedimentando hasta desbordarse de su especificidad crítica sobre el territorio de los historiadores. Parece tratarse de una preocupación semejante a la de Badiou respecto a la relación entre la filosofía y la historia. Al afrontar la crítica con una orientación creativa, literaria, como se muestra en el epígrafe, Rama invierte las jerarquías de la relación: Rama no solo encuentra inspirador el modo en que José Luis Romero aborda la historia de las ciudades latinoamericanas; además responde a las limitaciones que observa en ese modo de supeditar el pensamiento al tiempo; lo hace completando la mirada, entrando en lo que escapa a la analítica del historiador. Lo que resulta innombrable a ese tipo de proceder.

De modo que también Ángel Rama empezó su relación con la escritura en otro terreno de la literatura; exploró la narrativa y la dramaturgia. De allí la comprensión polifónica y dialógica que alcanzó a tener de la producción literaria del continente. En su obra, no es lo mismo leer Hispanoamérica que leer Latinoamérica; estas expresiones corresponden a visiones de mundo muy diversas. Como tampoco es lo mismo lo que él llamaba Latinoamérica y lo que hoy en el dominio de las relaciones políticas y mercantiles se sintetiza con la expresión

LATAM. Son axiologías antagónicas. Determinan cierto sistema de tensiones en ese escenario balcanizado desde la geopolítica de la conquista.

En principio la obra crítica de Ángel Rama puede agruparse en dos grandes secciones: la que se forma en su desarrollo de la teoría de la Transculturación narrativa (que desde la literatura, en su oposición a la hibridación en Hispanoamérica, complementa la teoría de las áreas abiertas y áreas cerradas a las que se refirió Marta Traba [desde las artes visuales] y que se comentaron en secciones anteriores) y la que se ocupa de caracterizar el proceso creativo de la narrativa latinoamericana incorporándose en el campo general de la narrativa Moderna. Estos dos grandes brazos en el desarrollo de la obra crítica de Ángel Rama permitirían dar cuenta de sus dos grandes funciones: la de dinamizar la formación de una producción literaria innovadora en el dominio general de la cultura occidental y la de identificar los obstáculos que le permiten avanzar; en este sentido resulta inevitable evocar su ensayo de 1964 sobre los problemas que irremediablemente enfrentará quien quiera constituirse en un narrador latinoamericano.

2.2.1 La narrativa latinoamericana, una narrativa moderna

“Lo más importante de su período de exilio son la consolidación de sus concepciones teóricas y la creación de la Biblioteca Ayacucho”, afirma Rosario Peyrou. Habría que decir que no se pueden discernir estos hechos: para sustentar el proyecto “Biblioteca Ayacucho” fue necesario delimitar con mayor firmeza sus conceptos, dado que se trata de recursos teóricos mediante los cuales se definen los problemas que la Biblioteca Ayacucho podría contribuir a afrontar. Rama sabía que estaba ante la oportunidad de desarrollar un discurso tendiente a integrar la región de manera que pudiera consolidar una autonomía cultural capaz de afrontar los retos generados por las dinámicas geopolíticas propias del mundo moderno. Rama sabía,

incluso desde que confeccionó su proyecto crítico en 1960, como también lo sabía Marta Traba, que la construcción de una literatura y la de un arte eran condiciones necesarias para lograr esa integración: “Si tuviera que decir con toda precisión cuál entiendo la tarea más importante del momento actual y nuestra responsabilidad cultural, diría que es la construcción de una literatura”. Es así que enfocó todas sus capacidades en construirla. Bajo esa intención estuvo atento a los aportes de la crítica sociológica, George Lukács, Theodor Adorno; a la crítica histórica, Hauser, Della Volpe, Braudel, Bataillon; al estructuralismo, Lévi-Strauss, Roland Barthes... Identificaba en la modernidad no solo una oportunidad de sustraer de la región un sistema literario particular sino, además, de, de esa manera, promover la emergencia de un sistema cultural autónomo. Un ideal que, por lo demás, se justificaba al observar e identificar fenómenos análogos en zonas diversas.

Es en ese contexto que logra discernir, en la generalidad hispanoamericana, en la generalidad brasilera, y en la generalidad antillana, una serie de problemas que debía afrontar para llegar a construir esa visión de mundo que vendría a ser su Latinoamérica. Ese es su ensayo “Diez problemas para el narrador latinoamericano”.

2.2.2 La teoría de la transculturación narrativa

Ángel Rama buscó estructurar el sistema literario latinoamericano apoyado en las bases teóricas de la crítica sociológica e inspirado en Quijano (por su idea de autonomía económica, política y cultural), en Cándido, (por su idea de sistema literario y su trabajo sobre el regionalismo brasileño y su metodología transdisciplinar) y en Ribeiro, quien compartió con Ángel Rama el interés por contrastar la producción cultural latinoamericana con la de los centros metropolitanos europeos y norteamericanos. Bajo ese programa no del todo planeado, Rama rechazó el panamericanismo y entró a promover una idea de la democracia fundada en

cierto sistema cultural sensible, autónomo acorde a la axiología expresada en una producción artística y literaria sistematizadas. En ese contexto, la teoría de la *transculturación narrativa en América Latina* se acerca a la historia del pensamiento latinoamericano.

Tres libros de Ángel Rama anteceden la configuración de la teoría de la transculturación narrativa: *Rubén Darío y el modernismo* [1970], *La narrativa de García Márquez...* [1971] y *Los Gauchipolíticos* [1976]; libros en los que hace un uso sistemático de los recursos conceptuales que desarrolló desde que sintetizó sus Diez problemas...

Al estudiar la obra de Darío, Rama sustenta su concepción de la literatura latinoamericana como una tradición que necesita desarrollar una autonomía cultural; además, pone a prueba el giro sociológico según el cual la obra desarrolla su valor estético en su relación con el entorno cultural en el que surgen. El estudio a la obra de García Márquez acudiendo a los mismos principios llega a describir las condiciones que permitieron que su narrativa llegara a superar las limitaciones habituales a la orientación política y cultural de Colombia, y a precisar los rasgos formales que le permiten a esa obra articular la literatura de toda la nación. Luego, en *Los Gauchipolíticos*, Rama prueba la capacidad de los mismos principios interpretativos pero ahora para estudiar la conformación de todo un sistema literario.

La transculturación narrativa le permite a Ángel Rama exponer el proceso a través del cual la narrativa latinoamericana alcanza la autonomía cultural. Es, entonces un concepto que se vincula con la teoría de la resistencia desarrollada por Marta Traba para el campo de las artes visuales latinoamericanas. Esta propuesta metodológica de Rama le permite desarrollar una crítica capaz de entrar a observar las condiciones sociales y culturales en las que se produce la obra. Le permite también discernir dos grandes clases de proyectos creativos: los que propenden por desarrollar cierta autonomía cultural (latinoamericanistas) y los que propenden por conservar el colonialismo intelectual. Un proceso de discernimiento análogo y

complementario al que genera la teoría de las áreas abiertas y las áreas cerradas a la influencia cultural externa.

Pero la transculturación narrativa no es una categoría que se limite a caracterizar cierta narrativa de vanguardia acerca de historias locales. Rama observa que la narrativa transculturadora puede sobreponerse a los mecanismos de exclusión que han instaurado las élites formadas en el proceso de la modernización de las sociedades latinoamericanas, generando espacios de diversidad cultural e integrando valores culturales que han quedado marginados. Arguedas ofrece la posibilidad de ilustrar la situación. En su contexto socio cultural, los criollos se abrogaron la potestad exclusiva sobre la producción cultural; para lo cual excluyó al Perú indígena; lo calificaba de “degenerado”, “débil”, “raro” e “ininteligible”. De esta manera, la sociedad criolla naturalizó la desigualdad política y económica. Ante esta situación, Arguedas desarrolló una obra que rompiera el cerco de segregación.

Ribeiro había identificado previamente tres formas generales de intercambio cultural entre una cultura dominante y otra dominada. La “deculturación” —la cultura dominada pierde su patrimonio cultural—, la “asimilación” —las dos culturas (dominantes y dominados) se integran— y la “aculturación” —los cambios culturales obedecen al contacto prolongado entre las dos formaciones culturales. El caso de Arguedas no se podía discernir en el entorno normativo establecido por Ribeiro. En su obra, aparte de la experiencia de la dominación mediante procedimientos de asimilación, toma forma una narrativa que no copia los recursos creativos de los dominadores, sino que se desarrolla una alternativa estética capaz de expresar la complejidad y las tensiones inherentes a la diversidad cultural en la que se forma la obra. En esa capacidad expresiva se podría identificar una manifestación de lo que Adorno denominara un “contenido de verdad”.

2.2.3 *La Ciudad Letrada*

En *La Ciudad Letrada*, Rama integra varios de los problemas que planteó entonces: la balcanización de las culturas constitutivas de América Latina por efecto de los postulados políticos coloniales, la consolidación de la narrativa como un género que solo se desarrollaría en entornos urbanos altamente industrializados, las limitaciones derivadas de asumir la producción narrativa como una actividad externa a las dinámicas reconocidas por la economía como oficios de los que se puede vivir, los problemas derivados de una baja alfabetización de la sociedad lo que implicó un público significativamente reducido. En buena medida, estos problemas pasan a ser explicados en *La Ciudad Letrada* de una manera que no se había logrado antes.

El ensayo que tituló “La ciudad ordenada” también parte de observar la problemática de la narrativa latinoamericana tanto de la última etapa del gran periodo de la Colonia, y de las últimas décadas del siglo xix en las que se invocaban los mismos principios culturales de la Colonia. Lo que grosso modo se ha conocido como una mentalidad conservadora, que fue la hegemonía política en que tomó forma ese orden de la ciudad que claramente estableció los límites y los grados de libertad para la realización de una narrativa moderna en estas naciones. Esta hegemonía, por ejemplo, priorizó en Colombia la obra de Tomás Carrasquilla sobre la de José Asunción Silva; razón por la cual la novela de este último sólo llegó a la imprenta cuando la hegemonía conservadora al fin cedió el paso a una mentalidad diferente. “La ciudad escrituraria” muestra cómo ese antiguo orden colonial se reconstruye en la relación desigual que se da entre la comunidad de los letrados y aquellos a quienes se restringe el acceso a la cultura.

De esa manera de ordenar el mundo se derivan dos de los grandes problemas culturales de Latinoamérica: un público excesivamente limitado a las élites que tienen asegurado el acceso a la producción cultural y que se trate de una actividad limitada a la vida urbana; lo que tiende a hacer que la narrativa pierda de vista la realidad campesina y de los marginados, y que cuando

la incorpora, bajo la orientación de los presupuestos realistas termine por caricaturizar aquello que el letrado sólo puede percibir como exótico, folclórico, secundario. Haciendo que la producción cultural quede siempre restringida a un sector muy reducido de la sociedad.

La tercera sección del texto trata del proceso de modernización de la ciudad, y corresponde a los primeros procesos masivos de crecimiento de las urbes, con la generación de una nueva capa social caracterizada por un acceso relativo a los beneficios de la ciudad letrada. Este proceso bien podría consolidarse en la tercera década del siglo XX, lo que la haría coincidir con el capítulo en el que Marta Traba empieza a describir los brotes del pensamiento moderno en la producción de las artes visuales en Latinoamérica. En ese mismo contexto en que los artistas emprenden la exploración de lo que Traba denomina “realismo simbólico” empiezan a desarrollarse proyectos literarios que llevan a la crisis del realismo y que empiezan a explorar una narrativa fantástica nunca antes vista. Piénsese por ejemplo la familiaridad entre Rulfo y Rufino Tamayo; o entre Felisberto Hernández y los primeros pioneros del Op-Art. Es esta la familiaridad cultural que vincula la producción narrativa con la plástica a todo lo largo de la búsqueda de una estética autónoma que resulta connatural a las naciones que por más de tres siglos estuvieron en situación colonial.

Finalmente, es en el contexto de la ciudad revolucionada que Rama sitúa a los principales narradores latinoamericanos de Vanguardia; de allí la familiaridad entre los conceptos mediante los cuales Marta Traba define las diversas variaciones en que los artistas transformaron la realidad para simbolizarla e incorporarla en el universo estético de sus obras.

CONCLUSIONES

La estética sociológica conforma una matriz de recursos metodológicos adecuados para orientar la comunicación con la obra de arte o con la obra literaria. Su primera base conceptual la aporta la sociología de la literatura; luego vienen algunas precisiones de la sociocrítica, apoyada en el hallazgo de Bajtin, por parte de Julia Kristeva, como lo analiza y comenta Pouliquen con el artículo “De la Sociología de la literatura a la Sociocrítica y a la Estética sociológica” (2017). La última línea de recursos se explora en obras filosóficas contemporáneas; de orientación psicoanalítica, por lo general.

En este trabajo, en particular, se han explorado las obras de Alain Badiou y de Jaques Ranciere, se han desarrollado, a partir de ellos, argumentos para sustentar la estética sociológica y, sobre esa base, se ha preparado una lectura particular de la crítica literaria de Ángel Rama y la crítica de arte de Marta Traba.

En la crítica de Marta Traba se cruzan las artes visuales y la literatura. Su formación académica inicial es en Filosofía y Letras, en efecto, sus ensayos se caracterizan por un eficiente dominio del material verbal. Su escritura crítica está inmersa en su proyecto literario que empieza con el libro de poemas y avanza con un significativo repertorio de exploraciones en la narrativa. Además, su conocimiento de la producción literaria del continente se convirtió en una fuente valiosa para su reflexión. Su diálogo con Ángel Rama le facilitó desarrollar vínculos directos con el campo literario latinoamericano de la época.

Esto explica sus persistentes llamados a la literatura en sus análisis de las artes visuales y que la manera cómo formuló su concepto de “arte latinoamericano” incluyera referencias a destacados narradores del continente: su idea de “tiempo circular” se apoyó en la obra de García Márquez. Al integrar la literatura a su crítica de arte, entra a configurar una forma incipiente de crítica cultural. Al respecto, Ana Pizarro, comentó: “Es una de las primeras –si no la primera- en entregar a

nuestro pensamiento teórico un sustento en donde confluyen las artes visuales tanto como la literatura”. (18)

El marco referencial y el contexto político-cultural que dieron lugar a la obra de Marta Traba son demasiado diferentes respecto a la manera como se concibe en la actualidad la escritura sobre arte; los supuestos modernistas de Marta Traba se han tornado obsoletos en un entorno completamente adherido a los presupuestos posmodernos. El trabajo crítico de Marta Traba obedeció a su sentida necesidad de una crítica de arte fundada en una toma de posición definida. Esta convicción la llevó a permitirse hacer valoraciones a menudo desproporcionadas de algunas obras y de algunos artistas. Sin embargo, errada o certera, esta toma de posición constituye un valor primordial de la misión crítica que asumió como proyecto de vida.

La crítica de Marta Traba pretendía provocar reacciones intensas en sus lectores, con el fin de impactar sus conciencias e incitar procesos reflexivos urgentes si se quiere que el arte motive la formación de una ciudadanía democrática voluntaria. Marta Traba no se limitaba a reflexionar sobre los aspectos formales de las obras y establecer patrones de gusto; asumía una actitud ética y buscaba los vínculos entre la obra y el entorno cultural en el que tomaba su forma; aspiraba a formar interlocutores activos capaces de entender la función del arte en la dinámica cultural del continente.

El campo artístico se ha reconfigurado y ha dejado en el curador buena parte de las funciones que Marta Traba incluyó en su ejercicio crítico; ahora, la crítica de arte ha sido transformada y adecuada a las necesidades del mercado cultural, de allí que se trate de una actividad que casi por completo absorbió el entorno mediático.

Es también difícil defender una noción más contemporánea de “arte latinoamericano” con ayuda de los argumentos que configuró Traba. Pero su planteamiento estratégico que permite articular una observación continental, sin perder de vista las singularidades de cada unidad cultural

constitutiva no solo conviene tenerlo presente; sino que además en buena medida aún permanece vigente. Traba intentó configurar un concepto de “arte latinoamericano” que al mismo tiempo abarcará la plástica del subcontinente en denominadores comunes y mantuviera presentes las variaciones geopolíticas de las diversas regiones contenidas en tan vasto espacio. Con tal fin diseñó su sistema de zonas de funcionamiento cultural, que denominó mediante las categorías de “áreas abiertas” y “áreas cerradas”. La capacidad de síntesis que logró de esta manera permite trazar cronologías relativas para facilitar la comprensión de los diversos procesos artísticos del continente, bajo reglas de lectura directas capaces de confrontar los mecanismos de colonización tendientes a degradar el arte en manifestaciones exóticas, folclóricas.

Marta Traba logró que la crítica de arte se incorporara al proyecto general del pensamiento producido en América Latina, al intentar establecer relaciones entre los procesos del arte y las problemáticas que caracterizan la memoria cultural de la región; ella fue consciente de esta necesidad lo que la llevó a desarrollar una concepción de lo estético, que incorporaba la exploración de imaginarios sociales e históricos en el continente.

Los principales aportes de Ángel Rama que reconoce la tradición que ya forman sus lectores parecieran limitarse a las categorías de Transculturación y de Ciudad Letrada. No obstante la “ciudad letrada” no puede considerarse una categoría analítica en todo el sentido de la expresión debido a que el tratamiento que le da corresponde más a un proceder analógico que a un proyecto racional bien definido. Es un concepto, no del todo precisado o, si precisado, con una certeza que ha sido ampliamente cuestionada. De todas maneras, es claro que mediante este recurso logró avanzar en el proyecto crítico que inició con el ensayo de 1964, *Diez problemas para el narrador latinoamericano*: cuyo título sintetiza con gran claridad: precisar los problemas que nuestras sociedades deberían resolver si se tomaran en serio la decisión de configurar una producción expresiva que les permita desarrollar un futuro culturalmente sostenible.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Dialéctica negativa*. (Volumen VI de la Obra completa). Madrid: Akal, 2008. Impreso.

---. *Notas sobre literatura*. (Volumen IX de la Obra completa). Madrid: Akal, 2008. Impreso.

---. *Teoría estética*. (Volumen VII de la Obra completa). Madrid: Akal, 2008. Impreso.

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. (Volumen III de la Obra completa). Madrid: Akal, 2007. Impreso.

Arcos-Palma, Ricardo. 2008. “Jacques Rancière: Estética, Ética y Política”. Cartagena de Indias: II Congreso Colombiano de Filosofía. Impreso.

Badiou, Alain. *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2002. Impreso.

---. *El Despertar de la Historia*. Buenos Aires: Nueva visión. 2012. Impreso.

---. *Elogio del amor*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2012. Impreso.

---. *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial: 2005. Impreso.

Bajtín, Mijaíl. 1919. “Arte y Responsabilidad”. En: *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.

---. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de François Rebeláis*. Alianza, Madrid, 1987. Impreso.

---. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: F. C. E., 1986. Impreso.

---. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus. 1989. Impreso.

- Bazanno-Nelson, Florencia. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba” (Prólogo). Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus. 2001. Impreso.
- Blixen, Carina y Barros-Lémez, Álvaro. *Cronología y bibliografía de Ángel Rama*. Montevideo: Fundación Ángel Rama. 1986. Impreso.
- Bourdieu, p. *Homo Academicus*. Minuit. 1984. Impreso.
- . *Les règles de l'art*. Seuil, París. 1992. Impreso.
- Carrión, Jorge. “Algunos apuntes sobre crítica cultural” *La crítica. Artes, Medios y Tendencias*” 15-24. Ed/Comp. Rincón, Carlos. Bogotá: CEPER, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes. 2016. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”, *Revista Iberoamericana*, 68.200: 867-870. 2002. Impreso.
- Cuadra, Álvaro. *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*. Chile: LOM ediciones, 2003. Impreso.
- Escobar, Melba. “Los escritores muertos”, *El País.com.co* 07 nov. 2017. <https://bit.ly/2krDeSa>.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Barcelona: Ediciones Península. 1985. Impreso.

- . "Goldmann and Adorno: To describe, understand and explain", en: *Cultural Creation in modern society*. Missouri (*St Louis*): Telos Press. 1976. Impreso.
- Goldmann, Lucien y otros. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1971. Impreso.
- Gómez, Juan Guillermo. "Ángel Rama: de la cultura de la resistencia a la renovación de la crítica literaria en América Latina", *Argumentos 10-13*: 225-246. 1985. Impreso.
- González, Víctor. *La crítica cultural latinoamericana y la investigación educativa*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia. (Col. Monografías). 2009. <https://bit.ly/2FIIIAT>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*, Tr. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada, 1ª edición. 2010. Impreso.
- Jameson, Fredric R. "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism". En: *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. Vol. 2: Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1975. <https://bit.ly/2DFCikQ>.
- Jay, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press. 1984. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la revuelta (Literatura y psicoanálisis)*, Buenos Aires, Eudeba. 1998. Impreso.
- Lukács, George. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México. Grijalbo, 1985. Impreso.
- Macherey, Pierre. *¿En qué piensa la literatura?* Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Nacional de Colombia, Embajada de Francia, 2003. Impreso.
- Martínez, Tomás Eloy. "Ángel Rama o el placer de la crítica", *La crítica de la cultura en América Latina*. Comp. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Cronología y

- bibliografía de Fundación Internacional Ángel Rama. España: Biblioteca Ayacucho, 1985: XXV-XLI. Impreso.
- Moreiras, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación”, *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997: 213-231. Impreso.
- Mukařovsky, Jan. “El arte como hecho sígnico”. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili S.A. 1977. Impreso.
- Pizarro, Ana. “Marta Traba, la trasgresión”. Comp. Pizarro, Ana, *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago de Chile: LOM, 2002. Impreso.
- . “Marta Traba: resistencia y modernización” (prólogo). Traba, Marta. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005. Impreso.
- Pouliquen, Hélène. *Teoría y Análisis Sociocrítico*. Bogotá. Ed. FCH, Universidad Nacional de Colombia. 48pp. 1992. Impreso.
- . “Para una poética sociológica” *Cuaderno de trabajo*. Ed: Universidad Externado de Colombia V.1. Fasc.1 (p.47 – 53). 1995. Impreso.
- Osorio, Nelson. “Rama y el estudio comprensivo de la literatura latinoamericana”. *Texto crítico* 24-32. 1985. Impreso.
- Ospina, Lucas. “Usted lee, usted escribe (sobre arte)” *La crítica. Artes, Medios y Tendencias*” Comp. Rincón, Carlos. Bogotá: CEPER, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes. 2016. Impreso.
- Qutián Peña, Edicsson. “El conflicto entre letra y voz y los límites de la representación”. *Mundos en Disputa: Intervenciones en Estudios Culturales*. Eds. María Teresa Garzón

- Martínez y Nydia Constanza Mendoza Romero, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Impreso.
- Raddatz, Fritz. *Georg Lukács*. Alianza, Madrid, 1975. Impreso.
- Rama, Ángel. “Diez problemas para el novelista latinoamericano”. *Revista Letras nacionales*, No. 8 y No. 9, Bogotá, 1964. Impreso.
- . “La magia de la materia”. *Revista de la Universidad de México* N.º 6. p.: 13. Ciudad de México, 1967. Impreso.
- . *La ciudad letrada*. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte. 1984. Impreso.
- . *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Colcultura, 1991. Impreso.
- . *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura, 1982. Impreso.
- . *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socio-económica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Impreso.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI. 1982. Impreso.
- . “Una personalidad: Marta Traba”. *Marcha*, No. 1388, p.: 29. Montevideo, 26 ene 1968. Impreso.
- . “Uruguay: la generación crítica (1939-1969)”. *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección y Prólogo: Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Cronología y bibliografía de Fundación Internacional Ángel Rama. España: Biblioteca Ayacucho, 1985. Impreso.

- Rancière, Jaques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante, 2005. Impreso.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arces-Lom, 2009. Impreso.
- . “Sobre la importancia de la teoría crítica para los movimientos sociales actuales”. *Revista digital EstudiosVisuales.net*. 81-90. Murcia: CENDEAC, 2010. Virtual.
- Remedi, Gustavo. “Ciudad letrada: Ángel Rama y la especialización del análisis cultural”, *Ángel Rama y los Estudios Latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. Impreso.
- Rincón, Omar. “De crítica y medios” *La crítica. Artes, Medios y Tendencias*”. Bogotá: CEPER, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes, 2016. Impreso.
- Seisdedos, Iker. La crítica de arte ha perdido totalmente su función”. *El País*. 20 mar 2016. <http://bit.ly/2AuN2Ey>. Virtual.
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994. Impreso.
- Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Impreso.
- . *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, Instituto Colombiano de Cultura, 1984. Impreso.
- . *Historia Natural de la alegría*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. Impreso.
- . “La cultura de la resistencia”. *Literatura y praxis en América Latina*. Comp. Fernando Alegría, 49-80. Caracas: Monte Ávila, 1974. Impreso.

---. *Mirar en América*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005. Impreso.

---. (Con: Díaz, Hernán) *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Bogotá: Editorial Antares, 1963. Impreso.

---. “Somos Latinoamericanos”. *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1984. Impreso.

Wahl, François. “Lo sustractivo”. En *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2002. Impreso.

Zanetti, Susana. “Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana”. *Revista iberoamericana* 58.160-161 (1992): 919-932. Impreso.

---. *El porvenir de una revuelta*, trad. Lluís Miralles, Barcelona, 2000. Impreso.