

Crítica, estética y mayorías latinoamericanas¹

Criticism, aesthetics, and Latin American majorities

PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA

Pontificia Universidad Católica de Chile

rodriguezplaza@puc.cl

RESUMEN • Las performatividades estéticas de las mayorías latinoamericanas, que entrecruzando lo popular y lo masivo construyen los tiempos y espacios urbanos contemporáneos, exigen una proposición crítica acorde con las problemáticas que ellas mismas provocan. Las siguientes notas intentan una aproximación analítica, que haciéndose cargo de dichas provocaciones, permitan el planteamiento de una proposición teórica, que menos que dilucidar con profundidad los nodos expuestos factualmente allí, admitan y expongan algunas de sus aristas más llamativas.

Palabras claves estéticas • popular • masivo • Latinoamérica

ABSTRACT • The aesthetic performativities of the Latin American majorities, crisscross popular and mass culture and contribute to conform contemporary urban spaces. These require a critical approach related to the questions they raise. The present study is an attempt to address these questionings from an analytical and theoretical perspective.

Keywords aesthetics • popular • mass culture • Latin America

¹ Este texto es una versión reducida del Capítulo I de la segunda parte de mi libro *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine* (París: l'Harmattan, 2004). Una versión reducida forma parte también de mi artículo "Experiencia estética e identidad en América Latina", aparecido en *Aisthesis* 33 (Instituto de Estética, PUC, 2000). De algún modo, estas notas son una prolongación de lo expuesto parcialmente en dicho artículo, por lo que aconsejo tenerlo presente para comprender lo que aquí expongo.

I

Una teorización crítico-estética latinoamericana significa, en mi opinión, asumir las expresiones y experiencias culturales mayoritarias desplegadas y dispuestas en el ámbito abierto, anónimo y público de la ciudad en tanto cultura ambiente. Ámbito construido desde las teatralidades, las iconicidades, las sonoridades y las narrativas de la vida cotidiana, las que desde la formalización de las sensibilidades, producen hechos estéticos totales; esto es, redes estructurantes de percepciones y operaciones significantes; resemantizaciones sobre las materialidades, los signos y las firmas y donde se entrecruzan, muchas veces, lo popular y lo masivo.² Ello porque es allí en donde se construyen, gozan y sufren los grandes grupos humanos, sustrato extendido y extensivo de la cultura urbana latinoamericana, cuyas apariciones más notables son, entre otras, los graffiti, las letras populares, los afiches, las marchas políticas o religiosas, el vitrineo, las fiestas, los circos, las telenovelas o simplemente los mapas nocturnos que dibujan instrumentalmente los habitantes de la ciudad. Una ciudad en donde modernidad y tradición dinamizan destiempos, simultáneamente, conflictuales y creativos.

En esta perspectiva se debería, luego, reafirmar el sentido casi olvidado de la palabra *teoría* en tanto fiesta, procesión, comisión enviada por una ciudad a una fiesta solemne a un gran templo. Es decir, reabrir un significado que posibilite un trabajo de reconocimiento con respecto a las experiencias señaladas, sin por ello descuidar el aspecto contemplativo que contiene y genera el mismo concepto y por el cual se le utiliza corrientemente. A este respecto se debe recordar que *teoría* es una palabra comúnmente reconocida como aquello que se desmarca de la acción, referida esencialmente a una construcción intelectual metódica y organizada, de carácter hipotético (al menos en ciertas de sus partes) y sintético. Lo cual significa asumir una dualidad operativa, conjurando así cualquier dogmatismo unívoco.

Teoría sería, entonces, para los objetivos que interesan aquí, un acercamiento entre dos sentidos, uno de los cuales recibe su estatuto correspondiente al movilizar un arsenal formalizado desde una etimología, que por su misma fuente, reactualiza los universos usuales en los cuales pretende moverse.³

Sin duda que las poblaciones ciudadanas del continente viven allí un estado de perpetua vinculación identitaria, lo que significa mantener simultáneamente ataduras e inestabilidades vivenciales, producidas por los vestigios de socieda-

² Detalles acerca de las nociones de *cultura ambiente*, *formalización*, *lo estético* y *hecho estético total*, en Rodríguez-Plaza, 2004. En cuanto a la diferenciación entre signo y firma, véase el artículo de Juan Carlos Rodríguez, "El nacimiento del teatro moderno" (2002).

³ Aprovecho de recordar que el hecho de ser pobre es la condición más corriente en el mundo de hoy. Lo contrario, es decir el vivir en una sociedad opulenta, es la excepción. Digo esto debido a la percepción parcial que se tiene en los países centrales, en cuanto a tratar a la pobreza en el mundo como algo raro, cuando en realidad la excepción es ser rico.

des abiertas a la penetración cultural, pero también al diálogo. O sea, sociedades que sobresalen por su carácter cambiante y revuelto en tanto comportamiento político, social y cultural.

Esto sin desconocer que el continente puede presentar ciertos índices de crecimiento económico y una cierta clase media, que hasta hace algunos años, permitía administrar los conflictos derivados de las desigualdades. A pesar de lo cual las mayorías siguen siéndolo, sin por ello participar realmente de beneficios del mercado financiero.

Ya se ha señalado en otra parte (Rodríguez-Plaza, 2000) que mayoría o mayorías son, para efectos de un trabajo teórico como éste, términos intercambiables, los cuales aluden a tres sentidos diferentes, aunque unidos en un juego de correspondencias:

1. A un estado de marginación estrictamente económica que como se ha anotado, corresponde a una de las condiciones más continuas y permanentes, no sólo en el continente latinoamericano, sino también en el mundo moderno.

2. A producciones culturales de *lo estético*, en cuanto al sentido extenso que se le ha dado aquí y sobre lo que volveré en este artículo.

3. Así como a lo numérico y cuantitativo, en tanto sustrato y objeto de atención, por parte de dispositivos de conocimiento. Sin por ello olvidar el hecho de que estas mayorías existen, antes que todo como una presencia efectiva.

La fijación en esto último no pretende invalidar una pormenorización de lo cualitativo, sino, simplemente, reivindicar en toda su espesura, la necesidad de una analítica de lo conjunto, de un estudio de los contactos intergrupales llevados al extremo de la multitud, y por este motivo, amalgamados casi siempre al anonimato. Me sigue pareciendo que el descuido de esta dimensión ciudadana desencadena y provoca una serie de incomprendiones epistémicas, por la insistencia en trabajar, exclusivamente las categorías de la individualidad epónima; hipostasiando el “Yo moderno” en el “Yo Supremo”.

Ahora bien, ¿qué entender por teoría crítica? y ¿qué validez puede tener ésta al entrar al dominio de la estética?, o en términos más amplios y con respecto a los objetivos de estas notas, ¿cómo procurar una teoría crítica de carácter cultural que tenga como fundamento a las ciudades, a las mayorías latinoamericanas y a los hechos estéticos que ellas manejan y posibilitan?

Para tratar de responder, aunque más no sea en parte a estas preguntas, se hace necesario esclarecer primeramente los términos conceptuales que las estructuran. No por cierto desde su sintaxis, sino más bien desde su significación teórico-conceptual. ¿Por qué teoría y crítica?, ¿cómo reunir estos dos términos, evitando al mismo tiempo lo que parece una redundancia?, y finalmente ¿cuáles son las razones que impiden conformarse con la dualidad reconocida al término teoría?

El nacimiento de una tal denominación se debe a Max Horkheimer, el cual buscaba de este modo apartarse de una teoría tradicional, entendiendo a la teoría crítica como una búsqueda deliberada de actuación, de acción sobre una realidad que necesita ser cambiada; o al menos criticada, es decir pensada desde las narraciones y los acontecimientos mismos. Así es como en 1937 escribe:

“[...] para un verdadero pensamiento crítico, la clarificación no puede ser solamente un proceso lógico, él debe hacerse al mismo tiempo en el dominio concreto de la historia” (Horkheimer, 1996: 43; la traducción es nuestra).

Por teoría tradicional entendía el autor la fundación hecha por Descartes, acerca de una forma de conocimiento que encerraba *ésta* *aquella* en una especificidad, alejándola de una toma de conciencia del contexto en el que se movía. “La génesis social de los problemas, las situaciones reales en las cuales es utilizada, los objetivos a los cuales se aplica, aparecen como situados fuera de ella misma” (Horkheimer, 1996: 82). La teoría crítica, por el contrario, se funda en Marx y su crítica de economía política, a través de la cual “esta no apunta simplemente a acrecentar el saber en tanto tal, sino a liberar al hombre de las servidumbres que pesan sobre él” (Horkheimer, 1996: 84). En este sentido la crítica se convierte también en consustancial a la democracia y por ende a la mayoría, ya que como ha escrito Adorno “la sociedad accede a la crítica accediendo a la mayoría, que es la condición de toda democracia” (Adorno, 1996: XX).

La teoría crítica, entonces, posee un carácter de puesta en escena de cuestiones que se han pensado desde una actitud explícitamente militante y cuya prolongación eventual se produce en los mecanismos sociales (casi siempre intelectuales) que la posibilitan y en las transferencias o intransferencias a las que da lugar. Militancia entendida obviamente, no sólo en un sentido partidista, sino en un sentido partidario. Todo ello en una relación dialógica que organiza, retarda o acelera aquello que le es propio. Debe recordarse también que “etimológicamente, crítica significa examinar, pasar por el harnero, ordenar, discernir, distinguir, elegir, decidir, tranzar, juzgar, evaluar... y, luego, examinar [...]” (Ladmiral, s/f: 17). De modo que la crítica puede entenderse como una forma deliberada de comprensión y de ordenamiento analítico general, pero también como un trabajo necesario e indispensable con respecto a sí misma.

Vale decir, la teoría crítica es una mirada dilatada, muchas veces reprobatoria, acerca de los mecanismos, las ideas y los sistemas que encarnan en la sociedad moderna y en las estructuras específicas que la van armando en cuanto conjunto de conceptos autárquicos o en cuanto teoría que busca su teorización.

Se ha visto por otro lado, que modernidad es, entre muchas otras cosas, sinónimo de crítica, es decir, una forma de prolongarse y por este concepto, de criticar las mismas fundamentaciones que han permitido el nacimiento, desarrollo y crecimiento de una tal dimensión cultural e histórica.

La modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política [...] Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna —progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica— nacieron de la crítica (Paz, 1990: XX).

Pero también se ha visto que esta modernidad en su versión latinoamericana es una construcción de alteridad, que por lo mismo, juega su tal condición al interior de una civilización. Una alteridad (y por ello una modernidad) de fuer-

zas encontradas en medio de las cuales, se ubican los grandes grupos. Por lo tanto cualquier intento crítico, significa en el caso continental y para utilizar una terminología plástica, la confección de una perspectiva aérea en lugar de una lineal. Es decir, una construcción visual que se proponga una aprehensión atmosférica, en vez de una percepción estrictamente encuadrada en lineamientos acotados, situándose en los particularismos⁴ de lo real, que como se ha dicho, en las ciudades del continente se encuentra preferentemente situado por entre las mayorías. Asumiendo de este modo, tanto las vicisitudes de lo numérico, como los obligatorios reacomodos que por este motivo tensan, aflojan o desgastan a tal teoría crítica.

Teorizar críticamente, es, pues, en América Latina, un trabajo que sea capaz de producir, dialógicamente, un encuentro de teoría con sus teorizaciones y de crítica con respecto a todo lo que ello desencadena. Este ejercicio, es el que puede entregarle herramientas de conocimiento y comprensión a una forma, no sólo de aprehender la realidad, sino de aprehenderse así misma en cuanto justificación de sí en el marco de un terreno vasto de trabajos signícos.

¿A qué se alude con el concepto signo? Específicamente a los hechos consignados, a las resemantizaciones asentadas, a los eventos, a través de los cuales se compone una concatenación; que va desde los índices y síntomas hasta las significaciones (Rodríguez-Plaza, 200X). Es decir, que estos hechos deben ser considerados en su carga de intencionalidad, en una perspectiva cultural y comunicacional. Los que a su vez hacen entrar las marcas atencionales (la naturaleza por ejemplo) a su ámbito de configuración signíca. Pero en donde la palabra signo puede y quizás debe, ser tomada también en su sentido etimológico de señal celeste, de constelación, pero también, según la explicación de Peirce, en cuanto “algo a través de cuyo conocimiento conocemos algo más” (citado en Eco, 1988: 33). A lo que se le debería agregar aquella otra explicación de Umberto Eco, según la cual:

el signo es una instrucción para la interpretación, un mecanismo que recoge, a partir de un estímulo inicial, todas sus más alejadas consecuencias ilativas. Se parte de un signo para recorrer la semiosis en su conjunto, para llegar al punto donde el signo puede generar su propia contradicción (Eco, 1988: 33).

Lo cual obliga a alejarse (aunque no sea este siempre el caso) de la utilización del concepto símbolo, ya que éste es más bien un término del lenguaje culto. Y en consecuencia porque “detrás de toda estrategia del modo simbólico existe, para legitimarlo, una teología, aún si esta no es otra que la teología negativa y secularizada de la semiosis ilimitada” (Eco, 1988: 238). Nótese que el autor, más que una definición de símbolo (cuyos estudios no parecen poseer siempre el rigor o las sospechas que presentan aquellos con respecto a la palabra signo), prefiere aceptar “la existencia de un nudo duro del término símbolo” que:

⁴ Particularismo como interés especial, en este caso, acerca de las mayorías, pero también como singularización de esas mismas mayorías.

se refiere a una actitud semántico-pragmática (que él llama) *modo simbólico* [...] que no caracteriza un tipo de signo particular o una modalidad particular de producción del signo (considerando que muchas veces se utiliza uno u otro indistintamente), sino solamente una modalidad de producción o interpretación textual (Eco, 1988: 96 y 236).

Todo esto podría ayudar al abandonando de toda evaluación antojadiza con pretensiones prescriptivas o normativas (hasta donde esto sea posible), por el carácter eminentemente socio-semiótico en el que se movería la crítica.

Entonces, una teoría crítica lo sería realmente, en este continente, cuando sus objetivos se estructuran, de partida (al menos de partida) en tanto mecanismos críticos para consigo misma. Y esto sólo es posible admitiendo sus limitaciones y sus alcances para con las realidades en las cuales se despliega, reconociendo la modernidad y la alteridad de la cual es resultado. Asumiendo y profundizando una secularización de los dispositivos críticos. No se trataría de un intento de secularización del hecho estético total que cae bajo aquella denominación de lo mágico-religioso (Rodríguez-Plaza, 200X), sino de los mecanismos que intenten, desde la crítica, una comprensión de las redes y de los ejes que suelen constituirlos. Abrirse hacia lo que he denominado cultura ambiente (Rodríguez-Plaza, 200X) latinoamericana, desde una comprensión intelectual, no debe confundirse con una participación que busque entremezclarse con aquella. Significa, más bien, cambiar el dial crítico; moverse hacia los mundos mayoritarios y reconocer los mecanismos que motivan allí las configuraciones más permanentes.

II

Ahora bien, en América Latina, el cambio, las revoluciones deseadas y por extensión el esfuerzo de una teoría crítica, ha sido trastocado por las mutaciones discontinuas o sincopadas que produce la mayoría en términos estéticos. Anclada a sus tradiciones (asunto que se ha dicho no debe pensarse como algo fijo y definitivo), y simultáneamente abierta a la crítica desde el guiño o la parodia particularizada de la señal en el uso, la mayoría continental ha propuesto una distorsión de los lineamientos que afanosamente ha buscado la teoría, la que a fuerza de querer ser crítica, ha terminado siendo, en muchos casos, tradicional. Ello no tanto por falta de estructuras precisas de métodos rigurosos, sino por la visión equívoca y trunca de los objetos abordados. Es decir que a partir de las formalizaciones anotadas (Rodríguez-Plaza, 200X) y de los hechos aludidos, esta mayoría desajusta los segmentos que clasifican, ordenan, especulan desde una teoría que reflexiona desde una especificidad que lee allí sólo las dominaciones, únicamente los aspectos sociales, políticos o ideológicos de los hechos que aborda.

Piénsese, por ejemplo, en el carácter demoledor de la acción política y de las festividades que ella ha adoptado en el marco de las protestas en contra de las dictaduras militares y la interpretación que esta acción ha merecido. Di-

chas protestas han sido críticas no sólo con relación al gobierno de turno, sino a las categorías acostumbradas de la estética tradicional, que ni siquiera se ha dignado proponer una sola de sus comprensiones. Ha sido el tradicional estudio sociológico o histórico (al mismo tiempo excéntrico) el que ha intentado una lectura posible,⁵ pero de ningún modo una teoría crítica de carácter cultural-estético la que ha asumido las carnavalizaciones a las cuales es llevada, no solamente la política, sino todo el mecanismo de acción social en un momento determinado por la protesta. Los automóviles, por ejemplo, han dejado de ser allí simples vehículos de transporte u objetos simbólicos (en el sentido bartheano) para convertirse en las noches sin luz (ni de luna) en mecanismos de ruido y de eslóganes, esto es, en máquinas productoras del sonido como forma ecléctica entre el “No” de la negación y el “Sí” de la afirmación estética. Los bocinazos fueron, muchas veces hechos con la intencionalidad sonora del “Y va a caer”. Pero esa frase, dicha, “cantada”, “gritada” y repetida por la bocina, se hizo con una determinada cadencia, con una inconfundible melodía, la que permitía reconocerla en cualquiera de las versiones signicas en que estuviese expresada. No fue simplemente signo en tanto codificación y transmisión informativa (aunque ese era fundamentalmente su objetivo), sino también insumo imaginativo *in fieri*.

La teoría crítica debería su nombre, no tanto, entonces, a lo que busca como proposición de cambio, sino a la atención atenta de lo que efectivamente la realidad social exhibe como tal, o incluso lo que se exhibe en tanto tradición y retardamiento político. Que en el caso del ejemplo anotado, no produjo la mutación deseada de una dictadura, pero sí permitió dejar el antecedente del uso, en el sentido fuerte del término y sobre todo en el de formalización al que puede ser llevado el ruido, el automóvil, la calle y hasta la oscuridad.

Sin embargo, estos cambios, estas experiencias que son por lo general oblicuas con respecto a las comprensiones lineales, se producen también en una trayectoria diacrónica lo que obliga a la teoría a ser crítica en transición. Es decir, a ser distinción, elección y examen que considere los cambios epocales y ambientales que producen las fluctuaciones de estilo y de percepción que no pueden no afectar a los saberes académicos. Asumiendo de esta manera también las variaciones fáctico-temporales de los hechos aludidos, pero sobre todo rearmando cada vez que sea necesario el material epistemológico pertinente. A esta constatación-exigencia se llega, por lo demás, no tan sólo por un camino meramente racional, sino fundamentalmente por una atención a lo que ocurre y ha ocurrido efectivamente en los últimos tiempos. Me refiero a que la misma cultura ambiente, lo es, efectivamente, por su capacidad transmitiva y por su posibilidad de transportación por entre las realidades que ella misma supone y que se sitúan más allá de un presente estático y definitivo. Éste, como se sabe, y al igual que la realidad misma, es eterna y constante movimiento; luego la cultura diseminada y armada de la formalización, no puede no inscribirse en las

⁵ Véase, para el caso de Chile, la *Revista Proposiciones* 14 y 19. Véase también Rodríguez, 1983; y especialmente Salazar, 1990.

variaciones inevitables del tiempo. Lo cual no supone simplemente un abandono definitivo de sus registros signícos.

Es indudable que en los últimos años los mismos hechos estéticos totales que se consigan en este texto, han sufrido (y ayudado a sufrir) transformaciones importantes. Transformamientos, producto de contextos hoy señalados como desterritorialidad, globalización, reacomodo de fuerzas (políticas, militares, simbólicas) que han producido, más que un nuevo registro de formas, una redinamización de signos que juegan con la contingencia y el accidente, aunque este siga hablando muchas veces de lo religioso o de la utopía política. Es decir, unas formalizaciones que menos que señalar una continuidad, en cuanto rompimiento, enfrentamiento o correspondencia con lo nuevo (en cuanto novedad o superación), han mostrado, desde hace mucho, las disfuncionalidades productivas de la modernidad. O para decirlo en una jerga más actual, estos signos han asumido y armando una postmodernidad de la muchedumbre. Es decir, un conjunto de “modos y modas” que entrelaza lo que la modernidad tradicional enseña (en el doble sentido de mostrar y de transmitir conocimiento) con las utilizaciones, negaciones y aceleraciones que imponen las mayorías hoy. En esta línea podría hablarse, como ya se ha hecho, de “naciones que tematizan procesos muy reales de autoconfrontación histórica y crítica que contribuyen a revisar las premisas y las condiciones constitutivas de la modernización misma” (Herlinghaus y Walter, 1994: 46). Pero que por encima de estas “naciones y revisiones” generan dispositivos productores de reorganización creativa.

Lo que lleva a pensar que esta postmodernidad es fundamentalmente un sustrato contenido desde siempre en la modernidad latinoamericana, y que por tanto sus cambios son variaciones acerca de una dinámica interna que desacelera y/o dinamiza de manera invertida a la misma modernidad. No se trata, entonces, simplemente, de unos estudios analíticos que se proponen simplemente “re-leer desde la sospecha que históricamente pesa sobre las articulaciones cognocitivas e instrumentales del diseño universal de su razón dominante” (Richard, 1994: 215), sino de las apropiaciones materiales que van remarcando signos antiguos de luchas, parodias o creencias diversas.

El melodrama, la pintura callejera, el chiste o el plástico que adorna al santo patrono, la teatralidad o sonoridad de la vida cotidiana, son hechos que mantienen en las ciudades y en los pueblos latinoamericanos una constante cultural dominante, la cual ha conocido de manera mucho más evidente las sospechas que ahora intentan unos saberes programados y académicos. Todo ello por cierto formando parte de consumidores que no sólo en Latinoamérica existen como parte de un todo más diversificado. Véase, por ejemplo en el ámbito europeo, la tremenda irradiación de lo que Michel de Certeau (1996) llamó “artes de hacer”. Sólo que en el continente latinoamericano éstos forman las grandes mayorías que sostienen, manejan y posibilitan toda esta cultura de la que se viene tratando.

¿Qué entender entonces por postmodernidad o si se quiere modernidad periférica de la mayoría?

Como todo concepto que se precie de tal, postmodernidad es una palabra

que entabla quizás como ninguna otra, debido a su inestable actualidad, una red de significados sobre los cuales se debe, cada vez, hacer precisiones.

La postmodernidad sería una predominante, no simplemente como una etapa posterior de la modernidad, sino como unos cuantos síntomas que descalabran irremediabilmente ciertas apoyaturas conocidas. Lo que Castro-Gómez (1996) llama un “estado de ánimo profundamente desarraigado entre nosotros, si bien por causas *diferentes* a la manera como este *mismo fenómeno* se presenta en los países centro-occidentales” (30). Entre las cuales aparece por ejemplo y para el interés de este texto, la eventual y tradicional desvalorización de lo masivo o de la sobrevaloración de lo popular. Ambos conceptos, a su vez, como problematización que explican la aparición de las mayorías como resultado exclusivo de los grandes y nuevos medios de comunicación. Lo cual significa, para estos objetivos, obliterar una trayectoria histórica y con ello esquivar el conocimiento de lo mayoritario; invalidando al mismo tiempo la idea de los reales y eventuales cambios en la aparición de lo numérico, negándole en consecuencia una reafirmación de extensión espacio-temporal.

Los hechos históricos latinoamericanos muestran que una tan tajante diferencia no existe, ya que la vida urbana ha entablado desde siempre una relación dialógica, entre la mayoría (conformada por amplios sectores urbanizados, cuyas ataduras rurales son igualmente considerables) y los sectores populares. En este último caso se trata de grupos subordinados económica, social y políticamente, los que estéticamente hablando serían postmodernos y no simplemente premodernos como a algunos les gusta creer.

H. R. Jauss (1990) ha señalado que:

lo que pasa hoy en torno a la noción de postmodernidad —si eso indica efectivamente un cambio— es que por primera vez en la historia del modernismo estético, se manifiesta la conciencia de una imposibilidad para poder, desde ahora, articular la actual ruptura entre lo Antiguo y lo Nuevo en las categorías de ‘acabar con’ (36).

Si esto es así habría que reconocer que este impasse ha sido una constante entre las mayorías latinoamericanas, las que no han podido nunca (quizás porque no han querido) acabar con el “acabar con”. Es decir que la ruptura ha sido más bien un “trabajar con” esa imposibilidad.

Ahora bien, en América Latina se ha ventilado una cierta crítica cultural que intenta problematizar algunas de estas situaciones y a la cual pretendo adherirme, sin antes, por cierto, señalar algunos de los hitos sin los cuales es imposible tomar algún partido.⁶ Hitos que se han dado desde ya varias décadas, aunque sean sólo algunos textos o autores los rostros más conocidos (véase Herlinghaus y Walter, 1994).

En efecto, desde hace varios años, como ya se ha insinuado, existe una corriente, o mejor unas corrientes de pensamiento, que postulan una revisión de ciertas

⁶ Aclaro que esto lo hago como un asunto instrumental y de ningún modo como una revisión global acerca de lo que tal teoría representa.

categorías desde las cuales pensar lo latinoamericano. Sin embargo como lo que interesa es la actualidad más inmediata y las maneras que ella tiene de presenciar en la mayoría, habrá que centrarse también en los debates más sobresalientes, entre los cuales aparece la postmodernidad como el más sugerente.

En esta perspectiva se ha suscitado toda una controversia en cuanto a las maneras de entender y de asumir las realidades latinoamericanas, todo ello luego de las décadas negativas de los regímenes militares (más su correspondiente etapa postdictatorial) y luego también de los cambios epocales que han afectado a Occidente y al mundo en general. Cuestión algo más antigua, por cierto, que los complejos y vistosos acontecimientos, pero que adquiere hoy una presencia más viva, producto de las sospechas que también afectan a las metrópolis. Así, se ha llegado a plantear la posmodernidad (también el poscolonialismo y el posoccidentalismo) como forma que intenta asir las problemáticas en cuestión, en una búsqueda afanosa de reubicación epistemológica. Por cierto, las diferencias entre tales denominaciones no son tan evidentes y las maneras de entenderlas varían según la posición y los objetos que se asumen, y no es este el lugar de pormenorizar el debate.

Walter Mignolo, por ejemplo, quien ha sido partícipe de tal debate, plantea que:

posoccidentalismo (en vez de postmodernismo y poscolonialismo) es una palabra que encuentra su lugar natural en la trayectoria del pensamiento en América Latina, así como postmodernismo y poscolonialismo lo encuentra en Europa-Estados Unidos y en ex colonias británicas, respectivamente (1996: 680).

Retomada del cubano Fernández Retamar, esta palabra clave sugiere un “proyecto crítico y superador del occidentalismo que fue el proyecto pragmático de las empresas colonizadoras en las Américas desde el siglo XVI, desde el colonialismo hispánico, al norteamericano y al soviético” (685). Sin embargo cada una de estas denominaciones las entiende finalmente como:

proyectos críticos de superación del proyecto de la modernidad, de una democracia global apoyada en un capitalismo sin fronteras, proyectos que actualizan y activan, al mismo tiempo, la descentralización y la ruptura de la relación entre áreas culturales y producción de conocimiento (686).

Todas estas denominaciones hacen referencia, pues, a maneras y modelos que posibilitan ya sea un desmarque, una continuación o una abierta confrontación, con respecto a discursos centrales metropolitanos, como a discursos centrales periféricos.

Como se sabe, han sido aquellos primeros los que, prolongando sus categorías, han marcado las pautas de conocimiento, que como se ha señalado, han imposibilitado un reconocimiento más verosímil con respecto a realidades conformadas de manera, si no diferente, al menos diversa.⁷

⁷ El concepto *arte* ahorra aquí cualquier comentario (véase Rodríguez-Plaza, XXXX)

Ya que los fines de este texto son otros, quisiera simplemente señalar que las fronteras entre todos estos conceptos y las posibilidades que abren, no son nada claras. Producto, por un lado, de las realidades que pretenden estudiar, las cuales siguen sufriendo los cambios que comenzaron con algunas coyunturas histórico-sociales; pero también porque muchas veces sus enunciaciones manejan un lenguaje macroestructural, olvidando las diferencias y similitudes que existen, tanto en la periferia, de la cual forma parte América Latina, como en el interior de las mismas sociedades actuales. En efecto, estas denominaciones, como se ha repetido más de una vez, insisten más en un desmarque global de las sociedades latinoamericanas con respecto a las sociedades centrales (Europa y Estados Unidos) que en las luchas que se establecen al interior de todas estas sociedades y por las cuales se crean más que no sea parcialmente conexiones y semejanzas. Esto es especialmente así, ya que las luchas no son simplemente confrontaciones por una supuesta hegemonía o poder político, sino la apropiación y realización de una cultura cuya irradiación resulta poco menos que deslumbrante. Cada centro posee su propia periferia, pero también cada periferia crea y posee su propio centro, el cual resulta, en este caso, inundado por la periferia.

Sin embargo, el esfuerzo desplegado por tales intentos teóricos es positivo y operativo en cuanto pretende escabullirse por entre las dudas posmodernas centrales para afirmar sus propias interrogaciones. Para crear desde éstas nuevos escenarios epocales, unas epistemologías para pensarse como diferencia, aunque el centro continúe, por lo mismo, queriendo validar aquello que insiste en denominar “lo Otro”. Aunque:

la flexión perversa que hizo que, gracias a la sintaxis fracturada de la postmodernidad, el Centro fuera el primero en meditar sobre su crisis de centralidad y reivindicar la proliferación transversal de los márgenes, le exige a la Periferia (uno de los márgenes ahora reintegrados al complejo retórico de los Centros) rediagramar sus ejes de confrontación polémica (Richard, 1994: 221).

En este sentido quisiera reafirmar que las nuevas ideas, “los nuevos cartógrafos” de los que habla Román de la Campa (1996) refiriéndose a estos “discursos críticos [...] marcados por las fases paralelas de globalización y neoliberalismo”, debieran acompañarse de una atención preferente con respecto a esa cultura, no ya simplemente periférica, sino desparramada en las periferias. O mejor, que una tarea de cartógrafo debería ser antecedida por un trabajo de cartómetro, en cuanto se trataría, menos de dibujar planos que de medir, sopesar y evaluar planos suficientemente diseñados por lo real. Esto se constata, al menos en mi opinión, cuando se observa con detenimiento los mapas, y con ellos los planos, que son construidos por los desplazamientos y la territorialización efectiva y precaria de las poblaciones. Vale decir, que los conceptos que suelen acompañar la nueva época no son tanto situaciones nuevas, en el sentido de cambios efectiva y especialmente producidos, sino más bien virtualidades autogenerativas. Por lo mismo, las supuestas desterritorializaciones

o las nuevas globalizaciones deberían acompañarse de claves teóricas (de teoría, pues) en la doble significación anotada en un principio. Por lo cual interesa menos una explicación total de unas ideas diseminadas en innumerables disciplinas, que la centralidad con respecto a los hechos culturales señalados aquí.

Dicho esto, queda por reafirmar que dicha tarea no puede desconocer los movimientos epistémicos anotados y a los cuales se les puede sacar partido, potenciando las realidades investigativas e investigadas desde una reivindicación de lo cultural.

III

Uno de los puntos claves de esta búsqueda que me gustaría destacar, más allá de la validez o no de tales denominaciones, es la exigencia en la movilidad de las disciplinas, teniendo en cuenta la percepción de que la realidad misma parece y aparece inevitablemente cambiante. En efecto, estas investigaciones han buscado afanosamente, no sólo ubicar y estudiar los sujetos de la realidad de una manera más adecuada, sino también adecuar dinámicamente los métodos y los quehaceres ocupados de ello.

Néstor García Canclini (1990) plantea como necesidad un cierto nomadismo disciplinario, sin el cual, por lo demás resulta imposible acompasar el movimiento de la realidad cultural actual con los materiales dispuestos a estudiarlos. Si las nociones de popular o masivo son hoy por hoy conceptos de difícil maniobra comprensiva, el autor se pregunta: “¿cómo realizar un trabajo científico con esta noción dispersa, esta existencia diseminada de lo popular [o lo masivo], aprendida en un lugar por los folcloristas, en otro por los sociólogos, más allá por los comunicólogos?”. Para luego responder: “Es una pregunta que ningún gremio puede responder solo. Si existe un camino, no creemos que pueda prescindir del trabajo transdisciplinario”. Para, finalmente agregar que “la apertura de cada disciplina a las otras conduce a una incómoda, pero estimulante inseguridad en los estudios...” (261) que habría que asumir.

En efecto, es todo un andamiaje socio-cultural el que no solamente ha alertado acerca de las antiguas dicotomías enunciativas, sino que ha propuesto caminos diversos para enfrentar lo que, inevitablemente, se ha venido encima. Como ha escrito Nelly Richard: “hoy dicha conciencia se deshace y se rehace por la vía mixta de apropiaciones, traducciones y reconversiones de enunciados que obligan también a la teoría a reformularse *híbridamente*” (1997: 346).

Sin embargo a este nomadismo, que podría denominarse externo o de contexto epistemológico, por cubrir un conjunto de saberes sobre los cuales debería actuar, incluso una pluridisciplinariedad, se le debe agregar otro, tanto o más importante que aquél. Se trata de un nomadismo interno que haga posible la utilización de cada una de las distintas disciplinas con relación a objetos disímiles y móviles, con lo cual se estaría en condiciones de recobrar algunas de las calidades intrínsecas de aquellos hechos, pero también de algunas calidades que estructuran específicamente a las propias disciplinas. Aún más, es recomponiendo una relación dialógica, hacia y desde dentro, desde donde puede reco-

brarse y reanimarse, no sólo una espesura cognoscitiva, sino también una reorganización de estos saberes. Comparto plenamente, entonces, la idea de un reacomodo epistemológico que tenga como horizonte la movilidad o extravagancia de las ciencias sociales, la filosofía, la literatura y los estudios culturales; aquello que el mismo Román de la Campa denomina una “teoría epistémica [...] es decir un rejuego incierto entre la epistemología y la estética” (1996: 702). Pero ello es deseable en la medida que los movimientos se produzcan también de manera autárquica. Aunque, como se ha dicho, ello no debe entenderse como pura transitoriedad interna o ensimismamiento tradicional, según la entendía Horkheimer.

A este doble nomadismo debería, pues, suscribirse la estética en cuanto quehacer teórico y a cuyos problemas fundamentales se alude, desde la perspectiva de lo que se aborda aquí. Nomadismo obligatoriamente acompasado a la dimensión formalizada que la realidad citadina suele mostrar, como parte de las variables semánticas del concepto operatorio de estética. Una proposición de compromiso, una teoría crítica desde la estética consistiría, entonces, de partida, en una observación atenta de lo que la sensibilidad estética (lo estético, la formalización) construye en tanto sentido de conmemoración de lo dado. Alejando de este modo y en principio, una crítica que se estructure sobreimprimiendo, en lo inicialmente palpable, sólo la marca de su apetito, excluyendo de golpe las maromas de la oferta y de los dones sociohistóricos. Esto es, alejando las valoraciones antojadizas, a las cuales se ha aludido en este texto.

Se ha visto que las mayorías latinoamericanas se conducen, no tanto como entes críticos en el sentido intelectual que este concepto evoca, sino como provocadores u operadores críticos. O lo que es muy parecido, como deshiladores imaginativos de todo cuanto cae en el ámbito de su incumbencia, creando y alentando la constitución de una cultura.

Es en este sentido y debido al territorio práctico-teórico invocado aquí que se suscita, como digo, una interrogación global acerca de la estética en tanto disciplina afectada por un tal proyecto. Lo cual debería permitir una localización de este territorio, su consiguiente diálogo conceptual o fáctico con otros aspectos culturales y un nomadismo dialógico que dé cuenta de la multiplicidad que todo ello contiene. Multiplicidad que es también indeterminación, como consecuencia de las problemáticas planteadas y abordadas en este texto.

Si estos hechos no son arte,⁸ si son ellos los que constituyen principalmente la realidad imaginativa de las ciudades latinoamericanas, si ambos comparten con la estética la dimensión de modernidad y si ésta se encuentra lejos de ser una cuestión unívoca, entonces la pregunta central es en cuanto a la pertinencia de la estética en el estudio de lo aquí tratado. Y como complemento, una interrogación necesaria con respecto a la utilización de la estética tal cual se le conoce corrientemente.

⁸ Esto siempre condicionado a las cuestiones conceptuales y sociohistóricas que se han anotado (Rodríguez-Plaza, xxxx).

Estas preguntas, que quizás tienen también en otras realidades algún sentido⁹ en este trabajo se vuelven, en mi opinión, asuntos cuya gravitación resulta trascendente para el conocimiento siempre precario de las identidades desde los hechos anotados. En efecto, estos eventos transitan y son ellos mismos formalizaciones que reinventan, cada vez, lo estético desde la vida misma hecha juego, carnaval o ritualización cotidiana. Pero no cualquier tipo de vida, sino la existencia moderna y postmoderna vertida en la trama orden/desorden de las ciudades y su construcción múltiple.

En esto la estética tiene, pues, una tarea cuyo primer paso es una interrogación acerca de sus limitaciones y de sus alcances; en torno a su autosuficiencia y a sus interrelaciones nunca muy bien delimitadas. En torno, finalmente a todos y cada uno de los usos semánticos que tal noción evoca, entre los cuales aparece, como se ha dicho, *lo estético como principio regulador y generador de todos los otros*.

En esta línea, la estética puede y debe involucrarse críticamente aceptando las delimitaciones y entretejidos nocionales y fácticos a los que da cabida, tanto en términos sincrónicos, como diacrónicos. En efecto, la estética se propone (y es propuesta) desde el principio como una disciplina simultáneamente abierta y cerrada, producto de la fuerza expansiva de la modernidad. Es ésta la que, en definitiva hace que la cultura toda aparezca correlativamente separándose de un centro teleológico, por lo tanto partiendo a la realidad y creando autonomías que intensifican su especificidad.

Como se sabe, el siglo XVIII —que según Marshall Berman (1994) correspondería a la segunda etapa de la modernidad— creó no sólo las bases de una nueva ciencia estética, sino que también le entregó las capacidades de autoregularse y autofundarse en tanto disciplina autónoma. Creando o valiéndose incluso de medios por los cuales expandir las ideas, que en una operación coincidente la autoafirmaban en tanto lenguaje y discurso. Fue a través de mecanismos editoriales, propios por lo demás de la industria cultural, tales como revistas especializadas que se distribuyó y se organizó en tanto quehacer reconocido y reconocible por el mundo intelectual y mayoritario al que estuvo dedicada.

La nueva disciplina alcanza (de este modo) una gran popularidad a través de canales, tan peculiares a este periodo, como las revistas primero en Inglaterra, desde *The Spectator*, o *The Guardian*, y, después, en Europa, los Salones en Francia o la ensayística francesa y alemana (Marchán Fiz, 1987: 11).

Ahora bien, al interior de dicha multiplicidad es posible focalizar una serie de categorías y conceptualizaciones que involucran, tanto a la disciplina misma, como a la persona humana en cuanto especificación cultural. Proponiéndose, de este modo, una dualidad que se prolonga hasta hoy, en tanto subjetividad y objetivación.

⁹ Pienso en el importante trabajo de Richard Schusterman (1991), que pese a su innegable aporte no ahonda en una dilucidación en este sentido.

La estética es, pues, y como puede colegirse, desde sus inicios, una parte de entre los saberes ocupada de los problemas de la percepción, de lo sensible, de la experiencia conectada y constructora de la cultura. En donde aparece, luego, la estética como una disciplina-concepto utilizada o entendida desde su etimología: percibir por los sentidos, de donde resulta que ésta no es ni ha sido nunca exclusivamente un estudio de fenómenos artísticos. En este último caso se trata más bien de la filosofía del arte y en este sentido es Hegel el gran estructurador de la idea mayoritariamente conocida que concibe a la estética en tanto y exclusivamente como tal. Es él quien mejor sintetizó la idea refractaria a la igualdad o al derecho igualitario de la diferencia, propia por lo demás al siglo XIX. Habrá que subrayar entonces, una vez más, en la ubicación del arte como una de las problemáticas tocadas y posibilitadas por una tal autonomía, lo cual ha creado la ambigüedad o polivalencia señalada más arriba.

Pero todo esto fue posible sólo con el antecedente del reconocimiento de una facultad personal, no solamente de percibir, sino que de construir la realidad desde una perspectiva formalizada. Formalización por tanto anclada y permitida por un contexto determinativo que rebasa las simples delimitaciones de una disciplina. Aunque ello no anule, ni mucho menos, su importancia y aporte cultural. Se sabe que Kant y con él toda una tradición alemana e inglesa, es un punto clave en la configuración de un quehacer, que menos que tratar problemas artísticos, busca estructurar “una antropología de la experiencia estética” (Shaeffer, 1992: 28). Lo mismo ocurre en su anteceder Baumgarten, cuyo discurso principal no trata del arte, o al menos de lo que hoy entendemos por ello (véase Baumgarten, 1998).

Una cosa distinta y legítima ha sido la utilización de estas teorías en favor de la búsqueda afanosa de la autonomía artística. Si muchos de los postulados artísticos (teoría del arte y por consiguiente estética en este sentido) han sido la reafirmación de una gratuidad, de un fin en sí mismo, sin concepto; ello no podría tener mejor aval que este aspecto de la filosofía kantiana.

Menos legítimo, en cambio, es la traslación fuera del campo de la modernidad creativa, para con estas conceptualizaciones. De allí que me parezca una afirmación desfasada y su correspondiente pregunta que plantea que:

el arte parece haber existido en todo tiempo, en todos los siglos y en todo lugar. Sin remontarse al Paleolítico, todos los siglos, desde la Antigüedad greco-latina a nuestros días, ¿no se han distinguido, en diversos grados, por sus periodos de floración artística? ¿Cómo explicarse, luego, la emergencia tardía de una reflexión específicamente autónoma y particular consagrada a la creación artística? (Jiménez, 1997: 31).

De forma que no es extraño (incluso quizás sea hasta deseable) que hasta hoy los temas y autores que suelen ocuparse de los asuntos que presuntamente caen dentro del dominio de la estética no han logrado un claro consenso con respecto a ninguno de estos aspectos. Y esto a pesar de que las estéticas más reconocidas insisten en el arte, como la aventura que obligatoriamente debería,

sino legitimizar, al menos atraer la atención de ésta. Incluso a despecho de aquellas teorías que conciben la estética en el tramado que es capaz de producir la separación de la Belleza con respecto a la Verdad y al Bien. ¿O es que sería legítimo concebir una historia de la estética en términos de un saber milenario enroscado en otras tantas y diversas dimensiones culturales occidentales?

Puede ser, aunque en ello radicaré siempre una sospecha para aquellos márgenes que han tenido que reconocer los supuestos universales cuando éstos están ya declarados, perfectamente enunciados, cerradamente sacramentados. La universalidad es una idea que en Occidente guarda relación con el ecumenismo cristiano y que se encuentra siempre amenazada por los no sometidos a sus dictámenes autoritarios. Ser hombre universal, pertenecer al mundo, participar en lo humano son concepciones ambiguas, ya que trabajan desde lugares de enunciación históricamente situados. Lo que no significa no aceptarlo o no compartirlo. Pero, ¿qué ha ocurrido cada vez que estos conceptos son rechazados o negados en tanto tal? ¿El Occidente libertario no ha recurrido a los mismos mecanismos que pretende rechazar? “Reconocer el [que] todos somos humanos puede servir para enfrentar desde el humanismo liberal al fascismo racista, pero no adelanta el conocimiento real de los individuos” (Achugar, 1995: 41).

Ahora bien, y para volver a esta capacidad del sujeto para apreciar y juzgar libremente de la belleza y correlativamente también de la naturaleza y/o del arte, habrá que detenerse allí, no sólo para entenderla mejor, sino principalmente, para rebasarla. Ello con el fin de detallar analíticamente aquello de lo *estético*. Que como se ha insinuado y se desprende de lo dicho, se ubica en una dimensión distinta, simultáneamente de lo artístico y de la disciplina estética en tanto tal.

Lo estético es, al menos en parte, entendido como aquello que Juan Acha (1979) denomina “subjetividad estética colectiva”, sumado a aquello que Hernán Vidal denomina “sensibilidad social”. Aunque, evidentemente existan diferencias considerables y que se deben remarcar inmediatamente. Para el primer autor esta subjetividad:

no es otra cosa que la reunión de sentimientos y juicios de belleza, dramaticidad, comicidad, tipicidad, sublimidad, etc., esto es, el conjunto de relaciones estéticas (o sensitivas), que mediante preferencias, indiferencias y aversiones mantienen los miembros de la sociedad con la realidad, o, lo que es lo mismo, la suma de las actividades de nuestra sensibilidad” (19).

A lo cual le suma lo que denomina “objetividad estética”, es decir, “las condiciones sociales concretas que permiten o impiden percibir y apreciar la belleza objetiva y que son biológicas y sociales” (12 y 217). Allí es donde el autor ubica el fenómeno de la realidad artística, “que por tal comprende a los diseños, las artes y las artesanías”.

Por otro lado para el crítico Hernán Vidal existiría (teniendo en cuenta que se está refiriendo a la literatura) “una problemática cultural anterior y previa a lo literario” (Acha, 1979: 9). Y a la cual debe dirigirse la crítica en tanto

“historiografía predictiva, para interpretar allí hechos sociales específicos y captar en ellos los síntomas de una futura formalización estética” (11).

Lo estético es, en definitiva, no simplemente como lo piensa Acha con respecto a la subjetividad, un fenómeno social en el cual se inserta la producción cultural llamada arte y en donde funcionan los sentimientos de belleza, sino esta misma subjetividad estética formándose en tanto praxis de sí misma.¹⁰ Ni menos como simple espacio o campo o “campo metafórico y simbólico subliminal como origen de una poética social que luego puede llegar a ser formalizada en obras artísticas” (Acha, 1979: 12) como lo piensa Vidal, por muy amplio que sea el uso de este último término. Lo práctico-utilitario-sígnico, en la dualidad mediático/autoconstruido, manejándose y construyéndose desde y en la formalización. Esto es, siendo praxis en la estetización de lo estetizable, que para efectos prácticos es la literalidad constante y recurrente de toda realidad, que logra por este medio ya formalizarse. El mundo de los objetos, de los sentimientos, de las sensibilidades y de los instrumentos, es fabricado (todos los días) desde lo estético y sólo allí se comprende su permanencia. El mismo Vidal plantea que aquella noción de “sensibilidad social”, asentada en el materialismo histórico está referida a “toda forma o contenido instrumental, espiritual o material que circule y sea consumido” (Acha, 1979: 45) en una sociedad.

Ahora bien, ciertos de estos elementos, de estas resemantizaciones, suelen avanzar o sobresalir, no por su excepcionalidad, como es el caso del arte (que realmente y debido a sus mecanismos de configuración es excepcional), sino más bien por la constancia y recurrencia que logran en el continente latinoamericano. Es aquel *continuum* que se ha señalado con respecto a la ciudad, el que va ligando y relacionando (ligado y relacionado también en sí mismo) las diferentes formas (visuales, plásticas, auditivas, gestuales, etc.) que adopta esta formalización. La vida es fundamentalmente cotidiana, se construye en encadenamientos sensitivos que relacionan dialógicamente e inexorablemente las autoconstrucciones (desde el vestuario y maquillaje o la pintura callejera) a las mediaciones (encuadradas especial, aunque no exclusivamente, en los medios de comunicación). Una dimensión que menos que autonomía se manufactura en la dobladura disolución/autonomización de formas y sentidos utilitarios, cotidianos estetizados.

Por lo demás el mismo Acha ha llamado la atención acerca de la pérdida, por parte de la estética, de sus tradicionales problemáticas, sobre las cuales verter sus conceptualizaciones, preguntándose si “se impone la desaparición de la estética filosófica por inservible” y respondiendo que en ningún caso. “Necesitando sí, cambiar sus objetivos, lo que para nosotros significa una de dos: o que ella sea enteramente estética o bien que sea completamente filosofía” (1979: 141-142). En este último caso se trataría más bien de convertir a la estética en filosofía del arte ya que lo que él está planteando es que aquella se instituya “en la parte de la filosofía que se ocupa de analizar, con sentido crítico y universal,

¹⁰ El pensamiento de Juan Acha es utilizado para fundamentar lo que se digo y no para oponerse a sus planteamientos teóricos.

los principios y resultados de las ciencias del arte” (141-142). En cuanto a lo de ser plenamente estética significa “tomar su acepción original: estudio de la sensibilidad. Es decir, tendría por objetivo las actividades sensitivas, las que no son otras que nuestras relaciones estéticas con la realidad, o sea, nuestros sentimientos, juicios y prejuicios de belleza” (141-142).

Luego, si a la estética se le reconoce su vitalidad en tanto herramienta de constitución de ciertos criterios relativos a todo este accionar, entonces la necesidad de su utilización se hace indispensable. El develamiento de esta especie de polivalencia de los sentidos y alcances de tal conceptualización se corresponde, al mismo tiempo, con los cuestionamientos del propio escenario latinoamericano. Es éste en buenas cuentas el que desde su ambivalencia citadina conjura cualquier intento desmovilizador, proveniente de toda disciplina que encuadre rigurosamente sus postulados programáticos.

Así, la proposición de la estética, en tanto disciplina capaz de conversar e involucrarse con la filosofía, la sociología, la antropología e incluso la historia, ocupada de la facultad de sensibilidad de los sujetos y de las condiciones materiales e inmateriales que la posibilitan (véase Mandoki, 1994), debería conectarse aquí a este tipo de acontecimientos. Sin olvidar nunca que dicha facultad y condiciones en el caso latinoamericano parece inundarlo todo. Es decir, que más que en un diálogo, en el sentido de lo que suele ocurrir entre una obra y un espectador, la estética sería, en este caso la proposición teórica-crítica para el estudio de las condiciones, posibilidades y resultados de lo que he llamado hecho estético total.

Asumiendo esto, queda por aclarar que no se trata de abandonarse a un simple relativismo generalizado. Se trata de asumir la arbitrariedad, trabajar con ella y explicitar, luego, los usos y las utilidades que se hacen de los conceptos.¹¹ Comprender y explicitar que ella misma es el resultado de la relativización en la que se mueve la cultura, en tanto cada una de sus versiones es nada más que el resultado que el reacomodo, siempre abierto, a las posibilidades. Estas son acentuaciones que fijan, de cuando en vez, unas formalizaciones que posibilitan la apercepción y la construcción de una realidad. De forma que en esa imprecisa precisión se revele una identidad.

La realidad sirve como categoría indiferenciada y sólo pierde dicha condición al ser convertida en una, desde el terreno de la dualidad antes aludida.

Pero sobre todo de tomar partido y participar en los enfrentamientos político-culturales que abundan en el campo de la academia.

Así como “nadie puede estar seguro de lo que dice y escribe” (Paz, 1990), nadie puede desconocer los reflujos y las limitaciones de un trabajo teórico, sea cual sea su carácter. Como ha afirmado alguna vez Dominique Chateau, que “a todo autor hay que consumirlo con moderación”, así, pues, a toda teoría hay que utilizarla razonablemente, haciéndose cargo de sus desplazamientos, de sus referencias y de las ambigüedades en sus maneras de argüir. Asistir, en definitiva, a sus reflujos, aceptando su eventual inoperancia, permi-

¹¹ Lo cual significa asumir la historia.

tiendo las interpelaciones, no sólo teóricas, sino fundamentalmente prácticas, producto de las movilidades e incluso de los estancamientos de estas mismas prácticas.

IV

Dicho esto, queda por aclarar que la teoría, en el sentido tradicional y en el mismo de teoría crítica, trabaja con el lenguaje (en su aspecto escritural), el cual le sirve como herramienta de disposición enunciativa y como estructura, muchas veces diferida, con respecto a los materiales que la reclaman.

Sin desconocer la importante y extensa relación de la crítica con los objetos literarios (la literalidad, la poesidad), aclaro que se trata, preferentemente, en este trabajo, de objetos que no tienen sólo a la palabra como material de su estructuración, sino que, especialmente signos icónicos, plásticos, dramáticos, pero también gestuales, sonoros, táctiles u olfativos. Por lo tanto, las cuestiones centrales del lenguaje de la crítica son llevadas a un extremo, pese a lo cual se debe dar una respuesta. En este sentido, pienso que se debería retomar el carácter instrumental del lenguaje (asunto que no ha sido nunca, verdaderamente abandonado), minimizando, o alejando, hasta donde sea posible, el discurso crítico de contornos metafóricos o lo que Barthes designa como la escritura del escritor *écrivain*. Claro que lo de instrumentalidad o escribanía posee un signo demasiado negativo en el ámbito de la crítica; sobre todo en el de la crítica literaria. Desde Baudelaire, que demandaba una crítica apasionada, parcial, poética, hasta Octavio Paz que ha alegado por una “pasión crítica”, ésta ha sido exigida en cuanto metáfora, en tanto quehacer involucrado. No obstante, pienso que una posibilidad crítica para los mundos que aquí se evocan, se posibilita en cuanto lenguaje que asuma su ideología de clase, de género, de condición profesional o cualquiera otra filiación; desentendiéndose de paternalismos y de falsas horizontalidades. La escribanía es, a mi juicio, un buen antídoto para un trabajo de comprensión, siempre relativa y precaria, en el ámbito de la intelectualidad. La transposición a una escritura de intelectualidad formal, de acontecimientos como los que aquí se nombran y se investigan, es un paso que no tiene por qué revestirse de oropeles poéticos. Lo cual no significa encerrarse en un positivismo o estructuralismo de supuesta científicidad a prueba de dudas. Lo que expresa esta condición es la necesidad de acentuar la diferencia, entre un trabajo académico-profesoral (que es la forma que aquí adquiere la teoría crítica) y los eventos que se encuentran desentendidos de aquél. Un conocimiento teórico-especulativo (y rechazo adrede la expresión “avance en el conocimiento”) de lo que ocurre en los recovecos ciudadanos latinoamericanos, debería verterse en una forma escritural que dinamice la modesta escritura. De forma que sus objetivos se construyan como la necesaria realización de unas cuantas ideas dichas para que, eventualmente, sean escuchadas (leídas), como transposición a un mundo distante de aquel que evoca. Esto no pretende cerrar el debate (¿quién podría?) o las posibilidades de aproximaciones críticas, sino que intenta señalar lo que me parece un ajuste de cuentas con ciertas ideas, tradicionalmente manejadas por la crítica.

En un primer nivel se trata de reafirmar las demarcaciones que estos hechos tienen con respecto al arte, lo cual vuelve incómoda cualquiera utilización del lenguaje crítico en tanto escritura creativa. Al menos que la idea sea tomar a estos hechos como pretextos artísticos o como pretextos de estos pretextos. Y en segundo lugar, señalar lo que en mi opinión tiene de más positivo el lenguaje en cuanto mecanismo de comunicación y de comprensión compartida. ¿Para qué continuar camuflando el hecho de que la cultura académica es en estos países “un campo de significaciones autonomizado en un sistema” según la expresión de Ángel Rama?, ¿qué sentido tiene seguir negando que los lenguajes letrados son en Latinoamérica un espacio, que al menos desde la estética, insiste en negar lo estético, o a lo más aceptarlo en tanto sustrato artístico?

Más acertado me parece entregar informaciones situacionales, apuntes contextuales, discurso, pues, reconociendo finalmente que el trabajo crítico-escritural es un despliegue, que por sí solo no puede aspirar a nada más que a reconocer sus limitaciones. Junto a lo cual se encuentran todos los mecanismos, vehículos mediáticos y finalmente ideológicos que van insinuando una manera de situar la escritura. Y con ella, por cierto, una forma política de producirla y de leerla.

Hoy en día, al menos en los discursos más evidentes que se ocupan de la teoría estética, se omite esta dimensión de su producción. ¿No se deberá esto al “jugueteo narcicista y a la distensión *cool*, al eclecticismo neutro en el juicio cultural y el pluralismo blando en la concertación social” (Richard, XXXX: 210). Me parece que la crítica, que la teoría estética, que el ordenamiento analítico que promueve toda teoría es también el resultado de este tipo de condicionamientos.

Quizás puede parecer banal detenerse y terminar con este tipo de consideración. Sin embargo creo que preguntas tan simples como éstas hacen parte de cualquier teorización que intente marcar sus alcances, sus tesis y sus limitaciones. El dónde se escribe es parte constitutiva del qué y el cómo se escribe, y ello no me parece un simple dato externo a la manera que la escritura adopta. Plantearse una teoría crítica estética para América Latina (o para cualquier lugar del mundo occidental), es hoy en día un ejercicio riesgoso. Esto no tanto por los poderes que lo alientan o lo constriñen, sino porque sus mecanismos son parte constitutiva de las maneras de concebir la escritura. Y ello, por ser hoy banal, tiende a no proponerse como antecedente, tiende a marginarse de las discusiones o incluso a ocultarse en consideración a un falso respeto, o a un encubierto pluralismo intelectual.

La dinamización de una teoría puede no estar determinada esencialmente por sus condiciones institucionales, pero ello no debe llevar a pensar que éstas no existen como sustento intelectual o gravitación determinativa.

REFERENCIAS

ACHA, JUAN. (1979. *Arte y sociedad latinoamericana. Tomo I. El sistema de producción*. México: FCE.

- ACHUGAR, HUGO. (1995). Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia. En Ana Pizarro (comp.), *Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*. Santiago: Ministerio de Educación/Fundación Vicente Huidobro.
- ADORNO, THEODOR. (1996). Critique. En Dominique Chateau y Jean-René Ladmiral (dir.), *Critique et théorie*. París: L'Harmattan.
- BAUMGARTEN, A. G. (1988). *Esthétique*. París: Editions de l'Herne.
- BERMAN, MARSHALL. (1994). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 7ª edición. México: Siglo XXI.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO. (1996). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.
- CERTEAU, MICHEL DE. (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- DE LA CAMPA, ROMÁN. (1996). Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. *Revista Iberoamericana* 176-177.
- ECO, HUMBERTO. (1988). *Sémiotique et philosophie du langage*. París: Presses Universitaires de France.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- HERLINGHAUS, HERMANN Y MONIKA WALTER. (1994). *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag.
- HORKHEIMER, MAX. (1996). *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Trad. Claude Maillard y Sibylle Muller. París: Gallimard.
- JAUSS, H. R. (1990). Le modernisme: son processus littéraire de Rousseau à Adorno. En Rainer Rochlitz (ed.), *Théories esthétiques après Adorno*. París: Actes Sud.
- JIMÉNEZ, MARC. (1997). *Qu'est ce que l'esthétique*. París: Gallimard.
- LADMIRAL, JEAN-RENÉ (s/f). Entre critique et théorie: la théorie critique. Manuscrito inédito??.
- MANDOKI, KATIA. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. Reseña a *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine* de Patricio Rodríguez Plaza. *Aisthesis* 38: XXX-XXX.
- MIGNOLO, WALTER. (1996). Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas. *Revista Iberoamericana* 176-177.
- PAZ, OCTAVIO. (1990). Ruptura y convergencia. En *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Revista Proposiciones* 14. Santiago: Sur, 1987.
- Revista Proposiciones* 19. Santiago: Sur, 1990.
- RICHARD, NELLY. (1994). Latinoamérica y la posmodernidad. En Hermann

- Herlinghaus y Monika Walter (eds.), *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag.
- . (1997). Intersectando Latinoamérica con lo latinoamericano: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Revista Iberoamericana* 180.
- RODRÍGUEZ, ALFREDO. (1983). *Por una ciudad democrática*. Santiago: Sur.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS. (2002). El nacimiento del teatro moderno. En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ-PLAZA, PATRICIO. (2000). Experiencia estética e identidad en América Latina. *Aisthesis* 33 (Santiago: Instituto de Estética, PUC).
- . (2004). *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine*. París: l'Harmattan.
- SALAZAR, GABRIEL. (1990). *Violencia política popular en las "Grandes Alamedas"*. Santiago de Chile 1947-1987. Santiago: Sur.
- SHAEFFER, JEAN-MARIE. (1992). *L'art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*. París: Gallimard.
- SCHUSTERMAN, RICHARD. (1991). *L'art à l'état vif: La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*. París: Minuit.