



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO



CAMPO INTELECTUAL Y ARTES VISUALES: MARTA TRABA Y LA FORMACIÓN DE UNA CRÍTICA ARTÍSTICA LATINOAMERICANA

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor: Matías Marambio de la Fuente.
Profesor Guía: Grínor Rojo.

Santiago, diciembre de 2013

Contenidos

Agradecimientos	ii
Introducción	1
El problema, sus justificaciones y los materiales	2
A modo de hoja de ruta	9
1. Campo intelectual y crítica artística en América Latina: un panorama de la postguerra a la actualidad	11
Polémicas intelectuales: entre la abstracción y las imágenes revolucionarias	12
Medios y circuitos de lo visual	29
Figuras intelectuales: Jorge Romero Brest	41
2. Marta Traba: un balance	45
Enfoques	46
Evaluaciones	58
3. Entre Latinoamérica y Euroamérica: las redes conceptuales de Marta Traba	64
Redes conceptuales: un intento de definición	64
Cultura de la resistencia	67
Áreas abiertas/áreas cerradas	77
Estética del deterioro	89
4. Afinidades electivas para la crítica del arte latinoamericano	101
Afinidades electivas: aclaraciones teóricas	101
Plástica y literatura	104
Medios y técnicas	111
Posicionamientos políticos: el rol de los intelectuales	118
Conclusiones	127
Bibliografía	133

Agradecimientos

Un proceso investigativo que involucre el ejercicio de la escritura se topa, a cada paso, con las imposibilidades, las limitaciones y, sobre todo, con las insuficiencias. Difícilmente podría ser esta la excepción. La producción de conocimiento por medio de la escritura es, quizás, una elaboración permanente de lo incompleto, frente a la cual se juega la dialéctica irresoluble entre las contribuciones propias y las “ajenas”. Esta tesis es deudora de ese proceso, y su clausura provisoria lleva el signo de la necesaria gratitud hacia quienes se fueron enredando en ella, fuese por mi insistencia o por encuentros imprevisibles. La amplitud de esta deuda es, sin duda, mayor que mis capacidades para estampar su presencia, ya oblicua, ya directa, en la presente investigación.

En primerísimo lugar, a mi familia y, en especial, a María Angélica y Maximiliano, cuya inagotable paciencia ha sido un sostén silencioso y constante para navegar el espacio turbulento de la formación de postgrado. Su apoyo dentro y fuera de la casa me resulta, desde el ingreso a la universidad, imprescindible.

La vida académica se desenvuelve por definición en el tramado duro y precario de las instituciones. Aunque ello resulte obvio, sin apoyos de esa índole esta tesis habría tenido una forma muy distinta. El Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, sus académicas y académicos y, por cierto, Marieta Alarcón son la condición de posibilidad de muchos de los desvaríos de esta tesis. Tener la chance de desempeñarme como ayudante en una unidad académica como esta ha sido una experiencia enriquecedora en lo humano y lo intelectual. Vaya también mi reconocimiento al Programa de Formación de Capital Humano Avanzado del Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, gracias al cual recibí una beca que me permitió cursar satisfactoriamente el programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Agradezco también al profesor Grínor Rojo, quien tuvo la disposición de dirigir esta tesis y facilitarme bibliografía. Su ayuda en la formulación del proyecto, al igual que en la corrección del manuscrito final, fue de suma importancia

Todavía en el ámbito de los circuitos académicos, creo necesario señalar que partes de esta investigación, en forma todavía incipiente, fueron discutidas en congresos y jornadas que sirvieron para precisar lo aún indefinido. El VII Congreso Chileno de Sociología, las IV Jornadas Caribeñistas, el XXXI Congreso Internacional de la Latin American Studies Association y el Seminario “Culturas populares en América Latina. Imaginarios y mestizajes culturales” fueron instancias que acogieron las tentativas iniciales de la investigación. Menciono en especial a Alejandro Fielbaum y Maximiliano Tham, involucrados en la organización de algunos de estos encuentros y gracias a cuyo estímulo sentí que era pertinente poner a disposición de otras personas lo que, pensaba, eran sólo ideas sobre un tema que juzgaba de escaso interés para una comunidad mayor.

De seguro, es ese el momento más enriquecedor de la vida intelectual: el compartir y colectivizar el pensamiento. Compañeras y compañeros de distintos programas tuvieron la generosidad de escucharme y hacer sugerencias, comentarios y acotaciones cuyo impacto me es difícil precisar. Pablo Berríos fue, a este efecto, un puntal de apoyo ineludible. Sin su ayuda bibliográfica a la hora de acceder a los textos de Marta Traba esta tesis se habría quedado, con casi toda seguridad, en la especulación estrecha de un *corpus* mutilado por la indiferencia frente a la obra de una pensadora tan vital y sugerente. Cada vez que conversamos a propósito de Traba volvía a mis apuntes con nuevas líneas de lectura. Otras personas vinculadas al CECLA merecen, también, un reconocimiento: Alejandro Viveros, Elena Oliva, María José Yaksic, Rodolfo Quiroz y Carolina Olmedo.

Si he dejado para el “final” a quienes considero mis relaciones más apreciadas es porque me cuesta sobremanera encontrar una expresión de gratitud que no resulte demasiado tosca. He ensayado múltiples fraseos y órdenes para no sentirme tan avergonzado; la corrección podría ser tan infinita como la deuda que aquí consigno. A mis queridas “Plásticas”: América Salinas, Nicole Muñoz, Camila Sastre y Camila Soto. Pocas veces he tenido la suerte de re-encontrar la complicidad que pensaba confinada sólo al entusiasmo de los primeros años de universidad: las jornadas de estudio, la preparación de los trabajos de fin de semestre, los cuchicheos al fondo de la sala, las discusiones dentro y fuera de clases, las múltiples salidas. Sea por medio de la conversación o de las enmiendas al texto, su colaboración ayudó a que me sintiera menos solo en los tientos escriturales. A

ello también contribuyeron Macarena Orellana y Víctor Ibarra. A la primera me une la amistad de dos personas que, formadas en la misma disciplina, han tomado caminos que pensé demasiado lejanos. Sus comentarios me obligan a reconsiderar mi usual desmarque de la historiografía; es posible aún dialogar más allá de las bibliografías y los enfoques. Del segundo debo consignar su meticulosidad insoslayable en el ajuste de los fraseos. Una trayectoria compartida de complicidad personal e intelectual –cuya intensidad me era imposible anticipar al conocerlo– hace que me sea difícil agradecer lo suficiente su dedicación a distintos momentos de esta tesis. Espero poder, en el futuro próximo, devolver la mano de una manera mínimamente proporcional.

No menor reconocimiento merecen las personas cuyo nexos con el proceso investigativo aconteció, de seguro, sin que lo supieran. Vayan mis agradecimientos a Luis Guichard, Mauricio Díaz, Belén Roca, Francisco Burdiles, Constanza Quinteros, Cristian Ferreira, Andrea Ocampo, Diego Ampuero, Jorge Moyano, Rodrigo Ortega, Rodrigo Mellado, Juan Aedo, Luz María Narbona, Belén Gallo, Dina Camacho y Yerko Muñoz. Lo multiforme e insospechado de sus aportes –desde las expresiones de ánimo, las preguntas por el avance de la escritura, la compañía en los momentos menos lúcidos, cuando se imponía el paréntesis en la reflexión y era necesario recurrir al apoyo mutuo de la amistad– reforzó mi creencia en la solidaridad como práctica que prefigura y realiza una vida más justa y más digna, que supera las estrecheces ínsitas al mero pensamiento, al igual que las de la sobrevivencia carnal sin más. A ustedes, homenaje.

Introducción

Un capítulo de la historia intelectual de nuestro continente se cerró bajo un signo dramático el 27 de noviembre de 1983, cuando el vuelo de Avianca se estrella en las cercanías de Madrid. Las dos víctimas más notorias fueron Ángel Rama y Marta Traba, pero no es posible decir que sus destinos dentro de la memoria de los estudios latinoamericanos hayan sido los mismos. Tanto *Transculturación narrativa en América Latina* como *La ciudad letrada* –publicados uno un año antes y el otro después de su muerte– cimentaron de forma duradera la relevancia de Rama para la teoría crítica latinoamericana, al punto de que hoy es un hito obligado en las discusiones sobre una amplia variedad de temas dentro y fuera de los estudios literarios. No podría decirse lo mismo de Traba, sobre quien ha caído una especie de silencio que la ha relegado al interés de especialistas en la historia de la crítica artística, siendo escasamente conocida más allá de ciertos circuitos interesados en la plástica latinoamericana.

Mi propio acercamiento a ella tiene algo de azaroso: algunas referencias en un seminario (“la pareja de Rama, hacía crítica de arte”) que llevaron a la compra, casi accidental, de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Vino, luego, la lectura voraz de ese hermoso ensayo, durante el verano de 2012, sin advertir el trayecto que me llevaría a formular la presente investigación. A medida que fui adentrándome en su obra, quedé cautivado por esta figura que sólo se mostraba, fulgurante, por medio de los escasos textos a los cuales me ha sido posible acceder desde Chile. Atisbarla se convirtió en un desafío que intenté acometer mediante la revisión demorada y recurrente de los mismos ensayos, con la esperanza de desentrañar su pensamiento, de ponerme en algún tipo de contacto con las aspiraciones rabiosas de una intelectual solitaria e injustamente dejada en la parte posterior del cajón, como la anécdota de una historia de escaso interés para quienes practican hoy la crítica o la historia del arte. Parece que la única forma de acercarse a Traba desde este país es siguiendo una cadena larga de mediaciones que acentúan, una y otra vez, la precariedad de nuestros recursos y herramientas para

reconstituir una tradición de pensamiento latinoamericano¹. Su imagen, ajada y borrosa, descansa en la fotocopia de una fotocopia; escenifica materialmente el proceso del olvido y la transmisión de emergencia, el intercambio cómplice que caracteriza el recuerdo de su obra. Incluso Rama, en su *Diario*, la dibuja de forma refractada. La intimidad de ambos es testimonio de la devoción afectiva e intelectual, pero apenas abre un espacio que nos permita escuchar su voz.

¿Cómo hacer justicia, bajo estas peculiares condiciones, a un pensamiento que ha sobrevivido con tantas dificultades? Una investigación como esta sólo puede colaborar de forma acotada con la tarea, en curso de realizarse, de recuperar la obra de Traba, restituyéndole su actualidad y subrayando su importancia para el pensamiento latinoamericano de entonces y de ahora. Enfrentado a los múltiples obstáculos, no tuve más opciones que continuar la tarea, inventando a ratos una forma de entender a una figura tan fuertemente arraigada en sus circunstancias (por su compromiso con ellas, pero también por la cesura que la crítica posterior instaló entre la actualidad y ese “tiempo pasado”) que no parecía posible decir algo de ella sin intentar, con desesperación, ponerlas en diálogo con el presente, con todas sus diferencias e incompatibilidades.

El problema, sus justificaciones y los materiales

La presente investigación parte de una inquietud sobre el estudio del campo intelectual latinoamericano (en general) y de las modulaciones de la teoría crítica latinoamericana (en

¹ Escollos que no sólo conciernen a los discursos sobre artes visuales, sino que parecen caracterizar la generalidad del latinoamericanismo chileno, siempre sustentado más sobre la pasión y voluntad de sus practicantes que sobre los favores de la institucionalidad académica o la solidaridad de otros intelectuales. Ni unos ni otra –al menos en las humanidades y las ciencias sociales– parecen, en su gran mayoría, mostrar demasiado interés por los vínculos con la región, lo que en parte demuestra la actualidad del lapidario juicio de Rama, ya en 1977: “Extraña reversión, a lo largo de una década, de la opinión sobre los intelectuales chilenos. Quizás por percibirlos ahora en el exilio, sueltos, separados de su medio, sumergidos en otro distinto. Ahora me parecen ‘flojos’, bastante mal preparados intelectualmente, algo simples y cerradamente nacionalistas, con un horizonte acortado, frecuentemente reducidos a debates nimios como de patio de vecindad y muy a menudo dotados de falsa cordialidad, como de un sistema defensivo (ofensivo) basado en la simpatía, tras del cual está agazapado un oportunismo primario [...] Entre otros exiliados asombra el desinterés chileno por toda otra tragedia que no sea la suya y su evidente voluntad de no asociarse con otros pueblos en reclamaciones dramáticas que pudieran empañar su papel protagónico. Una suerte de arrogancia portaliana, sólo que transportada ahora a la izquierda”. Ángel Rama, *Diario. 1974-1983* (Buenos Aires: El Andariego/Trilce, 2008), 102-103. A lo largo del texto sigo los lineamientos del *Chicago Manual of Style* para elaborar las referencias.

particular), al igual que de las reflexiones sobre las artes visuales del continente. Al mismo tiempo, se propone visitar la figura de Marta Traba como intelectual polémica de las décadas de los sesenta y setenta: gestora de museos, docente, crítica de arte, narradora. Indagar en su trayectoria, propongo, es una estrategia para mirar los cruces producidos —en el marco de los cambios de la cultura latinoamericana, desde la postguerra hasta los setenta— entre campo intelectual y campo artístico. ¿Cuáles fueron los abordajes teórico-críticos, cuáles las tomas de posición, cuáles los hitos históricos que marcaron un período turbulento y acelerado? ¿De qué manera procesó el campo intelectual las transformaciones de la plástica latinoamericana? ¿Cuáles fueron, dentro de dicho proceso, las posturas y desarrollos teóricos con los que Marta Traba contribuyó en específico?

Admito desde un principio la imposibilidad de llevar a cabo una exploración completa del campo intelectual en sus dimensiones de reflexión sobre lo visual latinoamericano. Por ende, una propuesta para estructurar la investigación y evitar darle un carácter en exceso monográfico (una lectura que se limite sólo a la obra de Traba, sin dar pistas sobre otras tendencias y desarrollos) es partir con un enfoque panorámico del estado del campo intelectual latinoamericano entre, aproximadamente, 1945 y 1974. Esta última fecha corresponde a la aparición de algunos los ensayos más relevantes sobre arte publicados por Traba y coincide, también, con el “inicio del fin” del ciclo nacional-popular (o nacional-desarrollista) y sus radicalizaciones de los sesenta y setenta.

En términos concretos, esta tesis se propone como un estudio de la historia intelectual del continente. O, para ser más específico, una historia de cómo el campo intelectual del período reflexionó sobre las artes plásticas. Será este procesamiento reflexivo lo que se entenderá como *crítica artística* o *crítica de arte*. Acotaré mi indagación a un estudio que puede ser considerado microscópico en términos de escala, pero que juzgo representativo del proceso histórico que estoy intentando delinear. Traba es tanto una crítica clave en lo que respecta a su peso dentro del campo como alguien cuya trayectoria es similar a la de otros intelectuales de su época, sin que ello signifique que su experiencia sea la misma que la de sus colegas, ni que esta sea, a su vez, la experiencia masiva y mayoritaria de las sociedades latinoamericanas de la postguerra. Por el contrario, asumo el carácter parcial de

la historia que pretendo indagar, pero considero también que dicha historia tiene algo que decirnos sobre la generalidad de la América Latina de entonces.

Mi hipótesis de lectura en esta investigación se mueve tanto en el nivel más amplio del campo intelectual latinoamericano como en el estrato más específico de la obra de Traba. Propongo que en el campo intelectual de mediados de siglo confluyen diversos discursos para dar cuenta de materiales visuales, que reformulan la cuestión de la “originalidad latinoamericana” y dan origen a la categoría misma de *arte latinoamericano*. Se trata de un léxico identitario que puede servir tanto a los propósitos de asimilar la producción latinoamericana al meta-relato de la historia del arte universal, como a la finalidad de conformar un sistema expresivo propio capaz de afirmar una singularidad autónoma –aunque no por ello desconectada o aislada– de los centros metropolitanos, revirtiendo así la situación de dependencia cultural. Este último es el camino que toma Traba. Al mismo tiempo, la crítica artística latinoamericana –y Traba especialmente– recurre a un instrumental analítico heterogéneo, poco sistemático y menos aún dogmático, el cual despliega una red de categorías en la que se unen varios puntos y tradiciones –al igual que tipos de material visual– para dar cuenta de los procesos de modernización cultural, estética, y económico-social de Latinoamérica. Tanto la plástica considerada en su sentido más tradicional como nuevas formas artísticas de vanguardia serán problematizadas por la crítica de arte en la coyuntura larga de los sesenta, debido tanto al proceso interno de la plástica como a las presiones que el contexto histórico general –con sus marcados tintes de radicalización política– ejercerá sobre los intelectuales. A esto se suma, en el caso de Traba, un cuestionamiento por el rol político de las imágenes, y la crítica a formas culturales de dependencia y neocolonialismo que expresan determinadas producciones visuales. Se ensamblan aquí categorías de análisis y opciones por objetos determinados que remiten a un horizonte amplio de la experiencia continental signado por las urgencias de un proceso histórico que obligó a plantear conexiones más o menos explícitas entre pensamiento crítico y posición/acción política.

Para llevar a cabo esta investigación he decidido adoptar un enfoque que se inscribe dentro de la historia intelectual. Dicha elección implica relacionar los textos que fungen de soporte para el desarrollo de un pensamiento sobre el arte latinoamericano con aquellos

contextos y procesos históricos que son su condición de posibilidad, a la vez que su espacio de acción. Consecuentemente, y como ya señalé, mi opción es mirar la generalidad del campo intelectual del continente por intermedio de un conjunto específico de materiales que, a mi juicio, tienen un valor representativo (a pesar de que es obvio que no son idénticos a la totalidad). Mi *corpus* está constituido por los textos críticos de Traba dedicados a las artes plásticas, además de algunas entrevistas, ponencias y columnas de opinión. Ahora bien, junto con dejar fuera su obra literaria, he excluido algunos textos publicados hacia el segundo lustro de los setenta, lo mismo que la mayoría de los anteriores a los sesenta. Ello se debe, como argumento más adelante, al giro que experimenta el pensamiento de Traba en el período que va de 1964 a 1973. He dedicado una atención preferente a ensayos como *Dos décadas vulnerables* y “La cultura de la resistencia”, puesto que se trata de momentos de síntesis y depuración de las tesis trabianas, aun cuando es claro que su desarrollo es cualquier cosa menos que intempestivo. La opción, en definitiva, ha sido por enfocarme en textos emblemáticos, hitos obligados de cualquier estudio sobre la crítica argentina-colombiana. Asimismo, justifico el recorte a partir de las limitaciones de la investigación: una tesis como esta no está en condiciones de hacerse cargo de elementos que vayan mucho más allá de lo que los (pocos) textos disponibles en Chile permiten afirmar. Una pesquisa acuciosa requeriría trabajo de archivo en Argentina, Colombia, Uruguay, Puerto Rico, Venezuela y Estados Unidos: los países en los cuales Traba desempeñó su trabajo como intelectual.

El recorte del *corpus* es tanto causa como consecuencia del tipo de historia que pretendo realizar, la cual se piensa como un cruce entre niveles de análisis a los que he aludido de forma solapada más arriba: un enfoque de orden sociológico y otro de orden textual. En el primer ámbito, dos de los referentes teóricos a partir de los cuales trabajaré son Pierre Bourdieu² y Raymond Williams³; si del primero aprovecho la noción de *campo intelectual*, del segundo desprendo las coordenadas para teorizar las relaciones entre cultura y sociedad en sus dinámicas históricas, recurriendo a la categoría de *formación cultural*. En el ámbito de lo textual, la investigación busca dar rendimiento analítico a algunas de las

² Ver Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995) y *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto* (Buenos Aires: Montessor, 2002).

³ Ver Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009) y *The sociology of culture* (New York: Schocken Books, 1982).

propuestas teórico-metodológicas de la historia intelectual anglosajona, en específico los aportes de autores como Martin Jay⁴ y Dominick LaCapra⁵, quienes han formulado estrategias interpretativas para abordar substratos textuales de manera histórica a la luz de una revisión crítica de los planteamientos de la crítica literaria, la filosofía y la antropología contemporáneas. Procederé, a continuación, a discutir operativamente mi entendimiento de algunas de las categorías que acabo de señalar.

Como es bien sabido los trabajos Bourdieu que desembocaron en la formación del concepto de *campo intelectual* refieren a un estudio sobre la emergencia del campo literario en la Francia del siglo XIX. El problema central es el análisis de las lógicas que demarcan a un espacio semi-autónomo, constreñido tanto por sus propias normas como por las reglas del mercado y del campo de poder⁶. La topología de Bourdieu remite a un lugar social estructurado e internamente diferenciado de acuerdo a principios propios de jerarquización, que guarda una relación con el campo de poder, por encontrarse el campo cultural al interior de este⁷. Como consecuencia, se entiende por campo

[U]na red de relaciones de (dominación o subordinación, de complementariedad o de antagonismo, etc.) entre posiciones [...] Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de distribución global de las propiedades⁸.

Dentro de este marco instala el sociólogo francés el funcionamiento de los campos culturales (literario, artístico, intelectual, etcétera), como entidades relacionales que operan gracias a la articulación de una serie de elementos que parecerían estar dispersos, siendo el horizonte funcional la (re)producción y distribución de capital cultural. Por ende:

El campo literario o artístico es un *campo de fuerzas*, pero es también un *campo de luchas* tendiente a transformar o conservar este campo de fuerzas. La red de relaciones objetivas

⁴ Véase especialmente Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003).

⁵ Ver Dominick LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca/New York: Cornell University Press, 1983).

⁶ Bourdieu, *Las reglas del arte*, 82.

⁷ Bourdieu, *Las reglas del arte*, 319-322.

⁸ Bourdieu, *Las reglas del arte*, 342.

entre posiciones subtiende y orienta las estrategias que los ocupantes de las diferentes posiciones implementan en sus luchas para defender o mejorar sus posiciones (i.e. sus tomas de posición), estrategias que dependen para su fuerza y forma de la posición que cada agente ocupa en las relaciones de poder⁹.

Así, puede bien decirse que, para Bourdieu, lo crucial tiende a jugarse en el estudio del establecimiento y perpetuación del campo, en el análisis de sus lógicas internas de funcionamiento, en las maneras en que este administra el capital cultural de una sociedad determinada de manera semi-autónoma respecto del campo del poder. Mi *proviso* aquí sería que la conformación del campo y las operaciones de consagración/validación caen fuera de la indagación de esta tesis. Al mismo tiempo, es cierto que Bourdieu, sin negar los cambios históricos (por el contrario, habla de la emergencia del campo), enfatiza los momentos que cristalizan dichos procesos, más que la dinámica misma. En un tercer lugar, tendría que situar la problemática de aquellos espacios que no necesariamente funcionan como campo, sino que existen de manera menos formalizada. Por ello es que me parece importante introducir la categoría de *formación cultural* trabajada por Raymond Williams, con tal de enfatizar aquellos momentos de cambio y *movimiento* en el proceso cultural del que los intelectuales son parte. Para Williams:

Las formaciones son más reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas. A menudo, cuando miramos más allá, encontramos que estas son articulaciones de formaciones efectivas mucho más amplias que de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales, y que a veces pueden ser positivamente opuestos a ellas¹⁰.

Formación cultural y campo intelectual no son conceptos equivalentes. De hecho, su cercanía puede ser considerada bastante débil, toda vez que una formación puede llegar a ser más amplia que un campo. Sin embargo, me interesa el peso que Williams otorga al movimiento que inhiere a toda formación; mientras que el campo como metáfora remite a un determinado espacio, la formación lo hace –aunque de manera más oblicua– a un tiempo

⁹ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 1993), 30. La traducción es mía, como lo serán las de todas las citas de textos consignados en la bibliografía cuyo título esté en un idioma distinto del castellano.

¹⁰ Williams, *Marxismo y literatura*, 163-164.

específico, puesto que las nociones de movimiento y tendencia, creo, se asocian con el cambio que caracteriza a cualquier temporalidad. Al mismo tiempo, en su propuesta sobre el estudio de las formaciones y sus “producciones formativas” (los objetos culturales en sentido amplio), Williams sugiere interrelaciones que vinculan instituciones, formaciones y formas por medio de la investigación de la conciencia creada al calor del proceso cultural. Me parece que ello es clave para entender las modulaciones que la crítica artística latinoamericana establece para dar cuenta de materiales específicos, puesto que los aportes teóricos de Williams permiten conceptualizar las operaciones de la crítica como parte de un proceso histórico que manifiesta una lógica bastante lejana del mecanicismo.

Ahora bien, creo necesario complementar estas definiciones con algunos comentarios referidos al estudio concreto de textos como problema de la historiografía intelectual. Dicha subdisciplina ha desarrollado intensos debates sobre el carácter y alcance de la interpretación de textos¹¹. Sin ánimos de recorrer tales polémicas, quisiera señalar que, para efectos de esta tesis, mi postura está más cercana a aquellos enfoques que conceptualizan el texto como un problema a ser explicado y no como un mero hecho dado que ofrecería sin más un conjunto de datos sobre el “contexto”. A este respecto, me pliego a algunas de las observaciones de Martin Jay, para quien el llamado giro lingüístico parece haber reorientado las aproximaciones textualistas hacia una desconfianza en la crítica immanente. Se llega así a lo que Jay denomina “textualismo desintegral”¹². Tras una consideración crítica de los planteamientos deconstructivos sobre el carácter del texto, Jay señala que

[A] pesar de la reputación pantextualista de la desconstrucción, ésta contiene el imperativo no sólo de transformar los contextos en textos, sino también de ver en los textos las sombras de los contextos, entendidos éstos en su sentido más amplio. Y al hacerlo nos lleva a tomar conciencia de la imposibilidad de que la significación resida por entero en una u otra esfera, obligándonos a prestar atención a las múltiples tensiones que se dan entre el interior y el exterior, entre el fenómeno lingüístico y su “otro” expresivo o referencial¹³.

¹¹ Un balance bien documentado de los debates sobre giro lingüístico se encuentra en Elías José Palti, *Giro lingüístico e historia intelectual*. Stanley Fish, Dominick LaCapra, Paul Rabinow y Richard Rorty (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1999), 19-167.

¹² Jay, *Campos de fuerza*, 297.

¹³ Jay, *Campos de fuerza*, 307.

De lo que se trata aquí es de no subsumir la lectura de un texto en una relación mecánica con aquello que lo enmarca, sino de atender a la imposibilidad de reducir una cosa a la otra. Huelga entonces matizar la preeminencia del estudio de las relaciones del campo intelectual como parte de la presente investigación. Dicho de otro modo, la consideración de los campos intelectuales no debiera llevar a un estudio objetivista de los mismos (cosa que, dicho sea de paso, está sugerida más o menos explícitamente por el vocabulario de Bourdieu y su insistencia en el carácter objetivo de la red de relaciones que constituye el campo). Por lo tanto, resulta recomendable atender a los textos como objeto investigativo de la historia intelectual a partir del *proviso* de una interacción compleja entre estos y el campo (considerado como una parte del contexto), cosa que está ya sugerida en las reflexiones de Williams. En síntesis, el engarzamiento entre texto y contexto comparece a partir de la cristalización de fuerzas en el lugar del texto. En consecuencia, buscaré dar cuenta de estas modulaciones con miras a la comprensión de la crítica artística latinoamericana como una formación cultural que, siendo parte de un campo más amplio, debe responder tanto a las exigencias de los objetos como a las dinámicas propias del campo intelectual, además de los procesos históricos que atraviesan las sociedades latinoamericanas.

A modo de hoja de ruta

Hechas ya las aclaraciones pertinentes sobre el enfoque que adoptaré para este trabajo, procederé a otorgar algunas señas sobre su estructura. Comienzo con una reconstrucción del campo intelectual latinoamericano dedicado a las artes visuales a modo de plano general, en un paneo que va desde la postguerra hasta inicios de los setenta. Mi intención es construir un marco de referencia para aquellas dimensiones específicas de la obra de Traba, refiriendo a los debates, las revistas y las figuras más importantes del período. En este nivel, la crítica argentina-colombiana sólo aparece como integrante de una colectividad mayor, y me interesa referir a ese grupo más amplio para no imputarle a su pensamiento una excepcionalidad injustificada. El segundo capítulo, en contraste, ajustará el foco sobre Traba. Constituye un balance de trabajos sobre ella, a modo, quizás de discusión bibliográfica. Me interesa, sobre todo, calibrar lo que se ha dicho sobre su figura y su obra,

a modo de orientar mejor los aportes que esta tesis espera realizar. En el capítulo tercero procederé a realizar el análisis de los textos mismos, reconstituyendo lo que denomino *redes conceptuales*: aquella articulación de categorías propias y ajenas que se hace carne en la reflexión de Traba –la que significa, de seguro, uno de sus aportes más relevantes al pensamiento latinoamericano–. Se trata de reconectar su particular amalgama de teorías creadas en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, de restituir el peso específico que cada una de esas tradiciones tiene para ella. Por último, el cuarto capítulo estará dedicado a trazar las *afinidades electivas* que se manifiestan en su trayectoria intelectual: las cercanías y complicidades que caracterizan su obra, desde la preferencia por la pintura y el grabado hasta sus posicionamientos políticos a favor de un cambio social de vocación latinoamericanista.

1. Campo intelectual y crítica artística en América Latina: un panorama de la postguerra hasta los setenta

Las siguientes páginas se ofrecen a modo de síntesis. Con esta demarcación busco acotar las aspiraciones de un excursus que requiere de mayor detalle que las coordenadas ofrecidas en la introducción, pero de menos amplitud que la exploración minuciosa que espero llevar adelante al abordar la producción de Marta Traba. El carácter sintético de este capítulo dice relación no sólo con un recorte –bastante reducido, se podría objetar– de temas y ejes de análisis, sino también con el tratamiento que cada uno de dichos temas seleccionados recibirá. Me interesa ofrecer un estado dinámico del campo intelectual latinoamericano en su procesamiento de materiales visuales, desde la inmediata postguerra hasta mediados de los setenta.

Esta selección obedece a razones de variada índole. Primero, puede hacerse coincidir de forma relativa con la trayectoria (intelectual y biográfica) de Marta Traba, motivo que parcialmente podría satisfacer las demandas que se imponen a la periodización como actividad de comprensión histórica. Un segundo orden de razones, quizás más contundentes, se predica respecto de las dinámicas propias del campo de la crítica artística latinoamericana, tanto en sus aspectos intelectuales más específicos (i.e., textuales) como en lo que se refiere a la infraestructura institucional que lo sustenta, a la vez que lo constituye. Ya en un tercer plano es posible pensar en procesos históricos de corte económico-social y político que configuran unidades más o menos identificables en perspectiva histórica (vale decir, la postguerra, la industrialización, el nacional-populismo, los procesos de radicalización política de la década de los sesenta, entre otros hitos). Ordenaré el capítulo de acuerdo a tres ejes. El primero de ellos refiere a polémicas sostenidas en el campo intelectual latinoamericano respecto de artes visuales y otros tipos de imágenes. Luego abordaré los medios e instituciones en los cuales dicho campo adquirió forma: revistas, centros culturales, exposiciones y bienales. Para terminar, en el tercer apartado realizaré un breve perfil de una de las figuras que funge como uno de los intelectuales más relevantes del período: Jorge Romero Brest.

Polémicas intelectuales: entre la abstracción y las imágenes revolucionarias

Si un campo intelectual, siguiendo a Martin Jay –quien a su vez retoma a Walter Benjamin y a Theodor Adorno–, puede pensarse como un campo de fuerzas, entonces sería posible postular que son sus tensiones las que le dan forma¹⁴. Como en la imagen del campo magnético, la energía le viene de aquellas fuerzas en conflicto que chocan en puntos determinados, produciendo los destellos que hoy podemos identificar como núcleos de debate capaces de articular formaciones culturales de orden mayor. En la disputa por los significados de uno u otro término político, en la preeminencia otorgada a unos proyectos estéticos en detrimento de otros, en la apuesta por teorizar de tal o cual forma, en fin, en el roce y en la fricción es que se pueden calibrar las características propias de un campo. Que esto se agudiza en el caso de aquellos discursos que se presentan a sí mismos bajo la rúbrica de “crítica” es algo que no puede pasar inadvertido si le prestamos un mínimo de atención a los textos que hablan de otros artefactos culturales. Parte del ejercicio crítico, tal cual se ha venido practicando por estas latitudes, ha sido el entablar discusiones y formular querellas que aviven los espacios en que se mueve la escritura.

Podría decirse que son dos los hitos históricos que cristalizan las dinámicas del campo intelectual latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX: la postguerra (en tanto primera etapa de la Guerra Fría) y la Revolución cubana¹⁵. Tanto una como la otra, a su modo, permiten organizar las discusiones y preocupaciones críticas que trasuntan la historia cultural de un continente en transformación. Constituyeron polos de atracción para escritores y artistas de los más disímiles signos políticos, ejerciendo –al menos en el caso de la Revolución cubana– una simultánea mezcla de fascinación y suspicacia, de entusiasmo y de rechazo, de esperanza y de decepción. De alguna manera, funcionaron como la atmósfera de los trópicos, en la que el aire se despoja de su ilusión de transparencia y comienza a ejercer todo el peso de la materia, deformando a los cuerpos que se mueven dentro de él. Sea la reconfiguración del panorama cultural occidental tras la II Guerra

¹⁴ Al respecto, ver Jay, *Campos de fuerza*, 13-14.

¹⁵ Para un estudio general de los correlatos políticos de este período en el campo intelectual latinoamericano, ver Germán Alburquerque, *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* (Santiago: Ariadna, 2011).

Mundial o la vertiginosa década que inaugura el proyecto cubano, se trata de mucho más que de meros marcadores cronológicos. A lo largo de este trabajo apostaré por una comprensión de los períodos históricos que permita identificar la correspondencia simultánea entre fenómenos que, a primera vista, parecen ser de índoles distintas. Para efectos de este capítulo, me interesa recalcar determinados ejes que, a mi juicio, permiten hacerse una imagen sintética de los cerca de treinta años que van entre el fin de la II Guerra Mundial y el golpe de Estado argentino de 1976.

En el caso de la postguerra, pueden distinguirse ciertas líneas principales que caracterizan el realineamiento de la correlación de fuerzas que expresa la crisis de la dominación oligárquica en América Latina. Primeramente, la reorientación productiva que implica la ISI (Industrialización por Substitución de Importaciones), a la par de la reconocida alianza entre clase obrera y clase media urbanas configuran un nuevo escenario político para plantear las cuestiones de un arte nacional y popular, pues ambas dimensiones (modelo económico y alianza político-social) significaron las condiciones en las que se movió el campo intelectual de 1945 a 1959, aproximadamente. Fueron los supuestos según los cuales se recepcionó la exigencia que implicaba la creciente polarización de la Guerra Fría, al igual que la sensibilidad “post-catastrófica” que aquejó a las escenas culturales en el momento posterior al fin del conflicto bélico en la Europa continental. En particular, este último componente se vio como la demanda de mayor urgencia en el campo cultural internacional y latinoamericano. Sigo aquí la lectura de Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, quienes apuntan que “[...] en el terreno de la cultura se sobreimprimían dos discursos: el que marcaba la imperiosa necesidad de salvar el patrimonio de Occidente amenazado por la barbarie nazifascista, y aquel otro, que se percibía entre líneas, en el cual lo que se disputaba era la hegemonía cultural de Occidente”¹⁶.

¹⁶ Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, “Presentación” de *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (Buenos Aires: Paidós, 2005), 16. Me parece que es necesario pensar aquí el problema de la “hegemonía cultural de Occidente” al menos en una doble dimensión: las disputas al interior mismo de lo que se auto-reconoce como el centro metropolitano occidental –ejemplificadas en la tensión París/New York en el campo de las artes visuales– y la lucha entre los escenarios de Estados Unidos, la Unión Soviética y “las Europas”, así como su proyección en las distintas “áreas de influencia” o “teatros de operaciones” en el Tercer Mundo –como fue el caso de América Latina–.

El fin inmediato de las hostilidades entre las potencias supuso, también, la instauración de una lógica de relaciones políticas que tendió a producir un alineamiento entre las dos grandes zonas en formación: el “mundo libre” y el “campo socialista”. Ambos bloques, con todo lo heterogéneos que llegaron a ser, causaron un antagonismo en los medios culturales de América Latina que se reflejó en las opciones estético-políticas que predominaron en medios regionales y nacionales¹⁷. Sería posible sostener que la salida a esta dicotomía tiene dos cauces. De un lado, en un plano político más global, se encuentra el Movimiento de los No-Alineados que entra en escena con fuerza en las conferencias de Bandung (1955) y la de Belgrado (1961)¹⁸, marcando un nuevo hito recién en la Conferencia Tricontinental de La Habana en 1966, que tendió hacia un mayor protagonismo de la izquierda revolucionaria¹⁹. En otro plano encontramos los esfuerzos por levantar lo que se denominó “tercera posición” o “tercerismo”. Iniciativa surgida desde el semanario uruguayo *Marcha*, amén de los intereses políticos de Carlos Quijano, la tercera posición resultó ser un intento por declararse fuera de los bloques dominantes en los cuarenta y cincuenta. Germán Alburquerque argumenta que el tercerismo significó, además, no sólo un rechazo a alinearse con la URSS y con EEUU, sino también un llamado a encontrar vías políticas propias, que “se define [...] como una gran corriente espiritual y política que tiene como misión salvar los mejores valores de la civilización”²⁰.

Ahora bien, en uno y otro caso, la existencia de opciones para escapar a la polaridad no impidió que las polémicas al interior del campo intelectual quedasen impregnadas de los antagonismos que sacudían al continente y al resto del mundo. Como señala Giunta, los grandes marcadores de la discusión en el mundo artístico en los cuarenta y cincuenta fueron el problema del realismo soviético y el desplazamiento, cada vez más notorio, del centro artístico hacia New York, dos fenómenos que se desplegaron recurriendo a la retórica de la

¹⁷ Lo cierto es que las políticas desarrolladas por Estados Unidos en el ámbito que fue motejado como “penetración imperialista” se extienden más allá de la postguerra *sensu stricto*, prolongándose hasta entrados los sesenta. Ver Alburquerque, *La trinchera letrada*, 212-219; Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Dilemas y debates del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 68-69; Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966* (Buenos Aires: Puntosur, 1991), 74-76.

¹⁸ Alburquerque, *La trinchera letrada*, 232-233.

¹⁹ Alburquerque, *La trinchera letrada*, 229 y 233. Alburquerque también menciona, en tándem con la Conferencia Tricontinental, el Congreso Cultural de La Habana en 1968.

²⁰ Alburquerque, *La trinchera letrada*, 248.

Guerra Fría²¹. En ese cuadro, tal vez la complejidad mayor de cualquier lectura de la historia latinoamericana en la postguerra es calibrar con suficiente justicia el reacomodo de tendencias y procesos históricos anteriores en las reglas del juego del conflicto socialismo/capitalismo. De este modo, propongo que el gran debate a fines de los cuarenta y durante los cincuenta tiene que ver con la reformulación de una cuestión previa, según el léxico que ofrecía la época: las querellas en torno al muralismo mexicano y los problemas del realismo socialista. Ambos términos de la ecuación funcionan como parte de un repertorio al cual distintos intelectuales (críticos de arte, escritores, artistas plásticos, directores de museos) recurren para polemizar sobre el tipo de arte que se considera apropiado y pertinente para los tiempos que corren²². Bajo este prisma, entonces, las preguntas que se plantean los intelectuales de la postguerra tienen que ver con cuál es el carácter del arte moderno y su pertinencia dentro de las sociedades latinoamericanas.

Las reacciones suscitadas por el desarrollo de tendencias abstractas por parte de los artistas latinoamericanos son uno de los indicadores más importantes en lo que se refiere a las distintas vías de modernización artístico-cultural que atraviesan el continente en la plástica. Si bien es claro que el proceso de modernización cultural en América Latina no comienza en la postguerra, como bien han dejado en claro los trabajos de Rama y Cândido²³, lo cierto es que las artes plásticas experimentan un vuelco notorio en el campo de la producción, la institucionalidad y la crítica. Tal proceso implica una compleja y heterogénea recepción y desarrollo de los lenguajes trabajados en el crisol de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, en especial en sus vertientes post-impressionistas más reconocidas (cubismo, expresionismo, surrealismo). Los desafíos que plantea la pintura modernista en América Latina tienen como resultado más visible la emergencia y posterior expansión del movimiento que pasará a representar, para muchos –y no sin causar escozor–, la forma latinoamericana de arte por antonomasia: el muralismo mexicano. El paradigma del muralismo, a pesar de las coincidencias plásticas (como la figuración y los presupuestos realistas), constituyó en su momento una crítica profunda a

²¹ Andrea Giunta, “Introducción. *Ver y Estimar*. Una revista, una asociación”, en *Arte de posguerra*, 30.

²² Como lo desarrollo más adelante, el problema de la relación entre arte y política en los sesenta también se mueve dentro de esta órbita, aunque lo cierto es que con otras coordenadas.

²³ Ver Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *La crítica de la cultura en América Latina* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985), 82-96; António Cândido, *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* (São Paulo: Livraria Martins, 1959).

los fundamentos de la pintura burguesa de caballete. Instaló la cuestión del arte público y propuso una forma de vincular arte y sociedad que tuvo un poderosísimo impacto en América Latina. No obstante estos méritos, reconocidos tempranamente, el muralismo mexicano terminó por imponerse como política oficial del Estado post-revolucionario, quitándole visibilidad a otras apuestas, figurativas o no. Ello fue gravitante en el desenvolvimiento de lo que Marta Traba denominó “mexicanización refleja”²⁴, esto es, la expansión continental de los preceptos constatables en la obra de Rivera, Siqueiros y Orozco. Ni qué decir tiene el hecho de que, en el contexto de la postguerra, el muralismo social obtuvo réditos importantes de la militancia o simpatía comunista de sus figuras más notorias, tanto dentro como fuera de México²⁵, producto de la expansión en la militancia comunista una vez terminada la II Guerra Mundial. Como señala Jean Franco “al comienzo de la Guerra Fría la mayor parte de los artistas y escritores que se unieron al partido interpretaron su rol como ‘voceros’ de la lucha de clases, prediciendo la victoria final del proletariado. Beneficiándose de la fuerza del partido en los años de postguerra y de su programa anti-imperialista, los escritores fueron capaces de dirigirse a un público de simpatizantes”²⁶. El peso del muralismo llegó a ser implacable, cual Leviatán sobre el escenario incipiente de las artes plásticas que intentaban lanzar sus imágenes al mundo convulso posterior a la debacle europea.

Sin embargo, no existe fuerza alguna que no deje espacio para las alternativas. Durante los cuarenta, en paralelo con la hegemonía que ejerce el paradigma mexicano, es posible constatar intentos de renovación plástica que van de la mano de la abstracción, en particular en su vertiente geométrica. En esto, la cuenca del Río de la Plata será un laboratorio de experimentación tremendamente fructífero: Joaquín Torres-García, en Uruguay, y los artistas agrupados en torno a los grupos Madí y Arte Concreto Invención

²⁴ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 87.

²⁵ La figura más destacada es Rivera, quien, de acuerdo a Jean Franco, re-ingresa al partido en 1952. Ver Jean Franco, *The decline and fall of the lettered city: Latin America in the cold war* (Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2002), 59. El exponente más importante del muralismo social en su país, Antonio Berni, también está afiliado al Partido Comunista argentino, aunque en los sesenta se abrirá a otras formas estéticas. Javier Garciadiego también constata el efecto de radicalización que supuso el grupo de los muralistas en el campo intelectual mexicano. Ver “Los intelectuales y la Revolución Mexicana”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano (Buenos Aires: Katz, 2010), 40.

²⁶ Franco, *Decline and fall*, 66-67.

representan la apuesta más arriesgada en la época por un tipo de arte moderno que signaba sus esperanzas en el desarrollo de un lenguaje afín a la producción internacional. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que, en el escenario polarizado que configuraba la Guerra Fría, el arte abstracto (en particular en sus vertientes expresionistas y de abstracción lírica) significó una potente alternativa al realismo social para instituciones como el Museum of Modern Art de New York, la Unión Panamericana e incluso la CIA²⁷. Lo anterior viene a demarcar el horizonte de las discusiones que suscita el arte abstracto en países como Argentina, Brasil y México, los escenarios más relevantes e influyentes del arte latinoamericano de los cuarenta y cincuenta. Con todo, y siguiendo a Giunta, es importante señalar que “a diferencia de Europa, el expresionismo abstracto no fue en Latinoamérica un ‘arma de guerra fría’. El desarrollo del arte abstracto en la Argentina (tanto la abstracción geométrica como la informal) fue independiente de las maniobras estadounidenses”²⁸. En consecuencia, queda claro que si bien la abstracción no se instaló en Latinoamérica con el mismo ímpetu que lo hizo en la Europa post-bélica, lo cierto es que la retórica de la Guerra Fría propició la expansión del arte no-figurativo como parte de un programa de modernización artística capaz de hacerle frente a un movimiento, como el mexicano, que funcionaba en una frecuencia demasiado afín a los productos del realismo socialista.

A estas alturas, podríamos con justicia hacer la pregunta: ¿qué es lo que resultaba tan polémico de la abstracción como para que su desarrollo fuese un problema en la postguerra? Ciertamente, la cuestión en disputa eran las vetas estéticas y políticas de la modernización de los lenguajes plásticos. El agotamiento que sufría la vía mexicana era evidente, máxime si es que se toman en cuenta los repertorios que abrieron los experimentos de las vanguardias europeas y de sus capítulos latinoamericanos. De forma ostensible, la retórica nacionalista y populista asociada al realismo social aparecía cargada con las marcas del provincialismo y el encierro. En paralelo, hacia fines de los cuarenta los preceptos del zhdanovismo se despliegan con mayor fuerza al interior de los partidos comunistas del mundo. Como señala Cristina Rossi, “hacia 1948 la dirección del Partido Comunista argentino reforzó la exigencia de alineamiento sobre el canon estético realista,

²⁷ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), 21.

²⁸ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 25.

generando el alejamiento de los artistas concretos que se habían afiliado”²⁹. El recrudecimiento de la Guerra Fría fue haciendo cada vez más difícil combinar militancias comunistas con producción abstracta³⁰, como había sido el caso de varios artistas concretos porteños, quienes habían podido mantener una solidaridad política con la URSS a la vez que se manifestaban, en sus obras y declaraciones públicas, críticos del canon realista soviético³¹. A la larga, los disensos no lograron sobreponerse a la rigidez de la disciplina stalinista que practicaron los comunistas latinoamericanos, pues, como apuntan Ana Longoni y Mariano Mestman: “Los artistas concretos, encabezados por Tomás Maldonado, fueron expulsados del Partido cuando polemizaron con la embestida oficial que acusaba a las formas modernistas de propagar ‘el irracionalismo, el antihumanismo, la reacción’”³². En la misma Argentina, también Antonio Berni manifiesta un rechazo explícito y vociferante frente la crítica formalista y a las obras abstractas³³.

Reacciones similares en su falta de entusiasmo (o derecho encono) suscitó el triunfo de la abstracción geométrica en las categorías de pintura y escultura en la I Bienal de São Paulo. En un país en el cual el arte abstracto –como sinónimo del modernismo– tenía poco arraigo institucional, los premios a Max Bill y Roger Chastel (en los cuales tuvo influencia el crítico argentino Jorge Romero Brest) no fueron recibidos precisamente con el fervor modernizante que el Brasil desplegaba en otros ámbitos, pues los críticos locales no veían los nexos entre el arte abstracto y los problemas nacionales del momento³⁴. En este escenario, de consolidación aún incipiente,

Los fuertes ataques a la abstracción –y a los emprendimientos culturales paulistas– vinieron desde la izquierda a través de Fernando Pedreira en la revista *Fundamentos*. Esta publicación, que defendía el realismo según las ideas de Plekhanov, consideraba la

²⁹ Cristina Rossi, “Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi”, en *Arte de posguerra*, 69.

³⁰ Ver Isabel Plante, “Lo que Picasso es y no es”, en *Arte de posguerra*, 80.

³¹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 47.

³² Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: EUDEBA, 2008), 86.

³³ Plante, “Lo que Picasso es y no es”, 79.

³⁴ María Amalia García, “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, en *Arte de posguerra*, 146.

abstracción como un idealismo pequeñoburgués señalando las vinculaciones de esta tendencia y las políticas estadounidenses³⁵.

Desplazándonos más hacia el sur, a la Argentina, estos embates contra el arte no-figurativo aparecen como los representantes de un bando que se considerará cada vez más reaccionario estéticamente. Las afinidades entre abstracción y liberalismo³⁶, al igual que la fuerte defensa de estas tendencias emprendida por Jorge Romero Brest, hicieron del arte abstracto la forma de arte moderno por antonomasia. El programa modernista vio en la abstracción una ruta para el desarrollo de lenguajes plásticos que tendiesen hacia la universalidad y que fuesen capaces de superar las marcas provincianas que agobiaban a la pintura social mexicana. Se produjo así una asociación entre modernismo, abstracción y cosmopolitismo que activó y abrió vías de desarrollo para formas de experimentación artística que tuvieron una fuerte afinidad con las estrategias de modernización económico-social de la postguerra³⁷. Dentro de la constelación modernizante, la abstracción adquirió el valor de un equivalente de la autonomía del lenguaje artístico, querencia que se encuentra en el núcleo más fundamental del proyecto moderno³⁸. La liberación del tema que suponían tanto la construcción geométrica como el expresionismo que se aleja de la figuración abría la puerta para una pintura que reflexionase sobre sí misma con medios pictóricos, prescindiendo de cualquier excusa que contaminara la tela con elementos externos al cuadro.

Esta cadena de pensamiento, voceada entre otros por el estadounidense Clement Greenberg³⁹, fue sostenida con fuerza por Romero Brest, quien percibió la posibilidad de escapar del encierro artístico que, a su juicio, atacaba a Argentina producto del régimen

³⁵ García, “Entre la Argentina y Brasil”, 147.

³⁶ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 46.

³⁷ Para el caso de Colombia, ver Efrén Giraldo, *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo* (Medellín: La Carreta, 2007), 85.

³⁸ García, “Entre la Argentina y Brasil”, 139-140.

³⁹ Ver, por ejemplo, Clement Greenberg, “Abstract, Representational, and so forth”, en *Art and culture. Critical essays* (Boston: Beacon Press, 1965), 133-138. Andrea Giunta refiere a un ensayo importante de Greenberg a principios de los sesenta en el que el crítico estadounidense formula su programa estético en términos neokantianos, como respuesta a la hegemonía en ciernes de arte pop. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 171 y 342. El texto en cuestión es “Modernist painting” en *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, compilado por John O’Brian (Chicago/London: Chicago University Press, 1995), 85-93.

peronista⁴⁰. Modernismo, modernización, apertura e internacionalismo se enlazaron en una amalgama que el discurso crítico promovió con fuerza como la alternativa del futuro para el arte latinoamericano, en general, y el argentino, en particular. Este interés por superar el localismo insertaba al arte abstracto y sus paladines en una tradición cosmopolita que se ofreció en clara y abierta alianza –tanto en la Argentina como en Brasil– con los proyectos de transformación económico-social impulsados por el desarrollismo. Despuntando la década del cincuenta, Romero Brest decidió apostar por un futuro bajo el signo de la abstracción, “un arte racional, matemático, que rechace las formas expresivas del pasado y que unifique en un lenguaje común las producciones de la pintura y la arquitectura para que se encuadren dentro de un estilo que le corresponda al presente y que se proyecte al futuro”⁴¹. La promoción apasionada de los estilos abstractos –y más aún los geométricos– enfrentó a Romero Brest en una partida que terminó por ganar, entre otras cosas, gracias a su posición como crítico influyente en América Latina y el mundo⁴². No es posible en estas lides desligar a las obras –y su suerte crítica– de las acciones emprendidas por los intelectuales que asumieron su promoción. En esto, es cierto, Romero Brest no estaba solo, pues la oposición a la hegemonía del realismo “a la mexicana” también vino de parte de Marta Traba, aunque en una clave política y estética distinta de la construida por Romero Brest⁴³. Finalmente, la desafección generalizada que tuvo el realismo socialista en Latinoamérica terminó por cimentar la alternativa abstracta, pues, si bien es claro que no todos los circuitos artísticos recibieron la experimentación plástica no-figurativa con los brazos abiertos, tampoco tuvieron mejores palabras para los dictámenes moscovitas retransmitidos por los transistores más stalinizados de la plástica latinoamericana⁴⁴.

Sin embargo, no todos los circuitos intelectuales se mueven en la misma dirección ni cierran las polémicas de forma simultánea; la heterogeneidad de los campos intelectuales y artísticos del continente dicta que atendamos a matices importantes que dan la clave de

⁴⁰ Ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 59-64; Silvia Dolinko, “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, en *Arte de posguerra*, 122-123.

⁴¹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 64.

⁴² Así lo argumenta Viviana Usubiaga, “Una piedra (o un metal retorcido) en el camino de la escultura moderna”, en *Arte de posguerra*, 93 y 102.

⁴³ Cf. Fermín Fevre, “Las formas de la crítica y la respuesta del público”, en *América Latina en sus artes*, relatoría de Damián Bayón (México: Siglo XXI, 1978), 52-53.

⁴⁴ Así lo señala Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 155. Albuquerque consigna esta transversalidad del rechazo al zhdanovismo refiriendo a la distancia tomada por el mismo Neruda. Ver Albuquerque, *La trinchera letrada*, 111-112.

cambios epocales en los debates críticos. Siendo los bandos y los términos del conflicto en la coyuntura de postguerra aquellos que ya he descrito, y habida cuenta de la difusión que en los hechos lograron el arte abstracto y otras formas de pintura y escultura modernas en Latinoamérica, resulta cuando menos sorprendente constatar que –Revolución cubana mediante– fuese necesario para el escritor y crítico Edmundo Desnoes hacer una apología de la abstracción:

Desnoes se enfrascó en una defensa sólidamente argumentada (prueba de que era necesaria esa argumentación) de la pintura no figurativa. Reconoció allí que para el “espectador medio” podía resultar desesperante no encontrar una figura reconocible en un cuadro o una escultura, pese a lo cual, argumentaba, el arte no figurativo no sólo nos deleitaba en sí mismo y nos liberaba de nombrar las cosas, sino que también ayudaba a disfrutar más a fondo las obras figurativas e infinidad de situaciones de la vida cotidiana, por lo que quien no entendiera el arte figurativo tampoco disfrutaría cabalmente de la pintura tradicional⁴⁵.

Dicho de otro modo, lo que en la Argentina era considerado un problema sin mayor actualidad, clausurado y reemplazado por otras preocupaciones –como el retorno de la figuración y el arte experimental⁴⁶– en Cuba todavía suscitaba inquietudes. ¿Signo de un atraso, de un desfasaje? ¿Evidencia de la extemporaneidad que suponía la Revolución cubana para el resto de los países latinoamericanos? ¿Consecuencia del aislamiento al que históricamente se han visto sometidas las islas del Caribe? Con seguridad, ninguno de estos asertos sirva para dimensionar lo suficiente la situación de la cual este gesto de Desnoes es un índice. Pero en cualquier caso, existe una distancia considerable (algunos dirían inconmensurable) entre la inquietud propiciada por el abandono de la figuración a fines de los cuarenta y los problemas que esta suscita una vez en marcha la convulsión que significa el proceso cubano. Si en el primer momento el *quid* del asunto gira en torno a las vías más apropiadas para la modernización plástica (lenguaje de aspiración universal, proyecciones de orden internacional, abandono del regionalismo), en el segundo la cuestión aparece marcada por el tipo de imágenes que resultan adecuadas para un proceso de radicalización política que pone al continente –EEUU incluido– cabeza abajo.

⁴⁵ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 196-197.

⁴⁶ Cf. El capítulo “El descentramiento del paradigma modernista” en Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 167-189.

La Revolución cubana sacudió las brújulas que orientaban a los intelectuales latinoamericanos en sus discusiones, y durante los sesenta eso ocurrió como parte de las muchas vías de radicalización política que colocaron a la isla como *el* sitio de referencia para navegar en las turbulentas aguas del entusiasmo revolucionario. En especial después del *affaire de Mundo Nuevo* y sus vínculos con la CIA, Claudia Gilman argumenta que

Cuba fue la piedra de toque de los alineamientos del campo intelectual latinoamericano. A medida que se intensificaba el interés norteamericano por los artistas latinoamericanos y la industria de la cultura (en cuya producción se especializaron particularmente los Estados Unidos) se exportaba hacia el continente latinoamericano, algunos intelectuales exigieron que se refrendaran de un modo más enérgico y preciso los pactos con la política: es decir, los pactos con la revolución⁴⁷.

Aun cuando el estar más lejos o más cerca de Cuba no agota *todas* las dimensiones del problema, sí es un índice que habla de un proceso mayor en el cual las relaciones entre arte y política pasaron a ocupar un sitio privilegiado en las reflexiones de la intelectualidad latinoamericana. Si esto ocurrió, creo que es necesario tener en cuenta que la pregnancia de lo político no se debe única y exclusivamente, de forma lineal y unívoca, al efecto de irradiación que tuvo la Revolución cubana. Por el contrario, la vía internacionalista abierta hacia fines de la II Guerra Mundial, y consolidada merced a los discursos y gestiones que describí más arriba, comienza a debilitarse entrados los sesenta⁴⁸. Sin la fuerza que tuviera antes, y acosada por nuevas experimentaciones formales que fueron quebrando los supuestos modernistas, la abstracción no tuvo demasiadas armas con las que defender su sitio dentro de una narrativa de ruptura vanguardista. No obstante, esta confluencia entre renovación estética y radicalización política no ocurrirá de forma inmediatamente posterior al triunfo de Fidel Castro, pues “la necesidad de brindar apoyo a la gesta revolucionaria desde el campo de la imagen sólo desde mediados de la década se integró al programa de las formaciones artísticas que se identificaban con las premisas de la vanguardia”⁴⁹.

⁴⁷ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 129.

⁴⁸ Cf. Pablo Berríos González, “Estrategias de inserción del arte latinoamericano: el internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba”, tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2011, 21. Ver también Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 24 y 261-262.

⁴⁹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 27.

Responder al llamado de la política no fue una tarea emprendida de forma homogénea en el campo de las artes plásticas. Como lo demuestra el documentado trabajo de Longoni y Mestman para el caso de Argentina, existen diversas maneras de vinculación entre arte e izquierda durante los sesenta, varias de las cuales responden a trayectorias estéticas o intelectuales previas a la radicalización post-1959⁵⁰. En un plano más general, el principio que a comienzos de los sesenta regimentó los intercambios entre el campo de la política y el de la producción cultural se relaciona con lo que Oscar Terán ha denominado “doctrina del compromiso”, decantada a partir de las reflexiones de Jean-Paul Sartre⁵¹. Comprometidos, los artistas podían formular sus adhesiones políticas sin que ello tuviera una repercusión dogmática o propagandística en la obra, pues concedía un grado de autonomía relativa a cada dominio (esto lo demuestra la militancia comunista de los concretos argentinos o del mismo Picasso). Así, los intelectuales y artistas embarcados en un programa de modernización estética “planteaban como su tarea la de hacer ‘avanzar’ el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía ‘avanzar’ las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo”⁵². Acosados por la “convicción creciente pero problemática del período: que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica”⁵³, los intelectuales se dieron a la tarea de encontrar respuestas a una pregunta que, por su urgencia, llegó a parecer imposible de resolver si es que no era a costa de sacrificios políticos o estéticos.

Bajo el *Primat der Politik*, el campo de la crítica y la producción artística se vio enfrentado a la posibilidad –a la vez que a la interpelación– de la convergencia entre vanguardia política y vanguardia artística. Para Gilman, este acercamiento entre vanguardias resulta “*sintomática* y no *problemática*: expresa, no la escisión del comportamiento intelectual, sino una novedad respecto de los términos en que se entiende

⁵⁰ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, 78-94.

⁵¹ “[...] esta concepción de tan vastas resonancias que extendida a la figura del intelectual determinaba que éste se hallara inmerso en una situación que aunque no elegida lo involucraba hasta el extremo de que no sólo sus palabras sino también sus silencios lo responsabilizaban”. Terán, *Nuestros años sesentas*, 23.

⁵² Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 144.

⁵³ Terán, *Nuestros años sesentas*, 15.

la noción de compromiso”⁵⁴. El acelerado ritmo de cambio, empero, dictó que esta novedad se abalanzara sobre la esfera de la cultura, sin esperar a que las respuestas a lo nuevo pudiesen decantar con toda la estabilidad que hubiese sido deseable bajo otras circunstancias. La década de los sesenta se encuentra marcada por un giro estructural en los debates sobre la política: de la pertinencia –y aun la legitimidad– de la revolución se pasó al problema de cuáles eran las estrategias más apropiadas para un empeño de transformación radical de la sociedad⁵⁵. En definitiva, lo que podemos constatar a lo largo de la década es una suerte de “estrechamiento del cerco” alrededor de artistas e intelectuales, que los conmina a tomar posición respecto del lugar y las funciones que ocuparán en el proceso revolucionario. Muchas veces fueron los mismos agentes culturales quienes se pusieron a sí mismos en esta situación, y, en otras ocasiones, convocaron a los actores políticos para aclarar dónde y con quiénes estaban.

Un caso ejemplar de esta interpelación bidireccional entre arte y política lo constituye el discurso “Palabras a los intelectuales”⁵⁶ de Fidel Castro que contiene la famosa fórmula “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. Frente a las inquietudes que suscitó la censura de la película *PM*, los intelectuales reunidos en la Biblioteca Nacional asisten a una problematización del lugar de la producción cultural en la revolución, desde el punto de vista de la vanguardia política. Como bien apunta Par Kumaraswami, al instalarse Castro en el lugar de la dirigencia “quedó inmediatamente claro que los campos político y cultural estaban separados en un nivel, requiriendo su propio conocimiento especializado, pero que también debían ser conceptualizados en términos de una jerarquía de importancia, madurez y responsabilidad”⁵⁷. La instalación de un principio de autonomía relativa queda acompañada, desde el inicio, de un orden de prioridades. El binomio dentro/contra dibujaba un nuevo escenario para la producción cultural, pues no establecía una lista de prescripciones estéticas como lo hacía el zhdanovismo, pero sí dejaba, en su ambigüedad, un clima proclive a la pérdida de

⁵⁴ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 147.

⁵⁵ Para el caso de Argentina, ver José Luis de Diego, “Los intelectuales y la izquierda en Argentina (1955-1975)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, 407.

⁵⁶ Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, en *Revolución, Letras, Arte*, editado por Virgilio López (La Habana: Letras Cubanas, 1980), 7-33. El discurso fue pronunciado en junio de 1961.

⁵⁷ Par Kumaraswami, “Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-reading the Palabras a los intelectuales (Words to the intellectuals)”, *Bulletin of Latin American Research* 28.4 (2009): 530.

autonomía del campo si es que las necesidades lo requerían. Al mismo tiempo, la existencia de una escisión entre cultura y política abrió la puerta a un eventual cuestionamiento de la efectividad de la acción artística dentro del proceso revolucionario. Vale decir, junto a la pregunta por cuáles imágenes eran *apropiadas* para la revolución se volvió necesario pensar si una pintura o un film eran imágenes *efectivas* para la lucha emancipatoria. Sobre el primer punto, las afinidades entre renovación estética y compromiso político lograron encontrar su realización satisfactoria –y en cierta forma ecuménica– en una obra como *Guernica* de Picasso. El cuadro resultó ser una combinación idónea de los descubrimientos del cubismo, un abordaje eminentemente alusivo del tema, y la elección de una referencia fácil de emblematicar, pues la masacre nazi funcionó como símbolo transversal de la lucha anti-fascista, por lo que fue pasible de apropiación incluso por sectores de la derecha liberal anti-autoritaria⁵⁸.

La segunda cuestión, aquella de la efectividad política, resultó ser más escabrosa. A medida que Cuba va consolidando su hegemonía en tanto referente político indiscutible de la nueva izquierda, la separación de las esferas política y cultural se vuelve más problemática. Polarizado por el ímpetu revolucionario, el clima de la época empezará a exigir definiciones y colaboraciones más concretas con la acción política⁵⁹. Paralelamente, la intelectualidad latinoamericana comenzará a tematizar las vías menos convencionales de penetración imperialista, como la cultura de masas. Imágenes de televisión, ilustraciones de cómics, programas radiales, cine comercial, todo quedará bajo el fuerte escrutinio de pensadores premunidos de las armas del estructuralismo y la semiótica, prestos a lanzarse con uñas y dientes sobre los aparatos ideológicos desplegados por el imperialismo yanqui⁶⁰. El escenario moverá a los intelectuales hacia la denuncia y la diatriba virulenta, confrontando las opciones estéticas en virtud de sus aspiraciones por salvar el hiato entre arte y vida, entre imagen y política. La misma Marta Traba participa de este giro hacia las relaciones entre cultura y sociedad como materia de preocupación para la franja intelectual dedicada al arte. En palabras de Giraldo, refiriéndose al escenario colombiano, se pasa

⁵⁸ Ver Plante, “Lo que Picasso es y no es”, 72-73; Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 62.

⁵⁹ Cf. Oscar Terán, “Cultura, intelectuales y política en los ‘60”, en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60* editado por Inés Katzenstein (New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art/Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007), 273.

⁶⁰ Ver Mirta Varela, “Intelectuales y medios de comunicación”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, 761.

[D]e problemas formales a circunstancias relacionadas con la ubicación contextualización de las nuevas corrientes internacionales del arte en el ámbito nacional; asimismo, la definición del arte, sostenida en los años cincuenta sobre una clave formalista, pasa definitivamente en los sesenta a problemas de significado y contexto, sugeridos ambos por la consideración de nuevas variables, como los enfrentamientos generacionales, la necesidad de expresar significados sociales en el arte y la comunicación con el público⁶¹.

Con todo, esta es una formulación moderada del asunto. En otras latitudes se experimenta una reducción de la autonomía del campo cultural *vis-à-vis* la política. La sensación de acorralamiento produce una evidente desazón, que en algunos casos se resolvió en una apuesta de carácter anti-intelectualista; el momento en que Cronos devora a sus propios hijos⁶². De acuerdo a Gilman, la creciente incomodidad de los intelectuales se relaciona con “la pérdida de confianza en las mediaciones inherentes a las prácticas simbólicas y, por tanto, en todas las formas de compromiso basadas en las competencias profesionales específicas”⁶³. Llegado el ángel exterminador de la revolución, la confianza en la palabra se desvanece, las imágenes parecen callar, y los intelectuales ven sus sueños acosados por la disyuntiva de la auto-disolución o la persistencia en el trabajo, aunque con la conciencia desgarrada. Tal parece ser el caso de escenas como Argentina o Brasil, donde se despliegan iniciativas estético-políticas de carácter radical, *simultáneas* a los emprendimientos neovanguardistas que poblaban al Instituto Torcuato Di Tella o los encuentros del tropicalismo paulista. Una iniciativa como “Tucumán Arde” representó, en la coyuntura de los sesenta, uno de los intentos más arriesgados por reconfigurar los desarrollos del arte de medios, el happening, la contra-información y la vinculación con los grupos de resistencia a la dictadura del general Onganía. Esta acción colectiva, organizada por artistas e intelectuales rosarinos y porteños –con la colaboración de dirigentes sindicales–, buscó denunciar la pauperización de la provincia de Tucumán tras el cierre de

⁶¹ Giraldo, *La crítica del arte moderno*, 87-88.

⁶² El anti-intelectualismo “surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre del pueblo”. Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 166. Por su parte, Oscar Terán insiste en que las polémicas sobre el rol o la eficacia del intelectual no dejan de comportar un carácter de campo, por lo que el anti-intelectualismo es fundamentalmente interno a dicho espacio. Ver Terán, *Nuestros años sesentas*, 158.

⁶³ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 161.

los ingenios azucareros decretado por la dictadura⁶⁴. Sus recursos y procedimientos de creación de obra ponían al colectivo en un lugar cercano al ocupado por otros artistas de la vanguardia estética argentina, como Marta Minujín; sus métodos de organización y su nexo –no del todo orgánico, visto desde la perspectiva de la militancia– con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos⁶⁵, en cambio, lo separaban de la franja modernizante y experimentalista, en especial la porteña.

Un movimiento similar se dibuja en el Brasil. La imposición de un gobierno dictatorial en 1964 no significó un declive cultural para la izquierda. Por el contrario, a juicio de Roberto Schwartz “la presencia cultural de la izquierda no fue liquidada en esa fecha [1964], y más, de allá para acá no paró de crecer. Su producción es de calidad notable en algunos campos, y es dominante. *A pesar de la dictadura de derecha, la izquierda tiene relativa hegemonía cultural en el país*”⁶⁶. El marco autoritario no impidió el florecimiento cultural, y funcionó como un referente de igual o más importancia que la Revolución cubana para la radicalización política de la franja cultural de la izquierda⁶⁷. Dentro de este sector, la figura más visible fue y sigue siendo la de Glauber Rocha. El programa estético elaborado por Rocha a mediados de los sesenta circuló bajo la rúbrica de “estética del hambre”, una reformulación de supuestos realistas y neo-realistas que tematizaban al Brasil profundo disputado tanto por la izquierda radical como los sectores populistas, en una puesta en escena que, recurriendo a la inversión valorativa como estrategia de liberación estético-política, enaltecía las virtudes del hambre como el centro desde el cual edificar una identidad fílmica latinoamericana⁶⁸. Al mismo tiempo, y gracias a la eclosión de las industrias culturales bajo la dictadura, se configuró la escena del tropicalismo, una amalgama de músicos, artistas visuales, cineastas e intelectuales que aspiraba a “revolucionar el lenguaje y el comportamiento en la vida cotidiana, e incorporarse a la sociedad de masas y a los mecanismos del mercado de producción cultural, sin dejar de

⁶⁴ El estudio más completo sobre “Tucumán Arde” se encuentra en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, 178-238. Ver también Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 284-293.

⁶⁵ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, 180.

⁶⁶ Roberto Schwartz, “Cultura e política, 1964-1969”, en *Cultura e política* (São Paulo: Paz e Terra, 2005), 7-8. El texto original es publicado por Schwartz en Francia en 1969.

⁶⁷ Esta la interpretación de Marcelo Ridenti, para quien “los brasileños fueron primos más bien lejanos en el seno de la ‘familia intelectual latinoamericana’ que tuvo en La Habana su centro de congregación e irradiación”. Marcelo Ridenti, “Artistas e intelectuales brasileños en las décadas de 1960 y 1970: cultura y revolución”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, 378.

⁶⁸ Ridenti, “Artistas e intelectuales brasileños”, 375-376.

criticar, por un lado, a la dictadura y, por el otro, a una estética de izquierda acusada de menospreciar la forma artística”⁶⁹. Los exponentes más conocidos del tropicalismo estuvieron en la música –como Gilberto Gil y Os Mutantes–, pero artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica también se vieron vinculados al grupo que intentó la renovación y “puesta al día” en la cultura sin perder, por ello, el compromiso con la izquierda. Provocador, Schwartz realiza una lectura contrapuesta de la estética del hambre y del tropicalismo como parte de una misma formación socio-cultural. Mientras en la primera

El artista buscaría su fuerza en la etapa presente de la vida nacional, y guardaría cuanta independencia fuese posible frente al aparato tecnológico y económico, en un último análisis siempre orientado por el enemigo. La dirección tropicalista es inversa: registra, desde el punto de vista de la vanguardia y de la moda internacionales, con sus presupuestos económicos, como cosa aberrante el atraso del país⁷⁰.

Tras estas consideraciones, es posible ya esbozar algunas líneas de síntesis. Los debates críticos, en los cuales los artistas se ven involucrados desde el primer momento, esbozan una trayectoria que aparece signada por el carácter y modalidad de la modernización. El cruce que adopta este proceso modernizante con el campo político arroja los dos focos en los que he centrado mi atención. Si en un primer momento la colisión se produce entre arte no-figurativo y realismo (en todas sus especies) como alegoría de los conflictos entre liberalismo cosmopolita y nacionalismo populista, en un segundo tiempo del partido la cuestión girará en torno a las demandas de compromiso e inserción política de los artistas y sus obras en el proceso revolucionario. El desenlace del primer acto puede sintetizarse como un agotamiento que da origen a nuevas vías: la abstracción –en especial la geométrica– se ve sobrepasada por el retorno de la figuración informalista y la posterior avalancha de la neovanguardia, mientras que la vía económico-política del desarrollismo se verá acorralada por izquierda y por derecha, profundizando el nivel de los cambios y empujando a las sociedades latinoamericanas a la politización acelerada de los sesenta. El segundo acto, sin embargo, no se desenvuelve con esta curva; por el contrario, el vertiginoso conflicto que atraviesa al campo artístico termina, en algunos casos, por disolver del todo las fronteras entre arte y política, de manera tal que hay artistas que

⁶⁹ Ridenti, “Artistas e intelectuales brasileños”, 377.

⁷⁰ Schwartz, “Cultura e política”, 33.

abandonan la producción plástica por la militancia (como fue el caso de León Ferrari o de Carlos Zúlio). O bien, la experimentación radical con las posibilidades que abrieron el pop y el arte conceptual llevaron a lo que teóricos como Oscar Masotta (siguiendo a El Lissitzky) denominaron *desmaterialización* de la obra de arte⁷¹: la práctica más extrema de crítica a los supuestos modernos del arte, en la cual lo plástico y lo visual parecían difuminarse sin muchas soluciones de continuidad. En definitiva, la franja del campo artístico dedicada a la crítica se vio en la obligación de responder a coyunturas que, a ratos, parecían avanzar más rápido que los discursos que buscaban interpretar dichas coyunturas. Y es merced a su carácter polémico que estos discursos pudieron conjurar tanto el vértigo como el entusiasmo, la euforia y la angustia, la utopía y el abandono.

Medios y circuitos de lo visual

Puede decirse que la estructura que permite la objetivación de las prácticas y discursos artísticos se organiza en torno a dos zonas de particular importancia para la crítica. En un ámbito tenemos lo que denomino “complejo editorial”, constituido por las publicaciones periódicas que animan y dan existencia escritural y discursiva a las acciones artísticas, al igual que a la crítica misma en tanto elaboración ideológica de las realizaciones culturales de otros agentes. Por otra parte, encontramos un “complejo exposicional”⁷², comprendido por las iniciativas desplegadas en museos, galerías, bienales y otras instituciones que conformaron circuitos de exhibición para la producción plástica del continente entre la postguerra y el inicio de los setenta. Ambas zonas –la escritura y la exhibición– fueron, quizás, los escenarios más relevantes en la creación y desenvolvimiento de la crítica latinoamericana de artes visuales de mediados del siglo XX⁷³. Permitieron la emergencia de

⁷¹ Ana Longoni y Mario Mestman, “‘Después del pop, nosotros desmaterializamos’: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo”, en *Escritos de vanguardia*, 160-179. Algunos textos claves de Masotta son *El “pop art”* (Buenos Aires: Columba, 1967); *Conciencia y estructura* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967); *Happening* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967).

⁷² El término es de Tony Bennett, quien lo desarrolla para comprender la formación de museos y galerías como dispositivos de transferencia de objetos desde el ámbito privado al público, cuyo efecto principal fue coadyuvar a la creación de un espacio público mediante la exhibición de artefactos. Lo ocupó aquí en un sentido laxo, sin todas las connotaciones foucaultianas que le adhiere Bennett. Ver *The birth of the museum: history, theory, politics* (London: Routledge, 1995), 59-88.

⁷³ No son, claro, las únicas dimensiones de la institucionalidad del campo crítico, menos aun de la producción artística. La inserción de críticos en el espacio académico, la publicación de monografías, y su participación

críticos cada vez más profesionales, al tiempo que los proveyeron de oportunidades para apreciar la producción más actual del continente, instalando sus criterios valorativos y explicativos según fuese posible.

Una mirada a la historia de las revistas dedicadas a la crítica visual sugiere, a mi juicio, el carácter eminentemente anfíbio de este tipo de discursos; tanto como participan del circuito de la producción artística (plástica, cine, fotografía) y de los medios de masas, lo hacen, también, del espacio letrado. Ello no implica que no haya habido críticos más a gusto en un frente que en otro. Si comparamos las trayectorias de Traba y Romero Brest podremos constatar, rápidamente, el fuerte arraigo de la primera en las redes de la “familia intelectual”⁷⁴ latinoamericana de los sesenta. Traba participó del entramado que entonces se constituye a partir de congresos, encuentros y publicaciones periódicas⁷⁵; hasta cierto punto también hizo parte de una fracción de intelectuales dedicados a la crítica artística que funciona con códigos de un campo mayor (es el caso de Mário Pedrosa, Damián Bayón y Edmundo Desnoes o bien literatos que se dedicaron a la crítica de arte, como Octavio Paz), aun cuando las relaciones entre los críticos (de arte) y los plásticos no sea la misma que la existente entre críticos (literarios) y escritores. Por su parte, Romero Brest tuvo un impacto mucho más fuerte en el circuito artístico que en el mundo más general de las letras latinoamericanas, siendo desde los cincuenta una figura decisiva en la gestión del acontecer artístico de la Argentina⁷⁶. En definitiva, aun cuando la producción plástica y la producción escritural tengan sus códigos particulares –y que, dadas las circunstancias, una demande de ciertos críticos más atención que la otra–, su coexistencia simultánea es la que permite hablar de algo así como la crítica artística; sin el entrecruzamiento –ese instante en que esferas hasta entonces distantes se contaminan, e injertan sus dinámicas propias en el

en otros lugares de la institucionalidad cultural son también parte del entramado que da existencia al campo intelectual. Un estudio interesante al respecto, que rescata el rol de Marta Traba en la televisión, es Nicolás Gómez Echeverri, *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008).

⁷⁴ Ver Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 103-104.

⁷⁵ El hecho que más claramente, a mi modo de ver, testimonia esta afiliación es el viaje de Traba a Cuba en 1966, en el que recibió el Premio Casa de las Américas por su novela *Las ceremonias del verano*, a la vez que participó como jurado del concurso de teatro. También es de destacar su presencia en el encuentro de intelectuales realizado en Concepción en 1969.

⁷⁶ Prueba de ello es su posición como director del MNBA entre 1955 y 1963, para luego encabezar el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) –“el Di Tella”– hasta su cierre a fines de los sesenta.

territorio ajeno— no podríamos pensar en una escritura que se viese convocada por las imágenes.

Dentro de la historia de las revistas culturales latinoamericanas existe un hito ineludible si tenemos en mente la crítica de artes plásticas: *Ver y Estimar*. Aparecida en Argentina y editada en dos épocas (1948-1953 y 1954-1955), *Ver y Estimar* es una de las primeras publicaciones especializadas en artes plásticas en el continente. Fue dirigida por Jorge Romero Brest y adquirió vida gracias a la colaboración tanto de figuras jóvenes como de pensadores consagrados en la crítica de arte, lo que le dio en poco tiempo una impronta que proyectaba a *Ver y Estimar* fuera del Cono Sur: “La escena internacional es el presupuesto que sirvió de marco a itinerarios de imágenes, de cartas y, particularmente, de algunas figuras de la crítica internacional cuyas ideas recorrieron las páginas de la revista”⁷⁷. Se trató de una revista que, en la órbita de otros emprendimientos editoriales porteños (*Sur*, *Martín Fierro*), intentó sintonizar y *sincronizar* la producción cultural argentina con los últimos desarrollos modernos de Europa⁷⁸. Para lograr estos objetivos, *Ver y Estimar* se lanzó a la implementación de un programa formativo que pudiese abonar una escena artística futura, en un momento posterior al peronismo⁷⁹:

Los propósitos y los campos sobre los que la revista quiso actuar se deducen de sus páginas. Ellos no sólo consistieron en enseñar a sus discípulos y al público especializado a *ver* y a *estimar* críticamente el arte; también apuntaron a formar un coleccionismo, a traducir información actualizada, a analizar políticas culturales y a establecer las direcciones correctas que el arte debía seguir en el futuro⁸⁰.

El ostensible compromiso modernista de *Ver y Estimar* salta a la vista. Mención aparte de su inscripción en el horizonte de la oposición al peronismo, este compromiso no es para nada excepcional. Otras revistas culturales latinoamericanas que le fueron contemporáneas también defendieron un programa de modernización cultural, fuese en las

⁷⁷ Giunta y Malosetti Costa, “Presentación”, 16.

⁷⁸ Berríos, “Estrategias de inserción”, 36.

⁷⁹ Sugiero que puede postularse una similitud entre este programa y el de *Imago Mundi*, revista dirigida por José Luis Romero y sostenida por intelectuales expulsados de las universidades tras la intervención peronista. Tal paralelo es refrendado por Giunta, “Introducción”, 33. Cf. Terán, *Nuestros años sesentas*, 36; Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 315-316.

⁸⁰ Giunta, “Introducción”, 20.

artes visuales o en otros medios⁸¹. La implementación de este proyecto, en el caso de *Ver y Estimar*, se desplegó en torno a los dos ejes de la formación del público y de la modernización de la producción y la crítica artísticas. Romero Brest y sus colaboradores implementaron un aparato interpretativo de orden formalista, que permitió abogar por una estética de aspiración universal⁸², alineada, como ya he mencionado, con la facción abstracta de las artes latinoamericanas⁸³. La revista recurrió a diversas técnicas que le permitiesen la puesta al día de la plástica argentina, como las corresponsalías en el extranjero, la crónica de eventos artísticos como bienales y la reproducción de obras. En particular, este último gesto “responde a un plan que, si bien no llega a ser del todo sistemático, busca exponer algunos de los lineamientos que marcaron los grandes hitos de la historia del arte moderno europeo”⁸⁴.

El conjunto arroja la imagen de un programa amplio de renovación cultural, en el que también se incluyeron cursos, conferencias, iniciativas de asociación, entre otras acciones que tienen a *Ver y Estimar* como su núcleo⁸⁵. Acompaña a la revista una red amplia de contactos, que sirvieron a Romero Brest para posicionar a la publicación –y de paso a sí mismo– en una escena internacional de discusiones⁸⁶. Esta suerte de motor editorial propaga, junto con una estética modernista, una forma de concebir la crítica, pues se trataba de “dominar las reacciones sensibles que conducen al conocimiento a partir de la historia, la teoría y la estética, y, en segundo lugar, estimar valores, es decir, comprender la proyección de una obra hacia el mundo de lo absoluto”⁸⁷. En definitiva, lo que la revista ensayó fue la instalación de discursos y prácticas que dieran forma al campo artístico frente

⁸¹ “En las revistas puede rastrearse el proceso constante de reevaluación de la producción existente y el intento por construir una tradición partiendo de criterios estéticamente modernos, que acercaban el horizonte del modernismo y las vanguardias y rechazaban los telurismos, folklorismos y nativismos requeridos para América Latina por una suerte de división internacional del trabajo artístico que entonces se impugnó”. Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 77. En el orden de las publicaciones más generales sobre cultura en la postguerra, además de la ya mencionada *Sur*, se encuentran el semanario uruguayo *Marcha* o las publicaciones chilenas *Babel* (en su segunda época) y *Pro Arte*.

⁸² Giunta, “Introducción”, 25.

⁸³ No obstante, como bien lo señala Giunta, no se trata de una propaganda a favor de los concretos. Por el contrario, la definición de *Ver y Estimar* en pro de la abstracción se constata recién en el noveno número. *Ibidem*, 23 y 26.

⁸⁴ Talía Bermejo, “*Ver y Estimar*: coleccionista de arte moderno”, en *Arte de posguerra*, 203.

⁸⁵ Bermejo, “*Ver y Estimar*: coleccionista”, 208.

⁸⁶ Es el caso del contacto entre *Ver y Estimar* y el Institute for Contemporary Arts, con sede en Londres. Ver Usubiaga, “Una piedra”, 94.

⁸⁷ Giunta, “Introducción”, 20.

a un diagnóstico de carestía y encierro: “[El discurso de *Ver y Estimar*] podría ser comparado en la actualidad como una especie de *hipertexto* donde un artículo se vincula con otros que a su vez remiten a varios textos más. *VyE* funcionaba así como el espacio ordenador de esas redes de conexiones intelectuales y textuales”⁸⁸.

Un trabajo análogo al de la publicación porteña fue emprendido en su momento por Traba en Colombia al fundar *Prisma*. Llegada a Bogotá después de su paso por Europa, la crítica de origen argentino se instaló en el medio cultural colombiano con un discurso de promoción del arte moderno. En ello, la creación de un espacio editorial era clave, por lo que “su objetivo explícito [el de Traba] fue formar nuevos críticos de arte, pero su deseo implícito fue articular, como lo había hecho la revista argentina, un discurso crítico de validez universal [...] *Prisma* fue un éxito en su labor de diseminar una noción del arte como actividad autónoma basada en valores definidos desde Europa”⁸⁹. Sin ser necesariamente una copia, *Prisma* funcionó como una caja de resonancia del proyecto de Romero Brest en otra latitud. La vida de la revista fue corta (sólo doce números en 1957), pero de todos modos logró cristalizar un proyecto que se orientaba hacia la construcción de un campo para el arte moderno: favoreció un determinado tipo de obras, instó al público a relacionarse con ellas y estimuló renovación de los lenguajes plásticos. “En las páginas de *Prisma* se conectaron brevemente los valores de la burguesía industrial, la cual publicitaba sus productos en la revista, y la emergencia de un grupo de artistas colombianos jóvenes, cuyas obras modernas comenzaron a tener un perfil crecientemente internacionalista”⁹⁰. El breve pero notorio proyecto de *Prisma* se complementó con la presencia constante de Traba en la prensa colombiana como árbitro del arte moderno, profundizando la imbricación entre escritura y plástica como parte de la transformación de la escena artística nacional. No obstante la orientación europeizante y universalista de este momento en la trayectoria de Traba, el hito es una instancia editorial que viene a constatar la existencia de un esfuerzo de escritura que rebasa, con mucho, los límites del proyecto iniciado por Romero Brest con *Ver y Estimar*.

⁸⁸ Usubiaga, “Una piedra”, 107.

⁸⁹ Florencia Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver y Estimar*: Marta Traba y *Prisma*”, en *Arte de posguerra*, 171.

⁹⁰ Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver y Estimar*”, 178.

Durante los sesenta las revistas acogen un movimiento similar al que describí más arriba al analizar el transcurso de las polémicas intelectuales. Frente a lo que aparece como un agotamiento del paradigma modernista de la postguerra, las publicaciones periódicas formulan otras apuestas, que comportan tanto programas estéticos como aspectos propiamente editoriales. Tal y como en la producción y crítica artística es posible dibujar un sector comprometido con la internacionalización neovanguardista y otro que se plantea el problema de los vínculos entre arte y política revolucionaria, el mundo de las revistas acoge, a su vez, plataformas con compromisos de variada índole. En el caso del primer polo, el semanario *Primera Plana* aparece como el adalid de la experimentación artística, que conectaba a la Argentina con el resto del mundo y viceversa. Puede pensarse en una suerte de convergencia estratégica entre *Primera Plana* y la neovanguardia que hacía su real en el CAV del ITDT⁹¹. Ahora bien, es de notar que, aun cuando manifestaba un compromiso renovador en lo cultural, “la modernización que *Primera Plana* promueve y expresa exige la eliminación de la conflictividad política”⁹², lo que termina por alinear al semanario con los sectores de la burguesía argentina que planteaban un programa desarrollista cuya viabilidad se asentaba en la proscripción del peronismo.

El otro polo estético-editorial aparece representado por revistas que militaban en el campo anti-imperialista o socialista. Es el caso de *Marcha*, que promovió con fuerza el desarrollo de aquel cine latinoamericano que exploró el ascenso político de las masas mediante los recursos formales del cine artístico. También ocurrió así en *Casa de las Américas*, como atestigua el artículo de Desnoes mencionado más arriba. Tanto Haydée Santamaría como el grueso del equipo editorial durante los sesenta se alineó con lo que Rafael Rojas denomina los intelectuales nacionalistas revolucionarios, en oposición a los militantes comunistas (como Juan Marinello, Nicolás Guillén o Mirta Aguirre): “Casi todos los jóvenes intelectuales nacionalistas de los años cincuenta [...] se opusieron a la adopción de aquel canon estético formulado por Andrei Zhdánov para la Rusia de Stalin, que

⁹¹ De hecho, *Primera Plana* reseñó activamente las exposiciones del ITDT. Ver Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, 109-114. La convergencia ideológica del semanario y el CAV puede colegirse de Terán, *Nuestros años sesentas*, 83-84.

⁹² Terán, *Nuestros años sesentas*, 84.

promovían, más o menos abiertamente, los viejos comunistas”⁹³. En ese sentido, a pesar de que *Casa de las Américas* no fuese una revista dedicada exclusivamente a las artes visuales, sí acogió en su seno la reflexión crítica sobre la plástica y el cine que suscitó el proceso revolucionario. *Casa de las Américas* cumplió un rol clave en el impulso intelectual centrípeto que ubicó a Cuba (y a la propia revista) como lugar en el que las figuras más relevantes de la cultura latinoamericana de los sesenta pudieron entablar un diálogo⁹⁴. La apertura estética de la revista queda refrendada por el espacio concedido a los esfuerzos ostensiblemente heterodoxos de Adolfo Sánchez Vázquez de pensar en una estética marxista desmarcada de sus vertientes stalinizada⁹⁵. No obstante, después de 1968 –y en particular tras el caso Padilla–, la red intelectual se disgregó, dando paso a un acercamiento de la revista a la URSS que coincide con la “sovietización” más general que experimenta el proceso cubano en los setenta (el llamado “quinquenio gris”)⁹⁶.

Complementario a las plataformas editoriales, el conjunto de exhibiciones, museos, concursos y bienales constituye el sitio de acción más estrictamente artístico en el que se desarrollaron los intelectuales de lo visual. En el ámbito museal, como señala Damián Bayón, “la segunda guerra mundial va a constituir un corte neto”⁹⁷. Tras un primer ciclo de creación de museos de bellas artes en América Latina, asociado a la construcción del Estado nacional a partir del primer tercio del siglo XIX y extendiéndose hasta –al menos– la coyuntura de los centenarios⁹⁸, la postguerra presencia una ola de fundación de museos de arte moderno en todo el continente. El proceso no es del todo inmediato, pero los datos proporcionados por Bayón son contundentes al señalar el arraigo institucional que logra el arte moderno en las principales ciudades latinoamericanas: entre 1948 y 1972 se consignan más de quince instituciones dedicadas al arte moderno en países como Brasil, Colombia, Chile y Argentina; en el ínterin, los museos de bellas artes de otras naciones se abocaron al

⁹³ Rafael Rojas, “Anatomía del entusiasmo. Cultura y Revolución en Cuba (1959-1971)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, 50.

⁹⁴ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 78. Entre los colaboradores extranjeros de *Casa de las Américas* se encontraron Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Ezequiel Martínez Estrada y Ángel Rama.

⁹⁵ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 198.

⁹⁶ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 217-221. Cf. Albuquerque, *La trinchera letrada*, 29.

⁹⁷ Damián Bayón, “Los organismos difusores y la movilidad de los artistas”, en *América Latina en sus artes*, 63.

⁹⁸ Sobre este período, ver Beatriz González-Stephan y Jens Andermann (editores), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006).

aggiornamento de sus colecciones⁹⁹. En este proceso se vieron involucrados críticos como Romero Brest (director del MNBA de Argentina), Traba (fundadora y directora del MAM de Bogotá, responsable también por su traslado a la Universidad Nacional) y Mário Pedrosa (director del Museo de la Solidaridad, instalado durante la Unidad Popular y antecedente del actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende). Junto con los circuitos galerísticos, los museos permitieron a críticos, marchantes y gestores culturales promover criterios de gusto, validar o censurar tendencias y apuestas plásticas, administrar la contingencia y establecer, en definitiva, una suerte de *who's who* del mundo del arte. Por cierto, estas acciones constituyen un proceso complejo, que cabría analizar en su propio mérito como ejercicios reflexivos y de gestión artística. La polifuncionalidad de los críticos –a la vez escritores, editores, cabezas de instituciones culturales, docentes, radiodifusores, conductores de televisión, etcétera– es un síntoma tanto de los esfuerzos por mediar entre las obras y el público como de la débil institucionalización de su labor, pues “el llamado ‘crítico emergente’ no tuvo otra opción a no ser el generar tanto el espacio como las condiciones materiales para su propia actividad profesional”¹⁰⁰. De alguna forma, la labor desempeñada por estos intelectuales de multiformes talentos anticipa la especialización de los curadores como gestores de obras y trayectorias de artistas. En la medida que todo estaba por hacer, todo se mezclaba, sin existir demasiadas diferencias entre la actividad museal, las bienales o los encuentros artísticos.

Un caso interesante a este respecto lo provee el Brasil, que a finales de los cuarenta ostenta un complejo museal expansivo merced a la alianza entre los capitales de la

⁹⁹ Bayón, “Los organismos difusores”, 65-67.

¹⁰⁰ Agustín Martínez, “La crisis de la modernidad en América Latina y la situación de la crítica de arte”, en *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta* compilado por Ana Pizarro (Santiago: CEXECI/LOM/IDEA/Wellesley College, 2002), 41. El proceso de profesionalización de la crítica artística y su institucionalidad no ha sido estudiado de manera panorámica, aun cuando existe cierto consenso en diagnosticar su débil formación hacia los años cincuenta y sesenta. Ver Fevre, “Las formas de la crítica”, 51; Natalia Jara Parra, “Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre el arte en Latinoamérica”, Tesis de Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2012, 4 y 26; Diana B. Wechsler, “Hacia la delimitación de una crítica sociológica del arte en la Argentina”, en *Arte de posguerra*, 220; Brian J. Mallet, “La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado” *Historia crítica* 13 (diciembre 1997): 16-20; Berríos, “Estrategias de inserción”, 38-39 y 60; Giraldo, *La crítica del arte moderno*, 25-26.

burguesía nacional, el financiamiento provisto por el Estado, y el mundo del arte¹⁰¹. La organización de la I Bienal de São Paulo corrió por cuenta del MAM paulista con el financiamiento de la familia Matarazzo. Prontamente realizó esfuerzos intensos por establecerse como un sitio de proyección internacional para el arte en la región, tanto de obras metropolitanas como latinoamericanas. Para estos fines fue clave la edificación del parque de Ibirapuera, proyectado por Óscar Niemeyer para la segunda versión de la Bienal en 1953¹⁰². Al igual que otras instancias, la Bienal de São Paulo sirvió para legitimar –tanto dentro como fuera de Brasil– las producciones más recientes del arte moderno, dándole un lugar notorio a la abstracción en sus primeras ediciones (v. supra). El arte moderno estuvo en sintonía con las aspiraciones de las burguesías en ascenso durante la coyuntura expansiva de postguerra, y la existencia de instituciones que colaboraron en la puesta en circulación –al igual que en valor, pero esa es ya otra historia– de las obras modernistas fue clave para que esta sintonía pudiese desplegar todos sus potenciales. Tal como en el caso paulista, otras industrias alineadas en el horizonte del desarrollismo promovieron la instalación de bienales o concursos que sancionaron, en casi todos los casos, la primacía de la renovación formal¹⁰³. Industrias Kaiser Argentina –filial de la automotora estadounidense– sustentó la Bienal Americana de Arte en Córdoba durante los sesenta (1962, 1964 y 1966), con el compromiso de promover en el terreno del arte lo que en política y economía promovía la Alianza por el Progreso: la unidad panamericana frente a la posible expansión comunista. Con la ayuda de José Gómez Sicre en un principio, la Bienal de Córdoba apoyó los experimentos visuales de los venezolanos, no sin algún desprecio por parte de Romero Brest, que no los consideraba lo suficientemente osados según sus estándares¹⁰⁴. Para ese entonces el crítico ya se encontraba a la cabeza de lo que sería uno de los hitos más importantes para la neovanguardia argentina: el Centro de Artes Visuales del Di Tella.

Lejos de intentar un resumen de la compleja historia asociada al capítulo de artes visuales del ITDT, lo que quisiera destacar a continuación es su rol en la promoción de

¹⁰¹ García, “Entre la Argentina y Brasil”, 138-139. Ver también Renata Motta, “Museos de arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo”, en *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* compilado por Américo Castilla (Buenos Aires: Paidós, 2010), 186-197.

¹⁰² García, “Entre la Argentina y Brasil”, 146.

¹⁰³ Cf. Bayón, “Los organismos difusores”, 68-69.

¹⁰⁴ Ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 200-203, 212-214, 228-232.

ciertas formas de concebir el ejercicio artístico y su impacto en la crítica¹⁰⁵. Fundado hacia 1958 y en operación a mediados de 1960, el Di Tella instaló al CAV como una de sus primeras iniciativas –y, quizás, la más visible para la posteridad–. Giunta señala que el CAV “se propuso apoyar proyectos vinculados a la cultura nacional, como la organización de una galería pública a partir de la colección y de los concursos anuales para artistas argentinos, o la exposición de artistas internacionales de vanguardia en Buenos Aires”¹⁰⁶. En la práctica esto se tradujo en un esfuerzo institucional por promover las obras experimentales que formaron la vorágine sesentista en la capital argentina. En un espacio cercano a los diez años, el circuito plástico porteño se vio sacudido por oleadas sucesivas de transformación en los supuestos del arte: el retorno de la figuración –en clave informalista– con el grupo de Noé, de la Vega, Deira y Macció; la investigación en la materia en direcciones tan disímiles como las de Kenneth Kemble o Antonio Berni; las recepciones del pop y los happenings de la mano de Marta Minujín, Rubén Santantonín, Raúl Escari, Roberto Jacoby y otros, quienes prontamente indagaron en el arte de los medios.

En torno al ITDT y su profusa actividad se nuclearon, también, los esfuerzos por desarrollar un aparato interpretativo que diese cuenta de las direcciones del arte nuevo. Dicha apuesta tiene a dos figuras como actores principales: Romero Brest y Oscar Masotta, el crítico consagrado y el intelectual emergente. Ambos, en su reflexión, testimonian parte de la complejidad del proceso de transformación que vive el campo artístico en los sesenta. En la trayectoria de Romero Brest se puede constatar un giro desde la defensa modernista del arte abstracto hasta el compromiso con la promoción del arte joven desde el Di Tella¹⁰⁷; el crítico se posiciona intelectualmente como teórico “de lo que los chicos [...] hacen”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Hasta el momento el único estudio panorámico de las actividades culturales ITDT sigue siendo el de John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007). Para el desarrollo de las artes visuales al alero del ITDT ver Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, 43-52 y Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, especialmente los capítulos 3 al 7, que insertan las actividades del ITDT dentro de un conjunto de iniciativas de internacionalización artística. Ambos textos contienen una extensa bibliografía sobre la escena argentina de los sesenta, y las siguientes líneas se nutren profusamente de ellos.

¹⁰⁶ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 108.

¹⁰⁷ Ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 167-182; Inés Katzenstein, “Introducción” a *Escritos de vanguardia*, 10.

¹⁰⁸ Citado en Andrea Giunta, “La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino”, en *Escritos de vanguardia*, 78.

Por otro lado, en la obra de Masotta hay un carácter híbrido, que transita entre la teorización artística, la ejecución de happenings y la crítica literaria. La participación de Romero Brest y de Masotta –uno como directivo y otro como “colaborador teórico”– en el CAV da cuenta del estrecho ensamblaje entre crítica y producción artística que animó a la vanguardia argentina. Vistas las cosas en perspectiva, ambas partes de la máquina entran en un proceso de renovación y retroalimentación mutua, con la escena internacional como referente ineludible que provee directrices, fuentes citables e interlocutores con quienes medir los desarrollos locales.

Un espacio como el Di Tella, puesto en la coyuntura de los sesenta, parecía destinado a producir polémicas. Las reacciones que suscitó entre los críticos de arte, dentro y fuera de Latinoamérica, emularon la polarización que empezaba a atravesar al continente en lo político. Así lo sugiere Inés Katzenstein, quien esquematiza la oposición entre el entusiasmo y la denuncia de las actividades del ITDT recurriendo al contraste entre Pierre Restany (crítico francés), quien “celebraba el surgimiento del pop local”, y Marta Traba, representante de un grupo de intelectuales que “pensaban que el tipo de experimentación que se realizaba alrededor del Instituto Torcuato Di Tella debía ser interpretado como un síntoma de colonialismo cultural”¹⁰⁹. En un escenario represivo como lo era la dictadura de Onganía, los artistas jóvenes que se dedicaban a la investigación óptica con acrílico y polivinilo, o bien los que hacían una obra conceptual como Oscar Bony (quien pagó a una familia de clase obrera para hacer de “instalación humana” en las “Experiencias 1968” del ITDT¹¹⁰), no podían exigir demasiadas simpatías de la nueva (y menos aún de la vieja) izquierda. Por el contrario, a la izquierda radical argentina le fue fácil asociar –no siempre con un ojo ponderado– a la generación experimentalista con los intentos de penetración cultural imperialista y con la vieja tradición liberal de modernización cosmopolita, siempre dispuesta al desprecio de las masas populares identificadas con Perón con tal de reclamar la autonomía de la obra¹¹¹. Más aún, el escenario se complicaba si se escudriñaban los

¹⁰⁹ Katzenstein, “Introducción”, 10. Damián Bayón también se hace parte de las críticas al ITDT, en tanto difusor de modas culturales. Ver Bayón, “Los organismos difusores”, 69.

¹¹⁰ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, 108-109.

¹¹¹ Que un anti-peronista eminente como Romero Brest estuviese a la cabeza del CAV no ayudaba mucho a darle una impronta izquierdista al Di Tella. Cf. Longoni y Mestman, “Después del pop”, 174. Los vínculos entre la nueva izquierda, el anti-imperialismo y la relectura del fenómeno peronista son desarrollados por Terán, *Nuestros años sesentas*, 50, 98-99, 120.

desarrollos en el vecino terreno de la literatura, que a juicio de Gilman tuvo una mayor capacidad de resistir –y denunciar– el colonialismo cultural:

Esta dependencia de la plástica latinoamericana con respecto a los Estados Unidos fue más evidente en los circuitos institucionales (galerías, museos, exposiciones itinerantes) que en las imágenes que mostraban los propios artistas en sus obras. Sin ayuda norteamericana, en cambio, la literatura latinoamericana pudo constituirse en un foco original de producción, reconocido como tal en el mundo occidental¹¹².

El destino del CAV, al igual que el de las otras secciones del ITDT, no pudo escapar al signo de la política. Furioso, el carro de la historia parecía echar por la borda la alianza entre arte y desarrollismo, toda vez que –al igual que las Industrias Kaiser Argentina– los porfiados hechos económicos hicieron a la familia Di Tella tomar una decisión más pragmática que estética, con lo que se puso fin a un episodio agitado en la historia del arte argentino y latinoamericano. Las fricciones con los militares y la tensión añadida por las movilizaciones de 1969 (el “Cordobazo”) hicieron cada vez más difícil la sobrevivencia del proyecto que intentó la difícil –y paradójica– tarea de institucionalizar la joven vanguardia. Al mismo tiempo, el frente artístico ya venía haciendo fuertes críticas a la práctica estética del ITDT, con lo que el paradigma elaborado durante esos diez años daba señales de agotamiento que hacían difícil las soluciones de continuidad (las que, no obstante, existieron, al menos como *desideratum*¹¹³).

En síntesis, una mirada a la infraestructura institucional de la crítica de artes permite afirmar una profesionalización en ciernes al despuntar los setenta. Es curioso que, a medida que nos acercamos al presente, es más difícil detectar el influjo de publicaciones especializadas en la articulación de un campo, mientras que crece la capacidad del complejo exposicional de ofrecer a los críticos una plataforma de organización y comprensión del fenómeno artístico. La menor capacidad del polo editorial de dar forma al mundo del arte va acompañada, a mi modo de ver, de una complejización de los aparatos interpretativos que hace cada vez más difícil que existan publicaciones *exclusivamente* dedicadas a la plástica. Como mostraré más adelante, el impacto de la semiótica y el

¹¹² Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 130.

¹¹³ Ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 299-300.

estructuralismo, al igual que la revitalización de enfoques sociológicos en el estudio del arte, será de capital importancia para entender los derroteros por los que atraviesa la obra de Traba. Así, a la disolución de las aspiraciones de un arte autónomo, únicamente regido por la legalidad intrínseca de las formas, la acompaña una mutación de los espacios y modalidades enunciativas del campo intelectual, ahora con un ojo en problemas que difícilmente hubiesen aparecido bajo las condiciones de la postguerra.

Figuras intelectuales: Jorge Romero Brest

Sostener que Jorge Romero Brest es la figura más influyente en la crítica latinoamericana de artes visuales de mediados del siglo XX sería, para muchos, una redundancia¹¹⁴. Sin entrar a discutir el fondo de sus planteamientos, me gustaría hacer un esbozo de uno de los intelectuales clave para entender el período que va entre la postguerra y los sesenta. Su rol como formador de críticos como Marta Traba y Damián Bayón, aunque debatido, es difícil de soslayar. Hay, en la obra de Romero Brest, un acervo hasta cierto punto fundacional para el estudio de la crítica visual latinoamericana, pues representa un hito en el proceso de su conformación como campo con dinámicas y regulaciones propias. Es, al mismo tiempo, un personaje que, como sinécdoque, sustenta los esfuerzos de modernización y actualización artística de una de las escenas más visibles, cual es la porteña. Quiéralo uno o no, Romero Brest logra deslizarse en la bibliografía, fijándose como paradero obligado merced a la amplitud de sus redes continentales e internacionales. Si lo medimos en términos de presencia en certámenes internacionales, capacidad de interlocución con críticos extranjeros e influencia al interior del campo artístico argentino, resulta ser la figura con mayor alcance y proyección a mediados del siglo. Sin embargo, el olvido en que cayó su obra durante los setenta y ochenta sólo se ha ido revirtiendo de un tiempo a esta parte¹¹⁵.

Abogado y profesor de educación física, Jorge Romero Brest forma parte del frente intelectual que articula, en distintos espacios, un proyecto de resistencia cultural al

¹¹⁴ Cf. Fevre, “Las formas de la crítica”, 51.

¹¹⁵ Los textos ya citados de la compilación de Giunta y Malosetti Costa son testimonio de este esfuerzo. El libro editado por Inés Katzenstein, también referido más arriba, contiene una compilación importante de textos de Romero Brest escritos en los sesenta.

peronismo. Como señalé más arriba, *Ver y Estimar* se hace parte de estas iniciativas que intentan abonar el terreno para el futuro libre de la figura de Perón, desarrollando un proyecto de carácter colectivo y formativo¹¹⁶. Desde este momento, y a lo largo de su trayectoria, el crítico porteño buscará la conformación de un marco interpretativo que le permita definir qué es el arte¹¹⁷ y cómo juzgarlo (ambas operaciones enmarcadas dentro de un universalismo de raigambre espiritualista y humanista¹¹⁸). Tales aspiraciones adquirieron ostensibles marcas eurocéntricas, que más o menos cerca de la superficie de su discurso terminaban por acusar la afinidad entusiasta de Romero Brest por las producciones metropolitanas como modelo para el arte producido en estas latitudes. Bajo ese prisma, no es de sorprender que la vocación por el arte no figurativo aparecerá como la alternativa para la formulación de un lenguaje capaz de articular lo local con lo universal, subordinando al primero bajo los dictámenes del segundo¹¹⁹, lenguaje a la vez moderno y autónomo, alejado de la vocinglería didáctica del muralismo mexicano.

Las aspiraciones de Romero Brest, me parece, lograron ser todo lo ambiciosas que fueron gracias a su exitosa inserción en las instituciones que regían la vida artística argentina, al igual que su fuerte y extensa red de contactos, pues “se convirtió, a pesar de las distancias, en un interlocutor válido para algunos artistas internacionales que seguían y alababan sus escritos en la revista [*Ver y Estimar*], los libros que publicaba y los comentarios que les realizaba durante las visitas a sus talleres”¹²⁰. Este posicionamiento fue el resultado de su participación como jurado en diversas instancias de alta visibilidad internacional, como la Bienal de São Paulo o la Bienal de Venecia, además de los concursos internacionales organizados por el ITDT. A ello se suma su dirección del MNBA, todo lo cual le otorgó un conocimiento de primera mano de lo más actual en el mundo del arte, a la vez que lo expuso a la manipulación de obras como tarea crítica¹²¹.

El roce intenso de Romero Brest con la producción artística lo obligó, sin embargo, a constantes reformulaciones de su instrumental analítico. La aparente “neofilia” del crítico

¹¹⁶ Giunta, “Introducción”, 19-20.

¹¹⁷ Cf. Luisa Fabiana Serviddio, “La polémica con Pettoruti”, en *Arte de posguerra*, 188.

¹¹⁸ Véase Giunta, “Introducción”, 23; Dolinko, “La Bienal de Venecia”, 120.

¹¹⁹ Ana Hib, “La mirada de *Ver y Estimar* sobre la actividad plástica en Uruguay”, en *Arte de posguerra*, 158.

¹²⁰ Usubiaga, “Una piedra”, 102.

¹²¹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 73-76.

lo hizo transitar desde el universalismo que cifraba sus esperanzas en la abstracción geométrica como crisol de todas las artes hacia la afirmación entusiasta de pop como fin del arte, merced a un existencialismo de cuño fenomenológico con notas heideggerianas¹²². En el intertanto, Romero Brest tuvo que afrontar el desafío de los tránsitos estéticos que se dieron cita en el Buenos Aires de fines de los cincuenta y principios de los sesenta. De esta forma, entre la posición inicial como “militante de la abstracción” y el abanderamiento por el pop media el impacto del informalismo en la Argentina. Giunta consigna así las reticencias de Romero Brest al informalismo remitiendo a dos motivos: en primer lugar, porque “contradecía las esperanzas que el crítico argentino había depositado en la abstracción geométrica”; segundo, porque “las telas y los materiales que los europeos introducían en sus obras eran referencias externas a la superficie plana de la tela y perturbaban su ideal de autonomía del lenguaje”¹²³. Puede pensarse que la querencia que anima las reflexiones de Romero Brest, contraria a un apriorismo teórico que intenta mantenerse inmutable, es la aspiración por alinear los cambios en las obras con la respuesta crítica que estas demandan¹²⁴.

La maleabilidad teórica de Romero Brest queda en evidencia entrados los sesenta, momento en el cual, ya a la cabeza del CAV, el crítico debe interpretar los desafíos del arte pop en sus ediciones metropolitanas y porteñas. Junto con desarrollar una fundamentación filosófica del pop (que lo alejó de interpretaciones que eran más cercanas a los estudios de comunicaciones y la semiótica, como las de Lawrence Alloway u Oscar Masotta¹²⁵), Romero Brest intentó desviar –sin mucho éxito– la convergencia entre la vanguardia estética y la vanguardia política¹²⁶. El primer empeño lo llevó a reflexionar sobre el pop en términos de un ejercicio contemplativo, que suspendía el juicio formal antes demandado por la estética modernista; de lo que se trataba ahora era de buscar una salida al colapso de la autonomía de la obra que implicaban las ambientaciones de Minujín o las hamburguesas de Oldenburg. El segundo intento, sin embargo, fue menos articulado. Las impugnaciones de artistas y críticos a las obras promovidas por Romero Brest, además de las limitaciones

¹²² Giunta, “La reescritura del modernismo”, 81.

¹²³ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 112.

¹²⁴ Berríos, “Estrategias de inserción”, 45.

¹²⁵ Giunta, “La reescritura del modernismo”, 85 y 89.

¹²⁶ Giunta, “La reescritura del modernismo”, 87.

más estructurales de las actividades del ITDT ya mencionadas, dejaron un margen de maniobra política que fue considerablemente menor del que gozó en la teoría. Por cierto, el crítico tuvo más réditos en su empresa de hacer legible los desarrollos artísticos contemporáneos¹²⁷.

A modo de cierre de este capítulo, quisiera retomar algunas de las principales marcas que he intentado dibujar en esta imagen panorámica de campo intelectual latinoamericano que intervino en el mundo de las artes. Primeramente, es digno de atención que la historia de la crítica visual latinoamericana se deje escandir en dos. Sin implicar con esto que hay una etapa superada por otra, me parece importante destacar que hay un *complexus* de discursos, obras e instituciones que cristalizan formaciones culturales que podemos identificar hoy en su contraposición: el desarrollo del modernismo y la radicalización político-artística. Ambas formaciones expresan taquigráficamente un proceso mucho más complejo y heterogéneo que engarza trayectorias de artistas e intelectuales que responden a diversos espacios. Podría afirmarse, en consecuencia, que, aun cuando no existe tal cosa como un bloque de críticos con posturas unificadas, sí es cierto que hay desafíos comunes postulados por la modernización estética y por la radicalización política. En este tránsito, quienes salieron menos beneficiados fueron los defensores del realismo en clave soviética y los epígonos del muralismo, al menos en un primer momento. Ya en los sesenta los desacuerdos no harán más que multiplicarse, y la obra de Traba es un testimonio fidedigno de esta proliferación del desacuerdo y el encono de la polémica que provocaron los cambios dentro y fuera del mundo del arte. En ese sentido, si bien no hubo consenso en las opciones estéticas tras las que se abanderarían, lo cierto es que los críticos de arte reconocieron que había llegado un punto en el cual la problemática sería cómo responder a las preguntas que las obras le planteaban a la sociedad y viceversa. En el tránsito ineludible entre imagen y el texto crítico, los intelectuales no abjuraron de su rol como mediadores *a la vez* que intérpretes, teóricos *a la vez* que jueces.

¹²⁷ Ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 167 y 170.

2. Marta Traba: un balance

Antes de realizar el examen de los aspectos que he elegido para aproximarme a la obra de Marta Traba –redes conceptuales y afinidades electivas– se impone un balance de los principales estudios dedicados a su figura. A este respecto, parece ya un lugar común afirmar que la obra de Traba ha sido poco estudiada, y no poca de la investigación sobre ella ha arriesgado hipótesis a propósito de los motivos que explicarían el olvido de una de las críticas más llamativas de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica. Resulta difícil abocarse a un análisis de las ideas de Traba en las condiciones actuales que sobrevive su reflexión: libros de difícil acceso, artículos dispersos y apuntes personales que no han sido editados son algunos de los escollos que deben superarse. Súmese a esto que sólo uno –aunque quizás el más importante, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*– de los libros de Traba ha sido reeditado con un aparato crítico que lo haga apto para el escrutinio más detallado, gracias al esfuerzo de Florencia Bazzano-Nelson, Andrea Giunta y Marta Calderón. Otras compilaciones de textos de la argentina-colombiana, hechas por el MAM de Bogotá y por Biblioteca Ayacucho, aunque reproducen material valioso y difícil de ubicar, no cuentan con anotaciones del calibre de las introducidas bajo la dirección de Bazzano-Nelson. A treinta años de su muerte, la obra de Marta Traba permanece desperdigada y a la espera de un esfuerzo sostenido por reunir sus textos en una compilación crítica mucho más definitiva que los escasos volúmenes con los que hoy contamos. En esto, sin embargo, Traba no está sola, pues bien puede decirse que del resto de los críticos de arte que fueron sus contemporáneos no hay un estudio acabado ni menos aún una compilación de textos clave¹²⁸.

En este escenario, al parecer poco auspicioso, he optado por organizar el presente capítulo de acuerdo a dos líneas de lectura. En una primera instancia, me concentraré en las

¹²⁸ En una dirección de este tipo, aunque siguiendo otras coordenadas, parece moverse el esfuerzo del International Center for the Arts of the Americas del Museo de Bellas Artes de Houston, que ha compilado una cantidad substanciosa de textos –más o menos explícitamente relacionados con la crítica de arte– en el primer volumen de la serie *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, vol. 1 *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, editado por Héctor Olea y Melina Kervandjian (Houston: Museum of Fine Arts, 2012). Los textos están en inglés, e incluyen una selección amplia de documentos, ensayos, manifiestos y polémicas, además de las correspondientes introducciones y anotaciones críticas.

formas como ha sido abordada la reflexión trabiana. Atenderé exclusivamente a las que se ocupan de sus escritos sobre arte, pues ha sido el recorte que yo mismo he establecido para fijar el *corpus*. No hay, valga la pena decirlo, muchos estudios que arriesguen una indagación transversal de los escritos y acciones de Marta Traba¹²⁹, y me parece que para hacerlo es necesario más espacio que aquel que me es posible dedicarle. La segunda parte del capítulo estará dedicada a las evaluaciones de la obra de Traba, concentrándome en la inquietud que produce la vigencia –o no– de sus apreciaciones sobre el arte del continente, al igual que los desacuerdos y defensas que sigue generando su aparato interpretativo.

Enfoques

El grueso de la bibliografía sobre Marta Traba proviene del campo de los estudios sobre arte. No sorprende que este sea el caso cuando es también un hecho que la mayor parte de su esfuerzo intelectual se desarrolló en tal ámbito. Sin embargo, los estudios de su obra distan de ser homogéneos: salvo los textos que hicieron de obituario tras su muerte en 1983, la mayor parte de la bibliografía se esfuerza por comprender la crítica de arte en su multidimensionalidad. Puede afirmarse así que la obra de Traba ha sido abordada tanto en los aspectos que constituyen el ejercicio crítico como en sus filiaciones teóricas. El primero de estos niveles ostenta una mayor riqueza, pues abarca la dimensión “textual” o “discursiva” de la crítica a la vez que sus ámbitos relacionados con la pedagogía y la gestión culturales; el segundo nivel, huelga decirlo, tiende a ser trabajado de manera más descriptiva.

Como figura de la crítica artística, la reflexión de Traba ha suscitado interés por ser una de las intelectuales sindicadas como responsables de la modernización del campo de las artes, especialmente en Colombia. Al decir de Efrén Giraldo, “con Marta Traba el arte colombiano adquiere otro rumbo, no solo a causa de la decidida campaña de apoyo que ella dio al arte moderno y a sus espacios de divulgación, sino también por el hecho de que es

¹²⁹ Uno de ellos, en cierta medida, es el de Elia Geoffrey Kantaris, “The silent zone: Marta Traba”, *The Modern Language Review* 87 (enero 1992): 86-101. A partir del título de uno de sus textos sobre arte –*La zona del silencio: Ricardo Martínez, Gunther Gerszo, Luis García Guerrero* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976)–, Kantaris desarrolla una reflexión sobre el estatuto del lenguaje y la enunciación en la escritura literaria de Traba.

bajo la influencia de esta figura como el arte adquiere la autonomía, dominio conceptual y vigencia social en el país”¹³⁰. El proceso de modernización cultural que atraviesa América Latina a fines de los cuarenta –en particular la plástica, tal y como lo describí en el primer capítulo– ocupa un lugar central en los estudios sobre Traba, al punto en que ocurre una suerte de identificación entre la intelectual y el proceso histórico (para Ana Pizarro, “con ella se inicia ya sistemáticamente la entrada en la modernidad de la mujer intelectual en el continente”¹³¹). Hay, en definitiva, un consenso en ubicar a Traba como impulsora del modernismo, sin que ello dicte la manera en que deba ser valorada la apuesta modernista¹³². No obstante, este consenso no indica las formas en que dicho proyecto deba ser indagado, pues los énfasis han estado tanto en los movimientos escriturales como en las acciones concretas emprendidas dentro del campo cultural que se pretendió modernizar.

Resulta interesante a este respecto constatar que la figura de Marta Traba ha sido investigada en contraposición a otros críticos de arte que, a mi juicio, terminan por adquirir un valor metonímico, condensando las posturas de sectores o franjas de la escena artística que entra en comparación. Jorge Romero Brest y Nelly Richard han servido de contrapartida intelectual para pensar a Traba¹³³, en cierta medida ejemplificando posturas mayores que difieren respecto de asuntos fundamentales en la organización de las artes plásticas del continente. En el caso de Romero Brest y Traba, Pablo Berríos pone el foco en lo que denomina “estrategias de inserción” del arte latinoamericano diseñadas por cada uno de estos críticos. La investigación enfatiza

[L]a importancia de la escritura de artes como base de producción para una categorización del arte producido en América Latina bajo la noción de arte latinoamericano, específicamente como forma discursiva creada desde la relación que ella entabla con el circuito internacional de arte –surgido y configurado desde la Guerra Fría–, en cómo se

¹³⁰ Giraldo, *La crítica de arte moderno*, 27.

¹³¹ Ana Pizarro, “Prólogo. Marta Traba: resistencia y modernización”, en *Mirar en América* de Marta Traba, selección y prólogo de Ana Pizarro (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005), XXXIII. A modo de complemento, ver Ana Pizarro, “Marta Traba, la transgresión”, en *Las grietas del proceso civilizatorio*, 7-45.

¹³² Dentro de la bibliografía que ubica a Traba como parte de la modernización cultural latinoamericana están los textos ya referidos de Pizarro y Giraldo. El segundo de ellos enfatiza la militancia modernista de Traba en Efrén Giraldo, *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano* (Medellín: La Carreta, 2007). Ver también Gómez Echeverri, *En blanco y negro*, 52; Berríos, “Estrategias de inserción”, 61; Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver y Estimar*”, 171 y 175; Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 12-13; Martínez, “La crisis de la modernidad en América Latina”, 111.

¹³³ Ver Berríos, “Estrategias de inserción” y Jara, “Los proyectos críticos”.

estructura este tipo de correspondencia desde la escritura sobre artes plásticas en la región, cuáles son los tipos de configuración que surgen desde los distintos andamiajes teóricos que se forman para realizar tal entramado y cuáles son las estrategias que se utilizan para validar o no tales relaciones¹³⁴.

Berríos identifica al internacionalismo y al latinoamericanismo como las dos corrientes principales que han dado respuesta a este desafío de articular escenas artísticas desde la postguerra hasta la actualidad, y posiciona a Romero Brest y Traba en cada una de estas tendencias. En el caso del primero, la operación clave es la equiparación o *equivalencia* entre las producciones latinoamericanas y las metropolitanas; como describí en el primer capítulo, este ímpetu internacionalista se ve acompañado de varias estrategias de promoción artística que resuenan en una clave afín a los proyectos de modernización socio-económica desarrollista. Corresponderá al latinoamericanismo, por su parte, la pesquisa y defensa de los caracteres diferenciales de la producción cultural de América Latina, buscando valorarlos en sus propios términos¹³⁵.

Consecuentemente, más que aparecer como enemigos irreconciliables, ambos críticos son ubicados por Berríos en tanto intérpretes de distintas apuestas que parten de un substrato común, pues tanto el internacionalismo como el latinoamericanismo “intentarán resolver desde sus particulares formas de reconocimiento [el problema de] la modernización de campo artístico latinoamericano, producto de la aparición europea de las vanguardias, provenientes del altomodernismo, y su apropiación, interpretación, y reelaboración en América Latina”¹³⁶. Insertos uno y otra en contextos nacionales con distintos ritmos y vectores de modernización cultural, respondieron formulando estrategias diferentes para posicionar al arte latinoamericano en un campo mucho mayor que los circuitos locales. En efecto, si seguimos la lectura de Berríos, uno de los objetos que acapara la atención de los críticos de la segunda mitad del siglo XX es, precisamente, el concepto de arte latinoamericano. Los críticos en cuestión le sirven a Berríos para delinear mejor las opciones históricamente disponibles para enunciar y construir una categoría –el

¹³⁴ Berríos, “Estrategias de inserción”, 9-10.

¹³⁵ Berríos, “Estrategias de inserción”, 13.

¹³⁶ Berríos, “Estrategias de inserción”, 14.

arte latinoamericano— cuya limitación epocal le parece una de las preguntas a desarrollar en su examen de Romero Brest y Traba¹³⁷.

De seguro, el aporte más decisivo de Berríos es su pesquisa de los nexos entre la problematización del arte latinoamericano, las estrategias internacionalistas y latinoamericanistas, y su concreción en las reflexiones de ambos críticos. Así, el autor señala que, para Traba, la realización del arte latinoamericano demanda al menos dos condiciones: la superación de la condición colonial de América Latina y la producción de un arte que responda a este nuevo estatuto descolonizado¹³⁸. Puesto que ambas condiciones parecen no cumplirse, el arte latinoamericano queda como una empresa posible, pero inexistente en el momento de la enunciación trabiana¹³⁹. Los requisitos estéticos fijados por Traba, nos dice Berríos, apuntan a un latinoamericanismo de raigambre indudablemente modernista, dado que aquí no habría un prurito exotista, sino, por el contrario, una modulación particular de lo universal¹⁴⁰. Aquí el autor está del lado del grueso de los estudios sobre Traba, que consignan su oposición al arte folklorizante, ejemplificado en el muralismo mexicano y sus epígonos¹⁴¹.

Otro tratamiento de la obra de la argentina-colombiana es el realizado por Natalia Jara, quien pone su atención en lo que denomina “proyectos de escritura” de Traba y de Nelly Richard. Estos son definidos como “los principales conceptos, estrategias, coordenadas y referentes teóricos presentes en sus discursos, que les permitieron configurar un pensamiento singular sobre el arte producido en América Latina”¹⁴². El enfoque es abarcador —pues implica, en su virtualidad, un estudio omnicompreensivo—, y en la práctica le sirve a Jara para realizar una exploración de los textos de ambas escritoras que releva su

¹³⁷ Antes de abordar cada una de las estrategias que constituyen el foco de su investigación, el autor discute “el problema del arte latinoamericano” y “el arte latinoamericano como problema”, a modo de marco de referencia para la lectura que realizará posteriormente. Berríos, “Estrategias de inserción”, 17-30.

¹³⁸ Berríos, “Estrategias de inserción”, 62-63.

¹³⁹ Así lo sugiere Andrea Giunta, “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano” ponencia presentada en el seminario internacional *Art Studies from Latin America*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1996. Disponible en http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf. Consultado el 14.05.2012.

¹⁴⁰ Berríos, “Estrategias de inserción”, 66.

¹⁴¹ Cf. Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 12; Fevre, “Las formas de la crítica”, 52-53; Jara, “Los proyectos críticos”, 28.

¹⁴² Jara, “Los proyectos críticos”, 5.

inserción en el campo intelectual del momento (lo que Jara denomina “escenas de escritura”, sin distinguir mayormente entre esta categoría y otras equivalentes como campo intelectual o formación cultural) y algunos conceptos clave, como resistencia (Traba) o margen (Richard). A diferencia de Berríos, aquí no se trata de intelectuales contemporáneas, disputando espacios y conceptos desde distintos lugares del mismo proceso histórico, como es el caso de Romero Brest y Traba; por el contrario, ambas críticas representarían momentos diferentes, separados por el quiebre que implican las dictaduras de los setenta y ochenta¹⁴³. De acuerdo a Jara, esta ruptura epocal sería en parte la responsable del déficit investigativo que sufre la reflexión trabiana, la cual, sumada a lo que ella considera como limitaciones conceptuales¹⁴⁴, explica la poca visibilidad de la argentina-colombiana en el concierto actual de los estudios culturales latinoamericanos.

La investigación de Jara discute por separado a cada una de las críticas, para luego establecer los puntos de contacto y discrepancia. Subtiende a su estudio una hipótesis tomada de Gerardo Mosquera, a propósito de la reformulación de la escritura sobre arte en los noventa. Los textos de Traba y Richard “forman parte de un proceso crítico continental que comenzó a ser articulado durante los años sesenta, pero que en esta nueva etapa ha reposicionado sus esquemas interpretativos de acuerdo con las demandas de su propio contexto, en el marco de una revisión de los supuestos de la modernidad y sus totalitarismos”¹⁴⁵. Marca distintiva de este proceso crítico sería la vocación por señalar lo distintivo de la producción cultural latinoamericana, aun si en la práctica la concreción de este deseo lleva a soluciones que desahucian una categoría tan central para la crítica sesentista como la de arte latinoamericano, y la reemplazan por la de “arte producido en América Latina”¹⁴⁶. En efecto, la misma autora resalta cómo los términos en boga durante los sesenta son ostensiblemente *reemplazados* durante los noventa, sin dar demasiadas

¹⁴³ Jara, “Los proyectos críticos”, 80.

¹⁴⁴ Jara, “Los proyectos críticos”, 20 y 90. Sin entrar a discutir la validez de la primera premisa (esto es, el peso de los gobiernos autoritarios en la desarticulación de la constelación histórica que existió hasta los sesenta y de la cual, sin duda, Marta Traba forma parte), me parece que la segunda parte del argumento de Jara (las limitaciones teóricas intrínsecas al pensamiento de Traba) es mucho más debatible. Me encargo de poner algunos matices en su apreciación en la segunda parte de este capítulo.

¹⁴⁵ Jara, “Los proyectos críticos”, 84.

¹⁴⁶ Jara, “Los proyectos críticos”, 86. La referencia original es Gerardo Mosquera, “Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina, tránsitos globales”, en *Arte en América Latina y cultura global*, compilado por Rebeca León (Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002), 130.

pistas a propósito de qué causas –además del ya aludido cambio epocal– explicarían este giro¹⁴⁷. Tampoco se ofrece una apreciación sobre los efectos que esta opción teórica habría tenido, y menos aún se relevan casos en los que la reformulación hubiese ocupado el lugar del descarte conceptual. Así, Traba es ubicada en un movimiento al parecer contradictorio: inactual, pero parte de una línea que tendría soluciones de continuidad capaces de hacer que los críticos de los noventa pertenezcan a un mismo conjunto que sus pares de los sesenta. Hay, creo, un sabor algo extraño en el argumento de Jara, pues no termina de quedar claro el equilibrio precario entre continuidad y ruptura.

Una forma distinta de enfrentar el estudio de Traba viene de la mano de trabajos que se centran en el mundo de las acciones que involucran a los intelectuales. Resaltan aquí las dimensiones pedagógicas y formativas de su carrera, llevándonos mucho más cerca de la sociología de la cultura (o, para ser precisos, más cerca de los aspectos concretos que interesan a la historia social de los intelectuales; Berríos y Jara permanecen en un plano que adjudica mucho más peso a lo discursivo que a las “gestiones” que sus intelectuales realizaron). Destacan aquí los trabajos de Giraldo, Gómez Echeverri y Bazzano-Nelson, referidos parcialmente más arriba. Todos ellos destacan la inserción de Traba en la escena cultural bogotana de mediados de los cincuenta¹⁴⁸, y estudian sus proyectos en términos del proceso más amplio de modernización que se vive en América Latina durante el siglo XX. Para Giraldo, el problema fundamental es la construcción de una crítica de arte especializada en Colombia, proceso del cual Traba es protagonista sin dudas. Considera que la de ella es una obra que “encarna precisamente la tendencia simultánea al análisis concienzudo de la obra de arte y a la formación del público, al deseo de describir y a la vez de invitar, al afán taxonómico y jerarquizador, al interés crítico y analítico en comprender la naturaleza y los fines de la obra de arte, pero también su relación con espectador y el entorno”¹⁴⁹. Se trataría de una trayectoria que concentra tanto el polo especulativo como el polo didáctico del ejercicio de la crítica, lo que demanda una aproximación que sepa hacerse cargo de esta bidimensionalidad. El de Giraldo es un esfuerzo eminentemente metacrítico, y para tal empeño se apoya en lo que diagnostica como una suerte de tradición

¹⁴⁷ Ver Jara, “Los proyectos críticos”, 87.

¹⁴⁸ Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver y Estimar*”, 172; Giraldo, *La crítica de arte moderno*, 27; Gómez Echeverri, *En blanco y negro*, 53-54.

¹⁴⁹ Giraldo, *Marta Traba*, 10.

metacrítica de la que participarían ensayistas como Bayón, Fevre, Juan Acha, Federico Morais y Traba¹⁵⁰. Así, para Giraldo, esta última defiende un tipo de crítica en la cual “el enfoque formalista [...] debe ser superado en aras de una concepción de las formas emparentada con la realidad sociológica del continente”¹⁵¹. El tipo de escritura sobre artes que ella desarrolla manifiesta un enconado anti-reduccionismo; ante todo, la interpretación “debe evitar el peligro de apresar las composiciones artísticas en moldes racionales, pues de alguna forma tal actitud atenta contra el ser mismo de la obra”¹⁵². Asimismo, habría, en Traba, una conciencia de las diferencias entre la crítica como crónica del arte y la crítica como teoría del arte: “la distinción entre crítica y teoría del arte, entre crítica e historia del arte y entre periodismo cultural y trabajo académico era una noción de la que Traba era perfectamente consciente, hasta el punto de saber asumir actitudes, métodos y registros discursivos propios de cada uno de esos escenarios”¹⁵³. Giraldo dibuja aquí, al igual que otros autores, la imagen de una intelectual polifacética, capaz de moverse en varios escenarios al mismo tiempo, trabajadora mordaz a la vez que incansable de la modernidad cultural¹⁵⁴. Tanto en solitario como en conjunto, Traba aparece como una de las gestoras clave detrás de ciertos artistas en Colombia durante los sesenta, y el autor muestra los tránsitos entre su programa estético a fines de los cincuenta y las decisiones adoptadas en el segundo lustro de los sesenta.

En el primer caso, la apuesta de Traba en sus intervenciones en el Salón Nacional de 1958 (ocasión en que Botero es premiado por su cuadro de homenaje a Mantegna, *La camera degli sposi*) respondería a un programa de apropiación de lenguajes modernos, que sería justamente el gesto de Botero reflexionando sobre los maestros renacentistas; Giraldo señala que, en la interpretación de Traba, los diálogos artísticos con la tradición occidental constituyen una sensibilidad moderna: “El arte que interrogaba las mismas posibilidades del arte resultaba, en tal sentido, una prédica y una declaración de intenciones no habitual

¹⁵⁰ Giraldo, *Marta Traba*, 16. La preocupación de Traba por el estado de la crítica artística latinoamericana queda ejemplificada en una sección de su artículo “Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional”, en *Mirar en América*, 23-36. Ahí se ofrece un balance sobre el problema de lo nacional hacia fines de los sesenta, además de una lista de la bibliografía considerada relevante por ella.

¹⁵¹ Giraldo, *Marta Traba*, 34.

¹⁵² Giraldo, *Marta Traba*, 35.

¹⁵³ Giraldo, *Marta Traba*, 38.

¹⁵⁴ El mismo Rama sugiere en un artículo de *Marcha* que “se sospecha que no duerme nunca”. Ángel Rama, “Una personalidad: Marta Traba”, en *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo (Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984), 8-9.

para ese entonces en la crítica de arte colombiano”¹⁵⁵. Ya hacia los sesenta, el ímpetu modernista se moverá en la dirección de una crítica de las apuestas de la neovanguardia. Aquí Traba echa mano de argumentos que exceden la autonomía moderna del lenguaje plástico, pues reenvía la obra a su contexto e intenta poner en su lugar los cambios formales que vienen de los EEUU. En el Salón de 1965 su posición es clara, y en ella divisaría ya la dirección hacia donde debiera orientarse la producción artística: “[S]e debe volver al poder comunicativo de arte, sin por ello regresar a formas caducas, y que, en tal sentido, el valor del arte colombiano reside en su rebeldía frente al *mimetismo*, posición que define como la adscripción a poéticas artísticas de sociedades avanzadas tecnológicamente”¹⁵⁶. Giraldo sintetiza los cambios en las ideas de Traba al decir que “las posiciones en defensa de la autonomía y la autorreferencialidad del arte moderno cedieron el paso a consideraciones más propias de un arte inscrito en problemáticas culturales”¹⁵⁷. El aporte indiscutible de este ejercicio hecho por Giraldo es la restitución de la imagen de un grupo de críticos colombianos actuando simultáneamente, lo que permite establecer con mayor claridad el tipo de interlocución que Traba realizó. Al mismo tiempo, en su examen de los Salones nacionales Giraldo desecha –sin ser ese su explícito propósito– uno de los mitos que para Bazzano-Nelson rodean la obra trabiana: la homogeneidad en su pensamiento¹⁵⁸.

En efecto, los trabajos de Bazzano-Nelson¹⁵⁹ muestran de forma concluyente que no existe *una* Traba, y que tanto su paso por *Ver y Estimar* como su trabajo de los cincuenta deben calibrarse de manera tal de no perder su justa y propia dimensión *vis-à-vis* las discusiones de los sesenta y setenta. Como señalé en el primer capítulo, *Prisma* es, quizás, el ejemplo más concreto de las aspiraciones modernistas de Traba y de los vínculos entre su proyecto cultural y el de Romero Brest. Con todas sus diferencias, la revista que se estaba fundando tenía vínculos irrecusables con su homóloga porteña¹⁶⁰. En esta afirmación,

¹⁵⁵ Giraldo, *La crítica de arte moderno*, 85.

¹⁵⁶ Giraldo, *La crítica de arte moderno*, 99.

¹⁵⁷ Giraldo, *La crítica de arte moderno*, 103.

¹⁵⁸ Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 11. Ahora bien, hay que reconocer que la bibliografía actual ha dejado esta idea atrás, como lo apunto más adelante.

¹⁵⁹ Además de los textos ya citados, véase Florencia Bazzano-Nelson, “Theory in Context: Marta Traba’s Art-critical Writings and Colombia, 1945-1959”, tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad de New Mexico, Albuquerque, 2000; “Marta Traba: Internationalism or Regional Resistance?”, *Art Journal* 64 (invierno 2005): 87-89.

¹⁶⁰ “La perspectiva crítica y la organización de *Prisma* estaban conectadas con las de *VyE*”. Bazzano-Nelson, “El legado de *Ver y Estimar*”, 175.

empero, Bazzano-Nelson aparece como una figura un tanto solitaria; la mayor parte de la bibliografía se inclina por relativizar los nexos entre la experiencia argentina y la colombiana en la reflexión de Traba. Apoyándose en la biografía de Victoria Verlichak¹⁶¹, Giraldo afirma la debilidad de las relaciones entre Traba y Romero Brest: “[Verlichak] hace notar cómo este vínculo fue del todo circunstancial y en realidad las ideas de Romero Brest encontraron poco eco en Traba y, muy al contrario, la autora se dedicó en repetidas ocasiones a cuestionarlas e incluso atacarlas en textos periodísticos y eventos académicos”¹⁶². Por su parte, Pizarro minimiza el impacto que tuvo el paso de Traba por *Ver y Estimar*, debido a que lo considera “europeizante”¹⁶³. De modo alguno me parece que resulte convincente esta formulación del impacto de la escena romerobrestiana de fines de los cuarenta; la influencia –si es que hay que recurrir a ese vocablo poco feliz en estas lides– no se sostiene sólo en sentido afirmativo, o de connivencia teórica. Sería difícil, situándonos históricamente, no reconocer en Romero Brest a un pedagogo de críticos (al menos esa aspiración dan a entender sus textos), al igual que uno de los interlocutores de mayor alcance en los sesenta. Afirmar que hay un descuerdo es difícilmente un argumento sólido para decir que no hay impacto alguno de las ideas rivales, y el hecho de que se hayan encontrado en veredas opuestas no es razón para pensar que la *Bildung* intelectual de Traba, ocurrida en el seno de *Ver y Estimar*, sea de nulo interés. La confrontación posterior es mucho más un distanciamiento del terreno antes compartido que el encuentro de dos completos desconocidos. En consecuencia, las diferencias existieron, y se plasmaron fuera y dentro del papel; además de los textos defendiendo o atacando los cambios de la plástica continental, es claro que la participación de Traba en circuitos exposicionales “alternativos” –como la Bienal de Arte Americano en Córdoba¹⁶⁴– la distanció estéticamente de Romero Brest.

¹⁶¹ Victoria Verlichack, *Marta Traba, una terquedad furibunda* (Buenos Aires: UNTREF/Fundación Proa, 2001).

¹⁶² Giraldo, *Marta Traba*, 56. Cf. Giunta, “La reescritura del modernismo”, 89.

¹⁶³ Pizarro, “Marta Traba, la transgresión”, 28. El calificativo es, a decir verdad, desafortunado, pues incluso el mismo Giraldo reconoce el vínculo indiscutido con Europa presente en la obra de Traba, en especial la de los cincuenta, cf. Giraldo, *Marta Traba*, 52. El tipo de modernismo históricamente disponible en los cuarenta y cincuenta remitía a las producciones europeas y estadounidenses, y sólo con los esfuerzos de críticos como Traba, Bayón, Pedrosa, Acha y Morais logran emerger vertientes que aboguen por un modernismo de raigambre latinoamericanista.

¹⁶⁴ Si bien Romero Brest respaldó la primera versión de la Bienal de Arte Americano (1962), el ritmo acelerado de la experimentación porteña hace que ya para 1964 recule de su apoyo, pues no figuran las obras

Tal vez una de las manifestaciones que, aunque oblicuamente, testimonian este vínculo entre un cierto *ethos* intelectual y las acciones emprendidas por Traba es su participación televisiva¹⁶⁵. En efecto, el proyecto de formación de público adquiere su forma más visible con su presencia las pantallas, puesto que, a juicio de Gómez Echeverri, plasma esa función educativa que converge con la crítica en la Colombia de Rojas Pinilla (sin que esto implique, en lo absoluto, afinidad política con el régimen)¹⁶⁶. Para el autor, lo fundamental está en una concepción determinada de la crítica artística, tal y como ya lo ha consignado Giraldo:

La actividad crítica de Marta Traba en la televisión colombiana, entre 1954 y 1958, puede relacionarse con un propósito pedagógico, considerando algunos artículos suyos en prensa que señalan su punto de vista de la función de la crítica de arte como un servicio que le ofrece a un público herramientas interpretativas que le permiten la traducción o enriquecimiento en la experiencia ante una obra y la posibilidad de juzgar y categorizar desde una mirada entendida¹⁶⁷.

Bajo esta luz, la mediación entre obra y público aparece como una de las responsabilidades más acuciantes de quienes practican la crítica de artes. Aquí se marca, tal vez, la particularidad de la función didáctica de la mediación cultural que se ejerce hasta los setenta y que irá cambiando a medida que la curatoría tome un lugar más preeminente. Si el discurso curatorial, para Berríos, “puede ser definido como un administrador de significados más que como un generador de los mismos”, en cambio “Traba fue una productora de sentido para y desde el arte latinoamericano”¹⁶⁸. La centralidad de las prácticas curatoriales tiene, además, el añadido de ocurrir en un momento de fuerte intercambio entre las escenas artísticas metropolitanas y las latinoamericanas, merced a una penetración mercantil en el mundo del arte (que es, por su lado, la que permite parte de esta “nueva globalización”).

de artistas que él considera propiamente modernos (léase, actuales); por el contrario, a Traba le ofuscó la preeminencia del cinetismo y emprendió, como jurado, una defensa de la pintura de Obregón. Ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, 213-214.

¹⁶⁵ Para una descripción de las emisiones, ver Gómez Echeverri, *En blanco y negro*, 19-28. El libro en cuestión tiene la virtud de transcribir guiones de algunos capítulos, además de contar con abundante material gráfico.

¹⁶⁶ Gómez Echeverri, *En blanco y negro*, 46-47.

¹⁶⁷ Gómez Echeverri, *En blanco y negro*, 42.

¹⁶⁸ Berríos, “Estrategias de inserción”, 51.

Quisiera a continuación dedicar algunas líneas a la discusión que ha suscitado el *complexus* teórico detrás de la reflexión de Traba. La regla general, hay que decirlo, corresponde a una descripción más o menos detallada de las fuentes bibliográficas a las que recurre en sus ensayos. Habría que notar, como excepción, los textos de Bazzano-Nelson, Mari Carmen Ramírez¹⁶⁹ y Giraldo, que, a pesar de no hacer una exploración un poco más exhaustiva de los referentes de Traba sí indican con mayor claridad cuáles son los intertextos más relevantes. En esa línea, es necesario consignar que existen al menos dos posturas sobre los pensadores que más influyen sobre Traba, y ello tiene que ver con el tipo de periodización que se haga de su pensamiento. La cuestión manifiesta antes un matiz que una discordancia real, pues refiere al problema de si escandir su reflexión en dos o tres momentos. La primera es la posición de Bazzano-Nelson, para quien existirían dos personalidades:

[L]a de los años cincuenta quien, como la mayoría de los críticos de la época, tenía una actitud eurocéntrica y esteticista, y la que emerge a fines de los sesenta, quien considera el cauce del arte continental desde el otro lado del río, por así decirlo, al adoptar un marco conceptual en el cual articular la crítica del arte desde lo local y latinoamericano adquiere una relevancia mucho mayor¹⁷⁰.

A esta opinión se pliegan –ya sea citándola o llegando a la misma conclusión– Berríos, Pizarro, Gómez Echeverri y Jara. La observación panorámica permite establecer estos dos momentos al parecer excluyentes, pero que en realidad manifiestan, como sugiere la cita, un cruce que lleva de un punto a otro, sin abandonar del todo el *continuum* teórico desde donde se partió. Lo anterior es consistente con una apreciación de Giraldo, para quien habría una superposición, y no un reemplazo de influencias teóricas¹⁷¹. El matiz que introduce en las etapas de su pensamiento remite más al tipo de disciplinas que sustentan la producción de Traba que a las posiciones dentro del concierto continental de la crítica:

Encontramos una primera fase dominada por las figuras de historiadores del arte y teóricos de la estética como Croce, Berenson, Worringer o Wölfflin; una segunda etapa dominada por los lineamientos de la sociología del arte, y una tercera en la que ingresan a su

¹⁶⁹ Mari Carmen Ramírez, “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”, en *Dos décadas vulnerables*, 33-54.

¹⁷⁰ Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 11.

¹⁷¹ Giraldo, *Marta Traba*, 58-59.

pensamiento los postulados de la semiótica, la antropología y la deconstrucción por obra del postestructuralismo antropológico y lingüístico¹⁷².

A modo de cierre de esta sección, y concediendo que el debate sobre los períodos en el pensamiento de un autor no suelen ser, las más de las veces, una vía de rendimientos analíticos interesantes, me parece necesario apuntar que la mayoría de los inventarios teóricos de Traba han tendido a relevar con más claridad los referentes metropolitanos que los latinoamericanos. Es el caso de Ramírez y su exploración de las relaciones entre autenticidad y resistencia con el trasfondo de la estética de Adorno¹⁷³, o de Giraldo y la importancia de la semiótica para un abordaje de la obra que releve su complejidad como hecho comunicativo, para lo cual refiere a Barthes, Lévi-Strauss, Benjamin y Lefebvre¹⁷⁴. Sólo Devés y Pizarro señalan el impacto de las ciencias sociales latinoamericanas —en especial de la teoría de la dependencia y la antropología de Ribeiro— en la obra de Traba¹⁷⁵, sin que ello implique una exploración a fondo de las interacciones que tienen el pensamiento latinoamericano y euro-norteamericano. Aun cuando Bazzano-Nelson hace notar, en la edición crítica de *Dos décadas vulnerables*, la importancia de Ribeiro en la profundización de ciertas ideas ya esbozadas en los sesenta (en especial el problema de las zonas culturales)¹⁷⁶, autoras como Jara pasan por encima del hecho en su discusión del problema de las áreas cerradas y abiertas¹⁷⁷. Es parte de los objetivos de esta tesis el ofrecer una apreciación un poco más ponderada de estas cuestiones, pues resulta al menos irónico que una intelectual tan preocupada de insertar su reflexión en una tradición mayor de crítica de la cultura sea estudiada sin auscultar esta misma tradición con más cuidado¹⁷⁸.

¹⁷² Giraldo, *Marta Traba*, 58.

¹⁷³ Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 45. Berríos, por su parte, también reconoce que “las ideas de Marta Traba son altamente permeables a pensamientos foráneos [...] Quizá por este indicio es que la categoría de *resistencia* aparezca acá como un concepto tomado de la estética *adorniana* pero transformado como una estrategia que ya no cruza por la obra misma, sino por el discurso de los artistas latinoamericanos”. Berríos, “Estrategias de inserción”, 65.

¹⁷⁴ Giraldo, *Marta Traba*, 60-70.

¹⁷⁵ Eduardo Devés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, tomo II. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990) (Buenos Aires: Biblos, 2003), 215; Pizarro, “Marta Traba: la transgresión”, 17.

¹⁷⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 79.

¹⁷⁷ Cf. Jara, “Los proyectos críticos”, 29-30.

¹⁷⁸ Véase, por ejemplo, Traba, “La tradición de lo nacional”, 23-24, en donde el punto de arranque no es ni más ni menos que Henríquez Ureña. Esta filiación latinoamericanista también es reconocida por Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 43; Jara, “Los proyectos críticos”, 95.

Evaluaciones

Establecer cuál es alcance y la actualidad de la obra de una intelectual –aunque se trate de operaciones distintas en última instancia– nunca es tarea fácil. Que Traba sea una pensadora cuya suerte en el contexto de las últimas tres décadas haya sido más el olvido que la fama le añade una cuota de ansiedad a la pregunta por sus aportes (ansiedad que sólo puede incrementar cuando la cuestión se extiende hacia la vigencia de dichos aportes). No obstante estas dificultades, uno de los puntos en que existe el mayor acuerdo al momento de evaluar su obra es el señalar su carácter fundacional, aun si es que existen diferencias en la identificación de los hitos más importantes de su contribución al pensamiento sobre artes plásticas. Así, por ejemplo, Jara considera que los textos más importantes de la argentina-colombiana se publican en los setenta¹⁷⁹, mientras que otros autores adjudican a *La pintura nueva en Latinoamérica*¹⁸⁰ un rol más protagónico, tanto para la reflexión trabiana como para la crítica artística latinoamericana en general. Brian Mallet propone que el texto es “el primer libro que se puede considerar como una tentativa para dar seriedad profesional a la crítica de arte en América Latina, seriedad que en su caso significó el estudio del arte en su relación con la cultura y la sociedad en general”¹⁸¹, opinión que hasta cierto punto comparten otros estudios al resaltar el carácter sistematizador de la plástica continental en *La pintura nueva*¹⁸². El punto disidente lo instala Bazzano-Nelson, pues consigna al menos dos publicaciones previas que abordan la producción artística en un contexto supranacional, sin con ello argumentar en contra de la importancia que debiera otorgársele al texto del 61¹⁸³.

Por el contrario, es una opinión ampliamente sostenida que la década de los sesenta es crucial para el desarrollo de las ideas de Traba, y que con *La pintura nueva* se inicia un camino que culminará en la redacción de *Dos décadas vulnerables*; el texto representa para Bazzano-Nelson un giro, que opera “tanto una ruptura con muchos de los fundamentos

¹⁷⁹ Jara, “Los proyectos críticos”, 8.

¹⁸⁰ Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica* (Bogotá: Ediciones de la Librería Central, 1961).

¹⁸¹ Mallet, “La crítica del arte latinoamericano”, 17.

¹⁸² Berrios, “Estrategias de inserción”, 61; Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 15; Giraldo, *Marta Traba*, 98.

¹⁸³ Cf. Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 10-11. Los libros en cuestión son Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte* (Buenos Aires: El Ateneo, 1944) y Felipe Cossio del Pomar, *La rebelión de los pintores: ensayo para una sociología del arte* (México: Leyenda, 1945).

teóricos que habían caracterizado su crítica de arte en la década anterior como la construcción de una síntesis de conceptos críticos nuevos que formarían su marco interpretativo en años venideros”¹⁸⁴. A su vez, Ramírez sostiene que *La pintura nueva y Dos décadas vulnerables* “condensan el quid de sus argumentos [los de Traba]” y que “deben leerse juntos, puesto que implican dos etapas del mismo argumento”¹⁸⁵. El argumento en cuestión sería el desarrollo de una plástica latinoamericana resistente, y para Giraldo la construcción de este concepto “se convierte en el centro de una sociología del arte”¹⁸⁶ que se desenvuelve a lo largo de los doce años que median entre ambas publicaciones. Como tal, el desarrollo del argumento, lo mismo que la introducción de conceptos con los cuales la crítica artística no estaba familiarizada, son percibidas como dos de las contribuciones más decisivas de Marta Traba¹⁸⁷. Asimismo, y en particular si atendemos al horizonte que fija el análisis de *Dos décadas vulnerables*, el suyo sería uno de los primeros trabajos que transita hacia la reflexión ideológica, por sobre la discusión formal o “estetizante”¹⁸⁸.

Los puntos que siguen produciendo polémica y desacuerdo pasan, entonces, no por el reconocimiento de la relevancia que *tuvo*, sino de la que *puede seguir teniendo* esta vasta reflexión. Más acá o más allá del examen al que se sometan sus propuestas, está claro que la invisibilización de la figura de Traba comporta una dimensión que remite a las dinámicas de legitimación del campo; sabido es que, en general, los proyectos nuevos se edifican con la argamasa que contiene los restos de la generación previa, máxime si es que la vigencia de un proyecto crítico queda, al parecer, defenestrada por la crisis del marco político que legitimó a la crítica anterior. En ese sentido, creo, hay que entender las palabras de Ramírez, quien señala:

¹⁸⁴ Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 9.

¹⁸⁵ Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 40 y 45.

¹⁸⁶ Giraldo, *Marta Traba*, 99. También coinciden en señalar esta trayectoria de los sesenta los siguientes trabajos: Berríos, “Estrategias de inserción”, 65; Jara, “Los proyectos críticos”, 8.

¹⁸⁷ Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 9-10.

¹⁸⁸ Giraldo, siguiendo a Morais, afirma que *Dos décadas vulnerables* “marca el ingreso de la teorización sobre el arte latinoamericano en el marco de la reflexión ideológica (en otras palabras, y para ser más simples, es la primera vez que la sociología del arte ayuda a delimitar un objeto de estudio y a depurar unas herramientas analíticas coherentes con la realidad latinoamericana)”. Giraldo, *Marta Traba*, 80. La fuente original del argumento es Federico Morais, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio* (La Habana: Casa de las Américas, 1990).

[Los críticos de los noventa], quizás más atraídos por la teoría francesa posestructuralista y posmoderna así como por la teoría crítica norteamericana, simplemente soslayaron el legado intelectual de Marta Traba. Gran ironía si pensamos que ella fue, innegablemente y debido a su bagaje e intereses literarios, la primera crítica de arte en América Latina que absorbe la crítica teórica francesa casi desde su irrupción, allí mismo, donde se origina¹⁸⁹.

Una interrogación de la obra de Traba, si ha de buscar su vigencia, debe mirar a través de este soslayo y buscar en las evaluaciones aquella perspectiva que sitúa a la crítica actual. Más allá de los enconos o reservas que haya ocasionado su personalidad, lo cierto es Traba representa un pasado con el cual se debe lidiar, y la manera en que se realiza esta confrontación es indisoluble de los presupuestos que hoy funcionan como condición de posibilidad de gran parte de la crítica artística. Podría decirse, en consecuencia, que los nudos de la cuestión se atan al menos en torno a los siguientes temas: el esencialismo identitario que atraviesa sus textos; la defensa de ciertos soportes “plásticos”, en detrimento de la experimentación conceptual, y de artistas que no cumplieron las expectativas de resistencia; el espíritu ácido y las modalidades polémicas de interacción con sus pares.

Tal vez el cargo más grave en el enjuiciamiento de la actualidad de Traba es el de esencialismo, por lo que me concentraré en él en detrimento de los otros. La entidad del cargo, empero, no implica una claridad proporcional en la formulación del argumento. Así, Jara acusa la presencia de un esencialismo identitario en la propuesta latinoamericanista de Traba, lo que es visto como una contradicción de amplio alcance, capaz, tal vez, de poner en suspenso el resto de su obra: “En la búsqueda por encontrar ciertos elementos identitarios que abogaran por una concepción global del continente, Traba parece contradecir muchos de sus postulados”¹⁹⁰. Unas páginas atrás, la autora hace referencia a un discurso latinoamericanista que se asienta sobre la base de la *diferencia* como elemento definitorio de la producción cultural del continente, rechazando las marcas del exotismo:

¹⁸⁹ Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 38. Hay que reconocer, empero, que este fenómeno no es homogéneo en el conjunto de los estudios latinoamericanos. No ha ocurrido un soslayo tan ostensible con figuras como David Viñas, Ángel Rama o António Cândido (todos, salvo el último más o menos coetáneos de Traba); si bien es cierto que los ochenta y noventa ven una mayor predominancia de otros intelectuales, la generación nacida en los veinte no es barrida debajo de la alfombra. De todos modos, los críticos que se consolidan tras las dictaduras reconocen líneas de continuidad, sea de manera más explícita, como Schwarz con Cândido o de forma un tanto más solapada, como Sarlo con Viñas.

¹⁹⁰ Jara, “Los proyectos críticos”, 44.

[L]o latinoamericano para Traba [está] definido desde un principio por su *diferencia* frente a los cánones universalistas impuestos por los centros hegemónicos. Hay que precisar, eso sí, que tal idea de diferencia no estaba sustentada en el tan manipulado concepto de “identidad”, que de hecho no es una categoría definatoria de su pensamiento en general¹⁹¹.

Caben algunas precisiones antes de continuar el examen del argumento. Primero, no está del todo claro qué está siendo referido al hablar de un “manipulado concepto de ‘identidad’”. La categoría se desecha como quien bota un aparato electrodoméstico, sin dispensarle una apreciación del todo rigurosa y escamoteándole una mayor consideración por el rol que ha desempeñado –y que, me adelantaría a decir, sigue desempeñando, tanto en terrenos teóricos como políticos–. Esto, sin embargo, no prejuzga el hecho de que se acierte al señalar que el *término* identidad no es parte del léxico más frecuentemente usado por Traba. “Expresión” y “condiciones peculiares” tienen mucho más protagonismo que “identidad”. Jara sigue algunas pistas dejadas ya por Ramírez (es, de hecho, una paráfrasis¹⁹²), sin tomar en cuenta los matices introducidos por ella. En efecto, la última señala que la aceptación de la singularidad latinoamericana muestra que lo central no es la identidad, sino la diferencia y la articulación de un marco de análisis regional¹⁹³. Valorando el regionalismo que dibuja Traba durante los sesenta (aporte reconocido también por Ramírez¹⁹⁴), Jara objeta, no obstante, una contradicción entre la afirmación regionalista y la valoración del mito *qua* realidad vivida en América Latina, a todas luces una marca de esencialismo: “En cierta medida esta mixtura de dos aspectos bastante irreconciliables entre sí –su postura más concreta y regionalista, junto con otra esencialista y mítica– enrarece la potencia que se le puede otorgar al proyecto crítico de Traba”¹⁹⁵. De seguro, este descarte del mito nos parecería algo natural a nosotros, latinoamericanos del siglo XXI, pero una mirada a un segmento de la tradición de pensamiento latinoamericano realizado en el Perú nos obliga a pensar dos veces: José Carlos Mariátegui y Alberto Flores Galindo dan

¹⁹¹ Jara, “Los proyectos críticos”, 28.

¹⁹² Cf. Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 49.

¹⁹³ “En el caso de Latinoamérica, tal *diferencia* sería el resultado tanto del conocimiento como de la aceptación por parte de artista de la especificidad geográfica e histórica de su contexto”. Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 47.

¹⁹⁴ Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 52.

¹⁹⁵ Jara, “Los proyectos críticos”, 44.

testimonio de la pervivencia y operatividad del mito como parte de la formación social peruana, lo que hace difícil descartar el regionalismo por considerar que ambas nociones son de suyo incompatibles¹⁹⁶. Si cotejamos la argumentación de Jara con la que ofrece Ramírez, podemos constatar que la última al menos introduce un *proviso* epocal, aun cuando no se profundice del todo en los contenidos del imputado esencialismo de Traba. A su juicio, estaríamos tratando con “un esencialismo compartido por la mayoría de sus contemporáneos, el cual, no obstante, entraba en conflicto con las inclinaciones sociológicas –incluso marxistas– de sus enfoques teóricos”¹⁹⁷.

Me parece que Jara y Ramírez terminan por confundir más que por aclarar la situación, y si ello ocurre es en parte por no situar suficientemente a Traba dentro de su propia tradición y dentro del conjunto de interlocutores que tiene durante los años decisivos que son los sesenta. La crítica cultural y el ensayismo latinoamericano del siglo XX representan un esfuerzo al que Traba se suma, sin lugar a dudas, y dicha colaboración ocurre merced a una integración de saberes desarrollados también en el dominio de las ciencias sociales latinoamericanas. De ahí que sea difícil desmarcar estas tensiones entre una tradición que ha tematizado fuertemente el problema del carácter y la conciencia –el ensayismo–, y otra que se ha construido a sí misma a partir de una diferenciación teórica e institucional –las ciencias sociales–. Sigo aquí las observaciones de Devés quien sostiene que “esta nueva red configurada durante los 50 viene a marcar la bifurcación nítida entre dos manera de trabajar intelectualmente en el continente: las ciencias sociales y las humanidades. Poco a poco, sin embargo, esta bifurcación volverá a converger”¹⁹⁸. En definitiva, lo que me parece más productivo es ver, en Traba, el proceso mismo de conjunción crítica cultural/sociología-antropología, y que el supuesto esencialismo –afirmar la existencia de una manera *otra* de ser, o, lo que es casi lo mismo, de una manera *propia* que se contrapone a una *ajena*– es el síntoma de las dificultades y limitaciones de este proceso. En vez de arrojar la etiqueta de esencialismo, y con ello simplificar lo que debiera

¹⁹⁶ El problema del mito en el pensamiento de Mariátegui ha dado pie a cuantiosas reflexiones, por lo que me permito, mejor, dar la referencia al ensayo que más copiosamente se ha citado al respecto: José Carlos Mariátegui, “El hombre y el mito”, en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy* (Lima: Amauta, 1988), 23-28. Para el problema del mito y la utopía en el Perú, especialmente en el sur de los Andes centrales, véase Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Obras completas III (I) (Lima: SUR, 2005).

¹⁹⁷ Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 45.

¹⁹⁸ Devés, *El pensamiento latinoamericano*, 49.

complejizarse, sería mejor interrogar la contradicción que habita este discurso. Por lo demás, me parece que es demasiado optimista la sugerencia que se desliza al catalogar a Traba, pues da la impresión de que el esencialismo está circunscrito en el momento clausurado del *allá* y del *antes*, cerrando la posibilidad de que una reflexión más acuciosa de nuestras propias prácticas nos revele un esencialismo del *aquí* y *ahora*.

A modo de cierre de este capítulo, creo que es posible apuntar al menos un par de ideas. Tras una revisión del conjunto más relevante de estudios sobre Traba, es posible afirmar que su obra, aunque por décadas relegada a una mera referencia, ha venido experimentando un progresivo redescubrimiento. Quizás ello se deba a la necesidad de la crítica artística latinoamericana de enfrentarse a su propia trayectoria, de encontrar puntos de apoyo y de armarse de una tradición¹⁹⁹. Si ello es señal de un agotamiento de los paradigmas que efectuaron el borramiento inicial de la crítica sesentista es algo que está por verse, y aunque a mí no me parece una hipótesis demasiado arriesgada, no estoy en condiciones de respaldarla lo suficiente. En otra línea, este balance deja en claro que la discusión sobre la vigencia de Traba es todavía un tema abierto; no es mi intención zanjar la disputa, sino aportar elementos de juicio desde lados no completamente explorados. Si una de las aspiraciones de esta investigación es proponer una lectura de la historia intelectual latinoamericana que le restituya a Traba un lugar más protagónico del que ha tenido hasta el momento, es imposible soslayar el problema de la vigencia, aun si es que no se den argumentos que clausuren lo irresoluble. Al respecto, las palabras de Mari Carmen Ramírez iluminan la tarea a ser emprendida en la valoración de la obra trabiana, considerando el clima actual de indiferencia y falta de compromiso que, da la impresión, reina en circuitos artísticos: “En esa atmósfera, me atrevería a decir que aún sus extraordinarios errores y patentes contradicciones pueden ser extremadamente productivos en un futuro próximo”²⁰⁰.

¹⁹⁹ La misma Ramírez reconoce el carácter fundacional de Traba a este respecto: su legado sería haber creado una tradición “que no fuera sólo artística, sino también crítica y metodológica”. Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 50.

²⁰⁰ Ramírez, “Sobre la pertinencia actual”, 53.

3. Entre Latinoamérica y Euroamérica: las redes conceptuales de Marta Traba

Configurado ya –a modo de esbozo provisorio– el escenario general de la intelectualidad latinoamericana de mediados del siglo XX que se dedicó a los objetos artísticos, y realizado un sumario balance de las posiciones y discusiones que ha originado su obra, es justo realizar a continuación el análisis más detenido de la reflexión de Traba. He elegido concentrarme en las dimensiones teóricas de su pensamiento, y para ello recurriré a una estrategia que me permita condensar y sistematizar una de las contribuciones más relevantes del momento a la crítica de la cultura en América Latina. Denomino a esta estrategia *redes conceptuales*, y dividiré el desarrollo del capítulo en las siguientes partes: en primer lugar, realizo una definición de la categoría de red conceptual, buscando delimitar su sentido y aplicabilidad en el caso de Marta Traba; posteriormente, reconstruyo esta red en torno a tres nudos básicos, a saber, *cultura de la resistencia*, *áreas abiertas/áreas cerradas* y *estética del deterioro*.

Redes conceptuales: un intento de definición

Quizás una estrategia pertinente para aclarar a qué me refiero cuando hablo de red conceptual sería hacer algunas precisiones sobre cómo entiendo los conceptos y su estudio. En tal espíritu, habría que comenzar señalando que los trataré en una forma más bien sinóptica²⁰¹, que intenta combinar sincronía y diacronía; esto es, la caracterización de la entidad categorial a la vez que su trayectoria. Por lo tanto, el constructo “red conceptual” puede definirse a partir de las siguientes dimensiones: en primer lugar, pone en relación, esto es, *asocia*, un conjunto de elementos que resultan alterados como parte de este vínculo. Esta conexión no es espontánea, sino intencionada, requiere de un esfuerzo –en este caso intelectual– para realizarse, y el carácter de las uniones producidas puede trazarse a su

²⁰¹ A propósito de este enfoque, he tomado –con cierta liberalidad– la terminología de Martin Jay. Ver “Fieldwork and Theorizing in Intellectual History: A Reply to Fritz Ringer”, *Theory and Society* 19 (junio 1990): 311-321; “Two Cheers for Paraphrase. The Confessions of a Synoptic Historian”, *Stanford Literature Review* 3 (primavera 1986):47-61.

modo²⁰². Para ello, he recurrido al conjunto de referencias que aparecen en los textos de Traba, explícita o implícitamente, pues son ellas los materiales que tengo a la mano; el encadenamiento más complejo de conceptos, procedimientos de análisis y posturas teóricas adquiere expresión en una heterogeneidad de soportes que requerirían una investigación de otra escala.

Una segunda característica de la red conceptual como estrategia metodológica es que se refiere a los conceptos en un sentido más bien cultural, y no filosófico. Vale decir, no se trata del sentido hegeliano de concepto, como tampoco las categorías kantianas del entendimiento, al menos no en su significado más tradicional (relación entre objeto y su concepto, en el caso de Hegel, los a priori de la razón, para Kant). De esta forma, los conceptos son una manifestación de intersubjetividad, “distorsionan, desestabilizan y sirven para dar una inflexión al objeto”²⁰³. Como tales, son, ellos mismos, artefactos culturales de factura teórico-lingüística; se manifiestan concretamente (en especial en el ejercicio de la crítica y en los ámbitos intelectuales) como palabras, pero son algo distinto de las palabras. Al decir de Reinhart Koselleck, esto se relaciona con el problema de uni- y la polivocidad de las palabras: “Una palabra puede, pues, –en el uso– volverse unívoca. Un concepto, por el contrario, debe permanecer polívoco para poder ser concepto”²⁰⁴. Por ende, “un concepto agrupa la multiplicidad de la experiencia histórica y una suma de nexos teóricos y prácticos en un contexto que, como tal, sólo está dado y se vuelve realmente experimentable por medio del concepto”²⁰⁵. Concepto y contexto (o “estado de cosas”, siguiendo a Koselleck²⁰⁶) entablan una dialéctica en la cual el primero aprehende y da cuenta del segundo, sin poder abarcarlo del todo; a su vez, aquella realidad no puede existir *sin más*, carente de conceptos; se volvería una realidad sin significado alguno, un mundo en el cual sería imposible entablar cualquier tipo de comunicación. Si los pensamos dentro del ámbito

²⁰² Me he valido de algunas de las reflexiones de la teoría actor-red para pensar este tipo de asociatividad. Sin embargo, creo importante dejar en claro que esta investigación no se inscribe dentro de tal paradigma (mucho más dedicado a la sociología de las ciencias), sino que constituye un esfuerzo en su propio mérito que mira hacia otros terrenos de reojo, sin transplantar nociones de forma mecánica. Ver Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2005), 128-132.

²⁰³ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (Murcia: CENDEAC, 2009), 35.

²⁰⁴ Reinhart Koselleck, “Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte”, en *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), 119.

²⁰⁵ Koselleck, “Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte”, 120.

²⁰⁶ Koselleck, “Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte”, 121.

que nos compete –la crítica artística– los conceptos funcionan no sólo como condensación de experiencia histórica, sino como teorías en miniatura que median entre la crítica y su objeto²⁰⁷. Se trata de entidades culturales que, al trabajar sobre otras entidades culturales, permitiendo que los intelectuales las describan, analicen y relacionen, mutan ellas mismas, a la vez que fuerzan la transformación de otros conceptos.

En el caso de Traba, cabría señalar que las hebras conceptuales mayores anudan desarrollos teóricos de América Latina y de Euroamérica (nombre bajo el que agrupo a Europa y los territorios desarrollados de Norteamérica). Privilegio los conceptos como tales y no la partición geográfica, pues dicha aproximación da mejor cuenta del desarrollo real del pensamiento trabiano. He elegido sólo tres conceptos clave, debido a su mayor peso y presencia dentro de la reflexión de Traba, en especial en *Dos décadas vulnerables*, que vendría a representar uno de los más importantes hitos dentro de su obra. Otras categorías, que se desarrollan tanto en *Dos décadas vulnerables* como en textos anteriores y posteriores, pueden vincularse a estas tres, sin perjuicio de que ellas reclamen asociaciones que les son particulares. Mi argumento es que los tres “nudos conceptuales” que desarrollo en este capítulo cumplen una función estructurante para la crítica de arte que construye Traba, y que la red que los sustenta también vale, en gran medida, para otros conceptos.

Sostengo que la contribución de Traba a la historia intelectual latinoamericana pasa por el trabajo de urdimbre, por un anudamiento que se mueve en dos esferas: la asociación de conceptos entre sí, con sus tradiciones, cargas semánticas y teóricas diferenciadas; y el ensamblaje de conceptos –propios y “ajenos”– y obras. Si en este capítulo enfatizo la primera dimensión (vínculos entre conceptos), en el siguiente pretendo dar algunas luces sobre la segunda. Esto no quiere decir, por su parte, que la elaboración teórica prescindiera por completo de las obras; por el contrario, la apuesta de Traba es justamente la formación de una crítica que responda adecuadamente a los objetos que tiene por delante. Hablando de las figuras de Bacon, De Kooning, Cuevas y Dubuffet, reconoce la fuerza indiscutible de las imágenes, su capacidad de anular la teorización: “Dejé entonces de superponerles ideas, de convertir a los cuadros en malabares de mis pensamientos”²⁰⁸.

²⁰⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, 37.

²⁰⁸ Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales* (México: Era, 1965), 11.

Cultura de la resistencia

El entramado conceptual de Marta Traba en los sesenta participa de una zona decisiva de su producción intelectual como crítica de arte y escritora. Para Florencia Bazzano-Nelson “el nuevo marco conceptual elaborado por Traba funcionó como un puente que la ayudó [...] a articular su visión crítica y provocadora por medio de lo que fue, en su momento, uno de los andamiajes teóricos más sofisticados puestos en circulación en la crítica de las artes visuales del hemisferio”²⁰⁹. Con ello se reconoce un giro de vital importancia para la crítica de arte y medios visuales en Latinoamérica, pues dicha red de conceptos posibilita tanto una “actualización” de repertorios interpretativos –en diálogo con los últimos desarrollos de la teoría social latinoamericana, la semiótica, la teoría de las comunicaciones y la crítica cultural– como una comprensión de conjunto del proceso plástico continental que era capaz de hacerse cargo de la politización experimentada desde fines de los cincuenta en múltiples esferas de la vida latinoamericana. Ciertamente, Traba no estuvo sola en este esfuerzo, cosa que ella misma reconoció²¹⁰, y sus coetáneos tienen a su haber logros que es necesario explorar tanto individualmente como en un enfoque de conjunto; mi elección aquí pasa, en parte, por ser ella una figura de alta visibilidad en la época, tal vez una de las intelectuales con más peso en las artes plásticas latinoamericanas (y, valga decirlo, también en los círculos literarios).

Dentro de esta red, la categoría de *resistencia*, también bajo la denominación *cultura de la resistencia* abre la puerta a una comprensión de este doble articulado que acabo de describir. Al situar una lectura de la historia de las prácticas culturales latinoamericanas desde el siglo XIX hasta principios de los setenta, Traba sostiene: “La obstinación de la cultura por perforar el problema de la dependencia parte, desde luego, de la confianza de vencerla y superarla, y de la certidumbre de que, dentro de ella, nunca se podrá aspirar a las formas modernas de libertad”²¹¹. Arremeter contra la dependencia, reclamar su extinción por vías que le sean propias a la cultura, remite a un terreno que

²⁰⁹ Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 10.

²¹⁰ Véase Marta Traba, “La tradición de lo nacional”, 21-36. Aquí Traba realiza una revisión de los aportes más recientes de la crítica artística, además de proveer una bibliografía a la fecha (1977).

²¹¹ Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, en *Mirar en América*, 37.

desborda de obstáculos, pues plantea una pregunta de compleja –si es que no imposible– resolución: ¿cómo afirmar autónomamente una particularidad de/desde América Latina? La dificultad no sólo la intuye Traba, sino que la señala con toda agudeza: “conseguir mediante la autonomía y la liquidación de la dependencia, una identidad, significaba y significa para el trabajo artístico y literario un delicado problema de utilización de fuentes culturales y fuentes de lenguaje”²¹². En un examen que la lleva más allá del período definible e identificable como moderno –esto es, remitiendo al barroco colonial o las experiencias lumínicas de Reverón–, pondera las relaciones entre Europa (y, más tarde, Estados Unidos) y América Latina en términos de traspasos y readaptaciones de lenguajes plásticos: “el arte fue recibido como lengua y también como habla, maleable y manipulable. Tanto en el terreno de la creación culta, siempre más obsecuentes con el modelo, como en el de los espontáneos y primitivos, los trabajos latinoamericanos revirtieron sobre el campo emisor”²¹³.

En este gesto de relectura histórica, la crítica sitúa de nuevo a las individualidades que le sirven para sustentar su tesis de una tradición con vocación de afirmar la autonomía cultural de los contingentes humanos de América, lo que la emparenta con al menos dos de las figuras más notorias de la crítica literaria de su tiempo: Ángel Rama²¹⁴ y António Cândido, a la vez que con la semiótica de cuño estructuralista que hacía su real en este lado del Atlántico a fines de los sesenta y principios de los setenta. Sobre esto último, la distinción lengua/habla, ya introducida por Saussure, remite, como es sabido, a la diferencia de estatuto lingüístico entre el lenguaje como abstracción y el lenguaje como concreción (la diferencia, si se quiere, entre la rigidez de la estructura en su “repliegue” sincrónico y la fluidez de la historia en su “despliegue” diacrónico). En su analogía, Traba enfatiza sobre

²¹² Traba, “La cultura de la resistencia”, 38.

²¹³ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 65.

²¹⁴ Ver Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970). Que Rama viene a cambiar las consideraciones hasta ese momento imperantes sobre el modernismo es un punto que vale la pena reiterar en virtud del hecho ineludible de su relación con Traba al momento de la publicación. Eventualmente se podría esbozar la hipótesis de que tanto *Dos décadas vulnerables* como *Rubén Darío y el modernismo* significan puntos de inflexión para las respectivas “disciplinas” de una y otro intelectual, pero eso excede mis capacidades actuales. De todos modos, resulta interesante notar la cercanía editorial –fácilmente previsible, por lo demás, debido al expatriamiento de ambos– en la publicación del estudio de Rama y la aparición del ensayo de Traba que anticipa su texto de 1973: *Arte latinoamericano actual* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972). Cf. Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 25-26.

todo esta última dimensión, pues sería el momento mismo de transformación de un código foráneo en un repertorio de recursos usables por una comunidad que no ha originado ese código, pero cuyo uso reviste la posibilidad de expresar contenidos que le sean *proprios*. Más aún: trabajaría la cultura latinoamericana de tal modo la lengua que sería capaz de transformar no sólo los léxicos, sino las reglas mismas que conforman un lenguaje artístico. Resuena, por cierto, esta problemática con una larga tematización de las mediaciones y traducciones como gestos culturales que originarían una cultura propiamente latinoamericana, sea ya en el momento de la expansión colonial ibérica o, más adelante, en la construcción de los Estados nacionales.

Ahora bien, la red conceptual en la que se inscribe la noción de cultura de la resistencia remite este proceso apropiativo y adaptativo a una trayectoria cuyo itinerario implica un conjunto de premisas que le son caras a Traba, y que indican ya la heterogénea y compleja composición de su instrumental analítico. Clave entre estos postulados es “considerar que la palabra escrita, el pensamiento emitido o la obra de arte expresada, constituyen una forma especial de poder dentro del grupo social al encarnar las aspiraciones de dicho grupo”²¹⁵, con lo que se afirma que “el intelectual ve el proceso social de manera distinta al resto, no por superioridad o inferioridad, sino por simple división del trabajo”²¹⁶. Reclamar una especificidad para la acción cultural remite, indirectamente, a las observaciones que ya había hecho Bourdieu sobre la autonomización del campo intelectual, a las que se refiere en algunos pasajes de *Dos décadas vulnerables*. De forma más o menos directa, Traba hace suyo el esquema de las relaciones dentro del campo cultural, en particular las referidas a la confrontación entre ortodoxia y heterodoxia como fuerza dinamizadora de la cultura, y aquilata, también, el peso que la tradición cultural tiene al estructurar un espacio para el arte.

Pierre Bourdieu llama “familias de cultura” o “familias de pensamiento” a la relación que los individuos que intervienen en la cultura de un país mantienen con legados de las generaciones precedentes, con significaciones “más o menos consagradas, más o menos

²¹⁵ Traba, “La cultura de la resistencia”, 38.

²¹⁶ Traba, “La cultura de la resistencia”, 45.

nobles, más o menos originales, más o menos marginales”, que representan un vasto cuerpo intelectual al cual el artista puede remitirse sin cesar, bien sea para aceptarlo o rechazarlo²¹⁷.

En paralelo, es viable afirmar que la derivación de particularidad de la acción cultural responde, a su turno, a una peculiar división del trabajo; premisa que tiene sus arraigos, entre otros, en la crítica cultural de Theodor Adorno, quien señala, por ejemplo, que “Valéry proclama la contradicción del trabajo artístico como tal con las condiciones sociales de la producción material hoy dominantes”²¹⁸. Aquí, sin embargo, me parece importante señalar que otros cabos dentro de la obra de la argentina-colombiana se atan a la red, pues el pensar al artista y al intelectual como seres cuyo posicionamiento social es diferente de sus coetáneos tiene ya un arraigo en su obra temprana. Su fundamentación del arte moderno como proyecto de individualidades, elaborada tras su paso por *Ver y Estimar* y su arribo a Colombia a mediados de los cincuenta, figura al artista como “un ser eminentemente apolítico, antisocial, desinteresado de lo contingente, un ser que está en el medio de la historia como una isla inquietante”²¹⁹. En estas hebras se ata, también, la reflexión elaborada en *El museo vacío*²²⁰, que, al decir de Bazzano-Nelson, tiene como fuentes teóricas “a Jorge Romero Brest, Benedetto Croce, Lionello Venturi, Bernard Berenson, René Huyghe, Herbert Read y Wilhelm Worringer”²²¹.

Con esta leve digresión he querido subrayar cómo un concepto se articula a partir de un proceso casi nunca continuo, que elude el monolitismo que, las más de las veces, está implícito en la división del pensamiento de una autora en “obra temprana” y “obra madura”. Consecuentemente, el delinear las coordenadas del concepto de cultura de la resistencia reclama tener en cuenta que estos elementos previos no existen como meros “antecedentes”, sino que conforman hitos cruciales dentro del proceso de constitución de un concepto a lo largo del tiempo, actualizándose como estratos latentes, o como nudos

²¹⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 154. En los párrafos siguientes, se hace referencia a la oposición ortodoxia/heresía y su relación con el rol jugado por la crítica.

²¹⁸ Theodor W. Adorno, “El artista como lugarteniente”, en *Crítica cultural y sociedad* (Barcelona: Airel, 1969), 195. Ni es este el único pasaje en que Adorno tematiza el problema de la división social del trabajo, ni es tampoco él solo quien señala el asunto como centro de las preocupaciones de la crítica cultural, tanto en el Primer Mundo como en Latinoamérica.

²¹⁹ Marta Traba, “Crítica de arte. El genio anti-servil”, *El Tiempo-Intermedio*, 26 de junio, 1956, 5; también en *Marta Traba*, 149-150. Citado en Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 13.

²²⁰ Marta Traba, *El museo vacío* (Bogotá: Ediciones Mito, 1958).

²²¹ Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 13. Ver también Efrén Giraldo, *Marta Traba*, 54-55; Berríos, “Estrategias de inserción”, 52-54.

espacialmente más lejanos del concepto principal. De este modo es que Traba puede explicar, ya en los setenta, la peligrosidad del artista a partir de su posición de privilegio socio-cultural, la cual produce tanto una sensibilidad contrapuesta a los intereses de las clases dirigentes como un desgarramiento en la constatación de la no-pertenencia a las clases populares²²². El individualismo –dizque estetizante– de los cincuenta da paso a una narrativa que coincide con el diagnóstico, en la estela de la teoría de la dependencia, de una violencia ínsita a la estructura dual de las sociedades latinoamericanas (“Tal violencia acentúa y marca el dualismo social; dentro de ese dualismo, ¿qué papel está representando el artista en su condición de miembro de grupo minoritario?”²²³). Si es que no hemos de caer, dice Traba, en la exigencia del socialismo ortodoxo, no podemos eludir esta separación entre público y artistas, al punto en que el arte como creación cultural específica no circula por los amplios segmentos que el artista buscaría representar. La cultura de la resistencia, entonces, signaría sus esperanzas en una religazón de artista y comunidad como apuesta de afirmación de una particularidad latinoamericana. Me permito citar aquí *in extenso*:

La única manera de que el público deposite su confianza en el artista y lo rodee y reconozca es consiguiendo que el artista revele los anhelos de esa comunidad, cualquiera que sea la desesperación, la peligrosidad o la vehemencia de dichos anhelos; cualquiera que sea la “herejía” que produzcan respecto a la “ortodoxia” de los centros emisores.

La única manera de que el artista lleve a cabo tal tarea es situándolo frente, dentro y por encima de dicha comunidad, de modo que la pueda observar, vivir y comprender, desenajándose así de la obediencia o la obsecuencia que lo liga al centro emisor.

La única manera de que el arte tenga relativa autonomía es que se genere en esa relación; y que el artista, consciente de los vacíos por donde atraviesa y de la precariedad de las situaciones culturales, trate de levantar, desde esa relación, una estructura de sentido²²⁴.

Traba condensa aquí un proyecto que describe con mayor detalle e insistencia en otros pasajes de su obra, y lo que me parece justo es des-glosar algunos de los aspectos más relevantes en lo que respecta a la construcción de la categoría de cultura de la resistencia. Si

²²² Traba, *Dos décadas vulnerables*, 152-153.

²²³ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 152.

²²⁴ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 156-157.

en el primer párrafo se postulan las relaciones sociales que enmarcan la situación actual (el presente opacado por las desiguales relaciones centro/periferia) y la deseada (la representación de los deseos de un colectivo) del artista latinoamericano, hacia el final podemos notar cómo la utopía artística tiene por horizonte la ya mencionada superación del estatuto dependiente de la plástica continental. No habría un camino propio que renegase de las aspiraciones sociales mayoritarias o que buscara representarlas mediante el traslado de formas foráneas de conciencia y praxis artística; la re-inscripción del artista en el cuerpo social *debe* hacerse cargo de esta dimensión estético-política, o no será. Sin embargo, me parece que el argumento más interesante se instala al final, pues, contra una defensa despolitizante y aséptica de la autonomía artística, Traba opta por enfatizar la autonomía del arte en términos de culturas que sostienen relaciones asimétricas de poder, que cumplen funciones distintas dentro de un concierto mundial y regional. En este gesto se vale de los aportes de la teoría social latinoamericana que, desde mediados de los sesenta, problematizó las relaciones de dependencia en el marco de una relectura del esquema centro/periferia ya desarrollado por la CEPAL. Resistir es fundar una autonomía artística que rebasa la mera auto-referencialidad (la legalidad interna de la obra) de los lenguajes artísticos, proyectándose en un horizonte que se involucra de lleno en una totalidad social cuyas contradicciones se despliegan en el plano global, pero que implican –en lo concreto– al artista como sujeto frágil y expuesto a las trampas que tiende una cultura enajenada. El resultado de esta operación sería, a su vez, el construir una “estructura de sentido” que es tratada en otros momentos como el levantamiento de un “código general”, tal y como lo piensa Henri Lefebvre²²⁵, cuya obra semiológica Traba leyó acuciosamente durante el período, tanto para pensar los efectos estéticos del arte metropolitano y sus consecuencias en Latinoamérica, como para elaborar parte de su apuesta resistente. Si bien otros aspectos de la obra de Lefebvre quedarán más relevados cuando aborde el concepto de *estética del deterioro*, me permito señalar que un elemento clave que el teórico francés le aporta a nuestra crítica es la concepción del lenguaje como expresión de una comunidad fundada en la praxis: “Estar juntos es hacer algo juntos [...] La palabra ‘hacer’ no debe entenderse en una acepción estrecha: la operación, la técnica. Implica una doble relación activa: entre los

²²⁵ Cf. Henri Lefebvre, *Lenguaje y sociedad* (Buenos Aires: Editorial Proteo, 1967), 102-104.

miembros del grupo (la *praxis* propiamente dicha) y con la materia y el objeto (la *poiesis*)”²²⁶.

¿Cuáles serían, entonces, las estrategias culturales que caracterizan a la resistencia y a qué referentes teóricos reenvían? En lo fundamental, se moverían en el siguiente terreno:

[L]os artistas que corresponden a la cultura de la resistencia [...] rechazaron la modernización refleja como una forma de impostura, pero se sirvieron de los materiales lingüísticos modernos que se conocieron a través de ella. Sortearon asimismo la degradación cultural, pero exploraron a conciencia esa zona, considerándola una rica cantera de elementos aprovechables. Las mejores obras de las artes plásticas continentales funcionaron en este orden subversivo espontáneo, no programado por ningún grupo de poder²²⁷.

Me interesa relevar aquí cómo Traba pasa, en unas cuantas líneas, por los aportes de la antropología de la civilización de Darcy Ribeiro²²⁸ para luego remitir a la semiótica y, luego, a la retórica de la crítica cultural, que ve al arte como subversión de lo establecido. Es, a mi juicio, esta habilidad de síntesis la que caracteriza su formación conceptual, pues le permite ese difícil equilibrismo entre fuerza interpretativa y claridad escritural que hoy parece haber sido expulsado de cierta crítica artística. Así, es capaz de sacarle el lustre político-cultural a un conjunto de creaciones dispersas, como las de Matta, Lam, Tamayo, Obregón, Szyszlo o Botero, entendiéndolas como la respuesta a una tendencia que, entre los dominados, asimila la conciencia del dominador, como el ejercicio en que se devuelve el boomerang hacia las metrópolis mediante un mirar nuevamente aquello que conforma el acervo de “lo propio”, de lo vivido efectivamente.

A propósito de este problema –el de la asimilación de la conciencia externa–, cabría apuntar el desarrollo de ciertos conceptos clave trabajados por Ribeiro para entender la categoría de resistencia. Tal vez el más importante de ellos sea el par cultura auténtica/cultura espuria. El primero hace referencia a las “culturas más integradas

²²⁶ Lefebvre, *Lenguaje y sociedad*, 120.

²²⁷ Traba, “La cultura de la resistencia”, 46.

²²⁸ Véase Darcy Ribeiro, *El proceso civilizatorio: etapas de la evolución sociocultural* (Caracas: Ediciones de Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970) y *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992).

internamente y más autónomas en el comando de su desarrollo”, mientras que el segundo concepto se predica de aquellas “culturas traumatizadas y correspondientes a sociedades sometidas a vínculos externos de dominación que se vuelven dependientes de decisiones ajenas y cuyos miembros están más sujetos a la alienación cultural, o sea, la internalización de la visión del dominador sobre el mundo y sobre sí mismos”²²⁹. Entran en juego las nociones de autonomía y heteronomía, pensadas en virtud de procesos históricos de dominación colonial que tienen una dimensión constitutiva en el plano de la cultura, acarreando consecuencias que llegan hasta el momento de la reflexión de Ribeiro. Ahora bien, el hecho de reconocer que América Latina se encuentra más bien en el polo espurio no implica, de suyo, establecer que dicha situación sea homogénea²³⁰. Se destaca aquí “la presencia de elementos de tecnología más alta cuya ausencia en [la] propia cultura la hiciera caer en vasallaje. Estos contenidos progresistas no se configuran, empero, como una infraestructura tecnológica de una economía autónoma, sino como implantaciones auxiliares del centro rector, que de él depende para su renovación y mejoría”²³¹.

Sin embargo, y como puede colegirse del segmento de “La cultura de la resistencia” comentado más arriba, el resistir no tiene una dimensión puramente negativa. Por el contrario, el proceso creativo que caracterizaría a los intentos por quebrar la dependencia del continente partiría de una transmutación de la experiencia real de un individuo inserto en su entorno, al punto en que se originan una multiplicidad de respuestas al desborde que lo real impone por sobre los límites de las formas adaptadas de los centros metropolitanos²³². En sus aspectos afirmativos, entonces, la resistencia se expresa como esta apertura al exceso insoslayable de la realidad que se manifiesta en y a través de la obra: “A veces el artista o el escritor de la cultura de la resistencia no persigue expresamente el lenguaje simbólico o metafórico, sino que actúa como transmisor de una realidad cuya

²²⁹ Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 30.

²³⁰ Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 31.

²³¹ Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 32. Puede anotarse, a propósito del problema de la tecnología como signo de dominación, una afinidad entre Ribeiro y algunas ideas de Marcuse (aun cuando en la obra de este exista una consideración filosófica particular sobre la tecnología que la circunscribe al vocabulario de la Teoría Crítica; el problema, en parte, pasa por la relación entre sujeto y dominio de la naturaleza, y tiene connotaciones que no se encuentran del todo en el pensamiento de Ribeiro, que evalúa la tecnología como parte de su teoría antropológica evolutiva). En efecto, es la misma Traba quien propone esta afinidad, aunque no de forma explícita, en su noción de tecnología ideológica.

²³² Cf. Traba, “La cultura de la resistencia”, 53 y 55.

riqueza, variedad y peculiaridad es demasiado atractiva para poder desprenderse de ella”²³³. A partir de esta sumisión productiva al mandato de la experiencia es que se arraiga una de las marcas más pregnantes de la resistencia cultural latinoamericana: la mitologización. En un gesto que parece tener un ojo en Lévi-Strauss y otro en la tradición amplia de la cultura letrada latinoamericana que ha tematizado el mito (desde Mariátegui hasta Arguedas, pasando por Rulfo, Paz y García Márquez), Traba pone sus fichas en las obras que, para afirmar una particularidad continental, se hacen de los procedimientos mitológicos: tiempos recurrentes, espacios cerrados, indistinción entre lo “mágico” y lo “mundano”:

En este prestigio de la mitología se comprueban dos hechos: primero, la voluntad de trascender el medio circundante, el nativismo chato y contingente, y hasta la presencia opaca y encenizada del indio sobreviviente; el segundo hecho es la capacidad de arrancar la realidad nacional del subdesarrollo, y trasponerla a un nivel mágico, o mítico, o puramente imaginativo, que se considera muy por encima de la posible imitación de tareas propuesta por la sociedad altamente industrializada²³⁴.

Señala también: “Vivir en una sociedad mítica no lleva necesariamente, sin embargo, a crear mitos, sino a permear una determinada vivencia cultural que puede hacerse perceptible de muchas formas”²³⁵. Aquí salta a la vista que no hay una vía única prescrita por Traba, ni tampoco que el mito sea una característica esencial de *toda* plástica latinoamericana; más bien, lo que se releva es la ineluctable contaminación de la obra por la experiencia, no obstante –o, más bien, a causa de– haber sido transfigurada, descompuesta y recompuesta de algún modo que le confiere su *status* de obra de cultura. Se aleja con ello la red conceptual de una afirmación irrestricta –y por ello esencialista– del mitologismo latinoamericano, de lo mágico como substrato cuasi-biológico de la complejidad latinoamericana, del irracionalismo del buen salvaje²³⁶.

²³³ Traba, “La cultura de la resistencia”, 54.

²³⁴ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 99.

²³⁵ Traba, “La cultura de la resistencia”, 55.

²³⁶ Como indiqué en el capítulo anterior, ha sido esta defensa del mito una de las razones por las cuales se le achaca a Traba una postura esencialista en lo referido al arte latinoamericano. Precisamente y en la medida que ella vuelve, una y otra vez, sobre la mediación ejercida por el artista es que tal lectura me parece errónea. Si algo caracteriza al esencialismo cultural es su afirmación de que determinadas obras, significados o prácticas son inevitables. Afirmación que se encuentra lejos de la crítica trabiana, como creo que las citas dejan en claro.

Uno de los objetos artísticos que más productivamente funcionan dentro de la red que Traba arroja sobre la plástica latinoamericana es el conjunto producido entre los cincuenta y los setenta por una generación de pintores y escultores que funcionan dentro de lo que denomina “áreas cerradas”, cuyas características desarrollaré en la siguiente sección. Por lo pronto, quisiera cerrar este apartado recurriendo a un ejemplo del despliegue conceptual trabiano en la pintura de Alejandro Obregón. En su obra es que se realiza una construcción cultural que, mediante la apropiación de los recursos plásticos de la pintura moderna tal y como se desarrollaron en Europa y Estados Unidos, logra establecer una imagen con dimensiones comunicativas, precisamente por ser el resultado de una elaboración de la experiencia²³⁷ (mítica). Traba define así a este proyecto como “la trasposición de la geografía colombiana a la pintura [...] geografía y no paisaje, porque se trata de una cosa distinta, de una elaboración, rudimentaria, intelectual y sentimental, para dar con las formas paradigmáticas de un país cuya extraordinaria suerte natural hace aún más agravante su problemática social y su flotante subhumanidad”²³⁸. El interés de la crítica es, por ende, una modulación que parte de lo regional como el horizonte que coordina una creación moderna consciente de su posición dentro de un entramado dependiente, y que resiente la modernización voraz que arrasa con la racionalidad específicamente plástica de un arte que aspira, en su mitología, a encarnar una comunidad subordinada que se encuentra en proceso de liberación. Aunque indirecta, esta encarnación, para Traba, no puede sino reclamar el carácter residual de lo pictórico como un recurso de resistencia al proceso artístico hegemónico que inunda a América Latina en los sesenta; el arcaísmo aparente de la construcción mítica como utopía contrahegemónica, testimonio de una modernización inexistente o, a lo sumo, inconmensurable con la industrialización metropolitana. En definitiva, el arte de la resistencia es, a este efecto, doblemente resistente, pues batalla contra la dependencia estética y la económica reconvirtiendo la barbarie desde sus propios efectos, devolviendo la imagen propia entre los dominados y contra los dominantes.

²³⁷ Alinea, de este modo, la plástica de Obregón con la idea de forma como configuración, presente en Adorno: “Ley de la transfiguración de lo existente, la forma representa frente a esto la libertad [...]; no es Creación, pero sí el comportamiento objetivado de los seres humanos que imita a la Creación; por supuesto, no es una creación desde la nada, sino desde lo creado”. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Obra completa 7 (Madrid: Akal, 2004), 194.

²³⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 94.

Áreas abiertas/áreas cerradas

La crítica cultural –en América Latina y fuera de ella– sólo infrecuentemente ha situado su pensamiento en el plano de lo espacial. No quiere esto decir que exista una aversión intrínseca a hablar de territorios, zonas o lugares, sino que el rol que dichas articulaciones intelectuales han jugado en la historia larga del pensamiento latinoamericano ha sido más bien reducido. Como en otras lides, los sesenta marcan en esto una excepción a las tendencias, sin escapar del todo de las contradicciones previas. Sea en el caso de la teoría de la dependencia, con el esquema de centro y periferia²³⁹, o en la zonificación que efectúa Rama al hablar de regionalismo²⁴⁰, la reflexión sobre el continente pone de manifiesto la importancia de los agrupamientos espaciales –sin que esto implique, por su parte, un diálogo real con la geografía, que permanece hasta el día de hoy como una deuda del latinoamericanismo–. Habría que sumar –aunque parezca obvio– que en este momento histórico la reflexión latinoamericanista pensó las cuestiones espaciales dentro del marco general de la lucha anti-imperialista, por lo que el problema de la articulación regional (fuese esta económica, cultural o política) funcionó como uno de los muchos frentes en los cuales se enfrentó al “gigante del norte”.

Para estos efectos, el ensamblaje cultural de Traba se suma a la corriente mayor del pensamiento latinoamericano de los sesenta, situando la historia de las artes plásticas en medio de las relaciones asimétricas entre espacios metropolitanos y el Tercer Mundo²⁴¹.

²³⁹ Hay que señalar, sin embargo, que el par centro/periferia no es “propiedad” de la teoría de la dependencia, pues ya venía siendo usado por los economistas de la CEPAL que construyeron el programa desarrollista de la postguerra, y fue una categoría de amplia circulación entre las ciencias sociales latinoamericanas desde mediados del siglo XX. Cf. Devés, *El pensamiento latinoamericano*, 44. Por lo demás, las categorías de centro y periferia no siempre tuvieron un enfoque *stricto sensu* espacial, como bien queda claro en la siguiente cita: “Las nociones de ‘centro’ y ‘periferia’ [...] subrayan las funciones que cumplen las economías subdesarrolladas en el mercado mundial, sin destacar para nada los factores político-sociales implicados en la situación de dependencia”. Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica* (México: Siglo XXI, 1978), 25.

²⁴⁰ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Buenos Aires: El Andariego, 2008), 69-70. Aquí se discuten explícitamente los aportes de Ribeiro a la configuración de un mapa regional y sub-regional.

²⁴¹ Podrían mencionarse al menos dos ejercicios que sirven de referencia –más o menos explícita– para un ejercicio como el de Traba, además del ya referido trabajo de Rama sobre el modernismo. Uno de ellos es de António Cândido, “Literatura y subdesarrollo” en *América Latina en su literatura* coordinado por César Moreno (París/México: UNESCO/Siglo XXI, 1972), 335-353; el segundo bien podría ser Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969). Ambos

Vale la pena mencionar, sin embargo, que su cartografía del arte latinoamericano tiene –al igual que el concepto de resistencia– una historia que va más allá de coyuntura más efervescente que se cierne sobre *Dos décadas vulnerables*. Bazzano-Nelson señala que la gestación del par categorial de áreas abiertas/cerradas se encuentra en el segundo lustro de los cincuenta, momento en el que se delimitan por primera vez las diferencias plásticas entre regiones al interior del continente. Más tarde, en *La pintura nueva* –publicado en 1961– “[Traba] convierte estas diferencias [de áreas] en un sistema de coordenadas que le permite organizar su visión continental sin abdicar su opinión de que el arte latinoamericano no existía como tal”²⁴². En el lapso que media entre 1961 y la aparición de *Dos décadas vulnerables*, el par de conceptos permitirá a Traba refinar el análisis de las peculiaridades de cada expresión regional. Merced a ellos, remite a desarrollos al interior de cada área, a la vez que identifica –e intenta explicar– las soluciones diferentes que se desarrollan en zonas similares, como es el caso del pop argentino *vis-à-vis* el cinetismo venezolano. Consecuentemente, si la categoría de *resistencia* le permite a Traba levantar un proyecto cultural que posibilite la enunciación plástica de la singularidad latinoamericana, la división del mapa continental en *áreas abiertas* y *áreas cerradas* será el gesto orientador que trazará las líneas de navegación con las cuales se podrá organizar una producción plástica que está lejos de funcionar de modo homogéneo.

Cuando hablamos de áreas abiertas y cerradas en la obra de Traba estamos tratando, ante todo, con conceptos cuyo principal efecto sobre las obras que comparecen frente al ejercicio crítico es el de *ordenar*, hacer inteligible. Dicho ordenamiento, empero, contiene un entramado explicativo que los primeros usos del término –a principios de los sesenta– no dejan entrever con toda claridad. Una vez que leemos los textos de finales de los sesenta y principios de los setenta es posible constatar la plena vigencia del entrecruzamiento con las ciencias sociales, al punto en que la misma Traba declara que: “Actualmente, los sociólogos y economistas latinoamericanos están en condiciones [...] de evaluar las relaciones entre los Estados Unidos y nuestro continente [...] así como de establecer con exactitud, cuantitativa y cualitativamente, su tipo de dependencia”²⁴³. A renglón seguido,

son estudios señeros en la lectura de los problemas culturales bajo el prisma de las ciencias sociales, sin renunciar por ello a la particularidad del objeto estético.

²⁴² Bazzano-Nelson, “Cambios de margen”, 17.

²⁴³ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 79.

realiza una feroz autoevaluación de la crítica de arte y su incapacidad –desde Mariátegui– de “formular una interpretación, parcial o total, de arte dentro del contexto continental”²⁴⁴. Podría afirmarse, entonces, que la cartografía trabiana sirve como un intento por insertar el proceso plástico dentro de la generalidad del proceso económico-social latinoamericano, con una mirada de largo alcance. Supera, así, el mero agrupamiento de objetos en áreas –la taxonomía del sincronismo en su estado más depurado– para restituir las obras a una historicidad mayor que permita abordar su estatuto dependiente *a la vez* que señala la diversidad dentro de la unidad que caracterizaría a la cultura latinoamericana.

¿Desde dónde se sitúa la comprensión *areal* de Marta Traba? Una pista puede sernos provista si revisamos las reflexiones de Rama, quien, se sabe, dedicó un segmento considerable de su obra a problematizar la especificidad de la producción regional. Sostiene el uruguayo:

No habría modo de comprender la realidad hispanoamericana si no comenzáramos por reconocer la existencia de áreas culturales independientes. Áreas culturales donde se elaboran formas específicas que tiñen los productos de determinada zona. Y por más que los escritores unifiquen merced a la imitación del modelo extranjero sus productos y las creaciones literarias del continente, los rasgos específicos de la zona en la cual ellos se forman y de la cual derivan sus materiales –materiales que pertenecen fatalmente al campo de la cultura– hacen que cada una de estas creaciones deba incluirse en otra historia que es una historia regional: la historia de un área cultural²⁴⁵.

Rama dibuja un cuadro que subraya al menos dos dimensiones que serán importantes en el análisis de Traba: la constatación de una diversidad regional y el nexo indisoluble entre el área y sus producciones culturales. Ahora bien, la configuración areal del arte latinoamericano tiene, para estos efectos, una historicidad particular, pues la argentina-colombiana es clara en señalar que se trata de una cartografía cuya formación es problematizada a la luz de los esfuerzos de resistencia por parte de la plástica continental. Hacia los cincuenta, nos dice, “el mapa informe del arte moderno latinoamericano,

²⁴⁴ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 80.

²⁴⁵ Ángel Rama, “La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular”, en *Crítica literaria y utopía en América Latina*, selección y prólogo de Carlos Sánchez Lozano (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005), 442.

igualmente borroso en los servilismos paralelos de fin de siglo, comienza a tomar cuerpo real”²⁴⁶.

Frente a este proceso de dibujamiento regional, que será el fondo contra el cual Traba leerá el proceso de colonialismo estético que significa la virtual invasión estadounidense de los sesenta, las dos áreas con las que se alinea a las artes latinoamericanas se definen más por contraste que por oposición. Ambas son caracterizadas por elementos de signo inverso, pero en momento alguno se infiere que los artistas de ambas zonas se encuentren enfrentados. Antes bien, es el substrato de la experiencia el que difiere en un lugar y otro, las condicionantes económico-sociales las que demarcan un diferente horizonte para la producción visual, imponiendo unas veces la renovación drástica del estilo y, otras, la persistencia arcaizante de los ejercicios pictóricos o escultóricos. ¿Cómo se definen, entonces, ambas áreas? Escribe Traba:

[...] el área cerrada es una categoría, 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, el “área abierta” está pautada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero y su tendencia a la glorificación de las capitales²⁴⁷.

De buenas a primeras, vemos que emerge un contraste entre la asimilación de lo extranjero en el área abierta y la permanencia de la tradición en el área cerrada. Se trataría, en consecuencia, de una apertura y una cerrazón que se manifiestan tanto literal como metafóricamente: los flujos de seres humanos, de obras artísticas, de ideas, de tendencias plásticas, de mercancías y de capital delimitan con mayor o menor claridad el lugar que ocupa cada una de estas áreas dentro del contexto continental y mundial. Al hablar, en concreto, de la plástica de los cincuenta y sesenta, Traba reconocerá tendencias que confirman esta delimitación en términos de mitología versus pérdida de la identidad:

Por un lado, en las zonas cerradas o trabajadas por estructuras de tradición, se descubre la tentativa coincidente de “mitologizar”. En las áreas de franca apertura y carencia de tradición, se advierte una asimilación, que llega a ser ansiosa a ratos, de modelos europeos y

²⁴⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 93.

²⁴⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 92.

norteamericanos, así como el deseo tácito de asimilarse a tales modelos zanjando toda diferencia²⁴⁸.

Ahora bien, esta tendencia a demarcar espacios en función de su permeabilidad a lo foráneo se ve acompañada de una caracterización de la estructura social y la composición étnica en términos antropológico-culturales. Hablar de “raza blanca” o “raza india” es referir a un vocabulario de uso común entre la intelectualidad latinoamericana al menos desde el indigenismo de los años veinte y que no se entronca –necesariamente– con el racialismo de la oligarquía decimonónica, ni menos aún con el racismo genocida Nazi. Figuras de un amplio espectro, como Mariátegui y Vasconcelos, usan el término raza como parte del léxico disponible para la crítica social y cultural, sin que por ello la palabra signifique lo mismo para ambos (el pensamiento y la práctica política de uno y otro dan cuenta de la heterogeneidad ideológica que históricamente albergó el indigenismo²⁴⁹). Que términos como “raza” o “indio” permanezcan en la reflexión de Traba testimonia, sin duda, su pertenencia no sólo a una tradición de pensamiento sobre la cultura, sino –y esto es tal vez más interesante– su arraigo histórico dentro de una constelación que hoy nos resulta poco familiar. Ello no obstante, una lectura mínimamente atenta de su obra nos demuestra que su entusiasmo por el indigenismo es, a lo sumo, limitado, y su oposición tenaz al muralismo mexicano como modelo obligatorio para las artes da amplia cuenta de la lejanía que tuvo respecto de *cierto* indigenismo²⁵⁰.

Para una actualización de las categorías étnicas la crítica recurre a la obra de Ribeiro y su tipología socio-cultural, a pesar de que las menciones al brasileño en *Dos décadas vulnerables* son más bien pasajeras y recurren a otra terminología. Esquemáticamente, el antropólogo identifica tres macro-grupos relevantes para América Latina:

[Los pueblos testimonio] están constituidos por los representantes modernos de viejas civilizaciones autónomas sobre las cuales se abatió la expansión europea. El segundo grupo, designado como *Pueblos Nuevos*, está representado por los pueblos americanos plasmados en los últimos siglos como un subproducto de la expansión europea por la fusión y

²⁴⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 138.

²⁴⁹ Heterogeneidad que, dicho sea de paso, reconoció el mismo Mariátegui al plantear su postura económico-social frente a la cuestión indígena. Ver José Carlos Mariátegui, “El problema del indio”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1986 [1928]), 35-49.

²⁵⁰ Ver, por ejemplo, Traba, *Dos décadas vulnerables*, 87-89; “La tradición de lo nacional”, 7-9.

aculturación de matrices indígenas, negras y europeas. El tercero –*Pueblos Trasplantados*– está integrado por las naciones constituidas por la implantación de contingentes europeos en ultramar que mantuvieron su perfil étnico, su lengua y cultura originales²⁵¹.

A nivel de sus prácticas culturales, la composición de cada uno de estos pueblos tendrá efectos decisivos para Ribeiro. En el caso de los pueblos testimonio se verificaría la paradoja de un despojo irreparable producto de la conquista de las “altas civilizaciones” por parte del invasor europeo, a la vez que la pervivencia de un acervo cultural desperfilado²⁵². Por su parte, los pueblos nuevos estarían marcados por el proceso –valga la redundancia– de la *neoculturación*, esto es, la creación de un substrato nuevo a partir del contacto que provoca el hecho colonial²⁵³. Por último, y refiriéndose a la cuenca del Río de la Plata, los pueblos trasplantados se caracterizarían, a la vez, por la afinidad con las dinámicas culturales metropolitanas y por el borramiento de la tradición gaucha (i.e., mestiza) por medio de la migración²⁵⁴.

El modo en que Traba operativiza esta tipología revela el grado en el cual el concepto de área responde a preocupaciones propias²⁵⁵, a la vez que indica una renuencia a la copia de marcos analíticos provenientes de las ciencias sociales. Prueba de ello es la diferencia entre el mapa que se traza con sus áreas *vis-à-vis* el que dibuja Ribeiro. Si el primero funciona como un campo de intensidades variables (casi, podríamos imaginar, a la manera de las geografías físicas que indican la altitud o el clima), según los modos de inserción de la actividad plástica en las corrientes internacionales, el segundo se acercará

²⁵¹ Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 69. Dejo fuera de la tipología a los llamados “pueblos emergentes”, que Ribeiro identifica con las naciones en proceso de descolonización en África y Asia (de forma notable, incluye a los antillanos anglófonos y francófonos –que habían vivido o estaban viviendo su propia lucha de liberación nacional cuando apareció el ensayo– dentro del cuadro americano).

²⁵² “Comparados con las otras etnias americanas, los *Pueblos Testimonio* se distinguen tanto por la presencia de los valores de la vieja tradición que mantuvieron y que les confieren la imagen que ostentan, como por su proceso de reconstrucción étnica muy diferenciado”. Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 71.

²⁵³ “En este sentido, los *Pueblos Nuevos* se originaron tanto por la deculturación de sus patrimonios tribales indígenas y africanos, como por la aculturación selectiva de esos patrimonios, a lo que hay que agregar la creatividad de los mismos frente al nuevo medio”. Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 74.

²⁵⁴ “La Argentina y el Uruguay contemporáneos son, pues, el resultado de un proceso de sucesión ecológico deliberadamente conducido por las oligarquías nacionales, a través del cual una configuración de *Pueblo Nuevo* se transformó en *Pueblo Trasplantado*. En este proceso, la población *ladina* y *gaucha* originaria del mestizaje de los pobladores ibéricos con el indígena, fue aplastada y sustituida como contingente básico de la nación por un alud de inmigrantes europeos”. Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 75.

²⁵⁵ Cf. La nota de Bazzano-Nelson en Traba, *Dos décadas vulnerables*, 86. Aquí se reitera el punto señalado más arriba sobre el origen del concepto de áreas cerradas y abiertas.

más a una taxonomía –flexible, cierto, pero no menos clasificatoria²⁵⁶– ordenada según la composición étnica de cada pueblo (similar, en su demarcación, a los mapas políticos). En consecuencia, la cartografía de las artes plásticas identifica como el núcleo duro de las áreas cerradas a Colombia y Perú, mientras que las áreas abiertas tienen como principales exponentes a Venezuela y Argentina. En un territorio intermedio quedarían Centroamérica (vista como un conjunto) y las Antillas, con tendencias a la asimilación cultural –a excepción de Cuba y, en menor medida, Haití–; México, a causa del muralismo, constituirá un caso aparte que, cercano a las áreas cerradas, produce obras que merecerán una atención especial (algo similar ocurre con Brasil, aunque en el sentido contrario, pues Traba tiende a alinearlos con las áreas abiertas producto de la migración, aunque su postura al respecto es menos tajante²⁵⁷); el resto del continente tenderá a ser ubicado, según el momento histórico y los artistas de quienes se hable, entre uno de los dos polos: Chile y Uruguay con las áreas abiertas, Ecuador, Paraguay y Bolivia con las áreas cerradas. Un examen breve de la tipología de Ribeiro arroja resultados cuya diferencia es notoria: los pueblos testimonio son representados por Mesoamérica (México y el bloque centroamericano, salvo Belice, Costa Rica y Panamá) y los Andes (Perú, Bolivia y Ecuador); los pueblos nuevos por Brasil, los “grancolombianos” (Colombia y Venezuela), las Antillas y Chile; y los pueblos trasplantados por Argentina, Uruguay y Paraguay.

Como salta a la vista, no existe una reproducción mecánica que establezca la ecuación pueblo testimonio=área cerrada/pueblo nuevo=área abierta. Sostengo que la falta de coincidencia entre las cartografías de Traba y Ribeiro manifiesta una operación que caracteriza a la red conceptual que estoy describiendo, pues se materializa aquí el peso de la reflexión previa (la trayectoria dentro de la red, el proceso mismo de configuración de un concepto), al igual que la injerencia que tienen los objetos sobre los cuales las categorías se despliegan y las modalidades específicas de análisis que inhieren a la crítica de arte. En la medida que los procedimientos desplegados para dar cuenta de las artes plásticas remiten a

²⁵⁶ Ribeiro se encarga de apuntar que su tipología no es pura y que la clasificación desde la generalidad tiene precisamente ese escollo. Cita como objeciones a su modelo los casos de Estados Unidos (pueblo trasplantado que tiene, en el sur, una configuración no asimilada de pueblo nuevo) y de algunos territorios que entonces mantenían su estatuto colonial, como Sudáfrica o Kenya. Ver Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, 77-78.

²⁵⁷ “La falta de tradición de la pintura brasileña convierte a esta región en un caso aparte”. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 157. Me parece que el propio análisis de Traba tiende a desmentir esta afirmación, aun si es que la tradición que identifica sea aquella que se inaugura en la estela de la Bienal.

obras y artistas, cualquier mapa que se levante debiera consignar la heterogeneidad constitutiva de cada área. Podría pensarse que la vocación por la individualidad remite a la conceptualización trabiana de la resistencia, efectuada por artistas muchas veces solitarios que luchan contra la imposición de una cultura foránea y a favor de una modulación propia. Dicha vocación reenvía, a su vez, a un breve pasaje en que se comenta la genialidad de la primera cohorte de artistas modernos del siglo XX: “Si empleo el desproporcionado sustantivo- ‘genialidad’, es más bien pensando en el ‘demonio favorable’ que preside en todos estos casos el quehacer pictórico (que lo saca de la rutina y del empeño, del progreso metódico y de la laboriosa invención del mundo)”²⁵⁸.

Contrasta esta micrología con las miradas panorámicas que traen a la mesa el quehacer antropológico y el sociológico, sin que por ello se deje de beneficiar la crítica de arte de los avances substantivos que las ciencias sociales desarrollan durante los sesenta y setenta. Creo que la, al parecer, incomprensible diferencia entre el cuadro de áreas abiertas y áreas cerradas de Traba y la tipología de pueblos de Ribeiro puede ser explicada no sólo a partir de los diferentes objetos que son cartografiados; después de todo, esa sería una razón bastante clara que no daría completa cuenta del instrumental analítico desarrollado por la crítica argentina-colombiana. Sostengo que el gesto movilizado por ella es uno similar a la resonancia (¿podría hablarse, quizás, de un acorde conceptual?), en el que las categorías propias son amplificadas y proyectadas merced a su relación con otras formas de razonamiento. Tal es la operación que ocurre cuando, en medio de un pasaje sobre el problema del lenguaje artístico y su recepción creativa en América, Traba inserta una caracterización fugaz del estatuto dependiente y neocolonial del continente. Se trataría de: “Sociedades que han sido calificadas por los sociólogos como arcaicas, feudales, semicoloniales o francamente coloniales, viviendo situaciones precapitalistas, raquitismo del mercado interno, la presión de las oligarquías en el poder, los desarrollismos a punta de revólver, la marginación de poblaciones enteras, el parroquialismo, el paternalismo, etc.”²⁵⁹.

Con esta cita quisiera señalar que la incorporación de las ciencias sociales latinoamericanas a la red conceptual de Marta Traba es cualquier cosa menos mimética, y

²⁵⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 82.

²⁵⁹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 65-66.

su énfasis se encuentra en la inserción de los procesos plásticos dentro de las relaciones coloniales y de dependencia que tanto preocupan a los pensadores del continente en esa década agitada de los sesenta. Ilustra este nexo disciplinar el siguiente fragmento, que comenta la situación social del artista en Latinoamérica:

Caminando en el desierto de la lumpenburguesía, su conducta [la del artista] es, por extraña paradoja, mucho más autónoma y responsable que en las áreas desarrolladas. La inercia de la burguesía favorece la toma de conciencia del artista: cuando la burguesía, en cambio, se dibuja en Latinoamérica con algún relieve y manifiesta aspiraciones más netas, el artista corre el peligro de volver a servirla y calcar las pretensiones progresistas y tecnológicas con que disfraza sus complejos provincianos. Es por eso que las formas más miméticas y despersonalizadas se han dado casi siempre en Buenos Aires y Caracas, mientras en las demás capitales prevalece en mayor o menor grado el desamparo. Sería interesante estudiar el mimetismo artístico en la dirección en que André Gunder Frank analiza el subdesarrollo latinoamericano: comprobaríamos sin mucha dificultad que a mayor desarrollo, corresponde mayor dependencia y mimetismo artístico²⁶⁰.

Mediante su observación, que incluye la referencia a Gunder Frank, la crítica provee de un trasfondo que hace más inteligible las diferencias entre áreas abiertas y cerradas. La pareja de conceptos haría mucho más que simplemente designar los lugares dentro de un mapa en los que cabe tal o cual artista. Más bien, se trata de formas de entender la inserción de las artes plásticas en el contexto de sociedades dependientes que no conforman un todo monolítico, sino que, por el contrario, manifiestan una gama heterogénea de concreciones histórico-sociales en su vinculación con la economía mundial. El mapeo se vuelve consistente con la postura del mismo Gunder Frank, quien argumenta que “[una] relación colonial o neo-colonial con respecto a la metrópoli capitalista ha formado y transformado la *estructura económica y de clases*, e inclusive la cultura, en el seno de la sociedad latinoamericana, haciendo que esta estructura nacional se transforme como consecuencia de los periódicos cambios en las formas de dependencia colonial”²⁶¹. Señalo este nexo con la teoría de la dependencia pues me parece que es una forma de explicar el funcionamiento de las áreas en la reflexión de Traba y de apuntar a una hebra conceptual que, a mi juicio, no

²⁶⁰ Traba, “La cultura de la resistencia”, 41.

²⁶¹ André Gunder Frank, *Lumpenburguesía: lumpendesarrollo. Dependencia, clase y política en Latinoamérica* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1970), 19.

aparece del todo señalada en los estudios sobre su obra. Asimismo, que haya una resonancia con el dependentismo no quiere decir, a su turno, que exista una lectura homogénea de dicho *corpus* teórico. Por el contrario, Traba misma se encargó de apuntar que: “Negar drásticamente, como lo hacen Vasconi o Dos Santos, la posibilidad de una independencia parcial de la cultura, significa ubicarla al lado de la economía o la política, en una relación mecánica de causa a efecto que no le corresponde”²⁶². Una vez más, se resguarda la “autonomía relativa” de la producción artística, sin cortar las relaciones con otras esferas, con lo cual se gana doblemente: en el análisis social y en el cultural.

Tendidos ya los puentes entre economía, estructura social y producción artística, cabría consignar el perfil específico de cada área en la obra de Traba, pues, tal y como han sido definidos, los conceptos existen en la medida que son usados para hacer significativo el mundo en el que se despliegan. Recurriré, para estos efectos, a algunos ejemplos. En su mapa, Traba identifica a las áreas abiertas con aquellas zonas más propensas a la acción de vanguardias artísticas y con las economías de mayor penetración imperialista. Venezuela es, en tal sentido, un caso particular. Sin una configuración étnica de extranjeros e inmigrantes, su vocación por las tendencias foráneas vendría a explicarse, según la crítica, por la alianza entre vanguardias y “lumpenburguesía”. Traba se pregunta:

¿A qué se debe, entonces, la enfermedad de las vanguardias? Sin duda a un movimiento que va de nosotros hacia afuera, de aquí hacia allá, protagonizado por los artistas menos aptos para ver el mundo a su alrededor y su increíble, original y polifacética fecundidad: movimiento que es aplaudido por las clases dirigentes apresuradas por rellenar sus vacíos culturales con una indiscriminada benevolencia hacia la imitación de los modelos de afuera.

En Caracas esta situación es mucho más neta que en otras partes, porque el dinero inunda a la clase dirigente. La clase dirigente ha comprado arte con una prodigalidad y munificencia sin par en el continente²⁶³.

No es solamente la tendencia plástica mundial –reconocida sobradamente por Traba en el desplazamiento del centro artístico de París a New York– la que permite dar cuenta de la configuración de áreas culturales en la plástica latinoamericana, sino también la

²⁶² Traba, “La cultura de la resistencia”, 41.

²⁶³ Marta Traba, “Mirar en Caracas”, en *Mirar en América*, 215.

correlación de fuerzas al interior del campo artístico venezolano. En varias ocasiones constata la formación de un mercado de las artes visuales con todas las de la ley: productores, mercancías, compradores, *marchands*, galerías, patronato de las instituciones públicas y privadas, crítica favorable, capitales disponibles para la inversión²⁶⁴. La pervivencia del cinetismo en Venezuela, aparente sinsentido histórico-artístico a principios de los setenta²⁶⁵, verifica su carácter de área abierta, a la vez que resulta ininteligible sin la caracterización económico-social de un país dependiente del *boom* petrolero. Con su brusca modernización, Venezuela únicamente logró sobreimponer la fachada desarrollista a un substrato que, en muchos casos, seguía remitiendo a formas de vida tradicional: “Una superestructura de construcción que coincide con el aspecto físico de sociedades altamente industrializadas [...] envuelve, en pocas décadas, el modelo arcaico sobreviviente en los otros países de la Gran Colombia”²⁶⁶.

Mismo parece ocurrir en el caso de Puerto Rico, país paradigmático de las configuraciones neocoloniales en América Latina. Para Traba, el estatuto de Estado Libre Asociado ha profundizado las relaciones de dependencia entre la isla y Estados Unidos, pues los intercambios con la potencia imperialista, lejos de fomentar la autonomía nacional, han producido “una apariencia de desarrollo que desemboca en las consecuencias más artificiales [...] ha levantado la fachada de la prosperidad, detrás de la cual se van acumulando la miseria, la improductividad y el endeudamiento”²⁶⁷. Bajo estas circunstancias es que se produce un fenómeno característico de las áreas abiertas: el borramiento, por parte de los artistas, de toda marca identidad y tradición, en pos de integrarse a las corrientes hegemónicas de las artes visuales. Es lo que aparece bajo la denominación del “*way out*”, muestra, para la argentina-colombiana, de la alienación escandalosa de los jóvenes artistas portorriqueños: “se parte [de la premisa] de que ser

²⁶⁴ Ver Traba, “Mirar en Caracas”, 215-217; *Dos décadas vulnerables*, 186.

²⁶⁵ “¿Por qué todavía los jóvenes siguen encandilados y continúan siendo la cola de león de un proyecto que ya ha pasado de moda, después de haber sido, alternativamente, descubrimiento, moda, imitación y prototipo para juguetes de Navidad y adornos de supermercados?”. Traba, “Mirar en Caracas”, 216.

²⁶⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 185.

²⁶⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 173.

puertorriqueño implica tal desgracia que todo lo que separe al artista de esa mancha originaria, es lo correcto”²⁶⁸.

Una respuesta contraria a este asimilismo se dibuja en Colombia. Dicho sea de paso, fue este país uno de los que más concitó la atención y el entusiasmo de Traba, al punto de adquirir la nacionalidad pocos años antes de su muerte. Frente al escenario de entusiasmo vanguardista que se vive en Caracas, da la impresión de que los colombianos hacen un esfuerzo denodado por mantenerse fuera de la lógica experimental²⁶⁹. Incluso cuando se sitúan, como Botero, en New York –el centro metropolitano por antonomasia–, mantienen un grado notable de indiferencia²⁷⁰. Se plasmaría así, en las creaciones de pintores como Obregón y Botero, una tendencia que caracteriza –a juicio de Traba– la vida misma del país: “el inmovilismo, la tendencia ancestral colombiana a permanecer en la quietud, aparte de todo cambio, la recurrencia casi histriónica de todas sus situaciones forman carne y hueso con estas obras”²⁷¹. A partir de esta tendencia a la inmovilidad podemos visualizar con más claridad la forma en la que las áreas cerradas enfrentan problemas propiamente plásticos y no sólo económico-sociales, pues la cuestión no gira de forma exclusiva en torno al desarrollo dependiente o a la frágil estructura política de Colombia (ambas, por cierto, dimensiones reales y acuciantes del problema²⁷²), sino que también tiene otro eje, que expresa sus contradicciones de forma artística. Así ocurre con Botero, quien alimenta el arcaísmo “anti-vanguardista” con su pintura bloqueada, que paraliza la acción y expresa, a su vez, el llamado inmovilismo social del que él también forma parte. Con escritura minuciosa y sensible se nos describe el procedimiento congelador de Botero:

²⁶⁸ Marta Traba, “Arte en Puerto Rico: Crisis de valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones a la crisis”, en *Mirar en América*, 170. El texto forma parte de un estudio mayor sobre el arte de la isla, redactado durante la estadía de Traba y Rama en San Juan a principios de los setenta. Ver Marta Traba, *Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño* (San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971).

²⁶⁹ Llama la atención, incluso, la opción léxica de la mayoría de los críticos colombianos: “*De facto*, [se] ha usado muy poco la palabra vanguardia y sólo fueron considerados vanguardísticos los tanteos tímidos por la abstracción realizados por primera vez alrededor de treinta años. Después nadie ha hablado de las vanguardias, bien sea para vituperarlas o para ensalzarlas. Los críticos serios coinciden en ver en Obregón al primer artista ‘moderno’ colombiano, pero nunca se pensó calificarlo de vanguardista”. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 158.

²⁷⁰ Marta Traba, “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar”, en *Mirar en América*, 246.

²⁷¹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 96.

²⁷² Traba, “Dos líneas extremas”, 234-235.

La forma bloqueada no alcanzaría su inevitable estaticidad si entre ella y el espacio que la contiene existiera aire circulante [...]; para evitarlo, Botero va ampliando la figura hasta que llega a cubrir la casi totalidad del cuadro, y la circulación queda reprimida por esa incontenible y monstruosa expansión. La tela queda anegada por la imagen. Los fragmentos de fondo que sobreviven deben someterse a esa exigencia de neutralidad; poco a poco, la castración del fondo se protocoliza con el empleo de tintas planas que se añaden a la forma o la rechazan, pero en ningún caso la contienen²⁷³.

Áreas cerradas y áreas abiertas dibujan, en conjunto, una cartografía artística desigual y heterogénea, que responde tanto a la distinta composición de las formaciones económico-sociales latinoamericanas como a los procedimientos estéticos desplegados por pintores y escultores a través del continente. La ofensiva imperialista desatada tras la Revolución cubana, y reforzada al despuntar los setenta, representa una seria amenaza a cualquier regionalismo. Ambas áreas culturales sufren la presión de las tendencias emanadas desde “el centro emisor”. Responderán de forma desigual, pues desigual es su conformación como espacios de la cultura, desiguales las instituciones que apoyan –o no– a los artistas, desiguales sus tradiciones y desiguales los proyectos de cada clase dominante. Las perspectivas no son, en todo caso, alentadoras, pues la región en general se ve sofocada por el peso de Estados Unidos, que llega a provocar una descomposición del edificio lentamente construido en las décadas previas. Se trata, según Traba, “de un producto híbrido, escandaloso, impactante y rápidamente perimible, que es traspasado a Latinoamérica con la intención de abrir nuevas zonas débiles, donde la creación carezca de fuerza y de sentido, y por ende, no represente ninguna incómoda toma de posición frente al mundo”²⁷⁴. Penetración cultural imperialista. O, para decirlo con el lenguaje de nuestra crítica, *estética del deterioro*.

Estética del deterioro

La noción de estética del deterioro es, ante todo, un concepto cuya aplicación no se restringe al espacio latinoamericano. Por el contrario, forma parte de un instrumental que

²⁷³ Traba, “Dos líneas extremas”, 238.

²⁷⁴ Traba, “Arte en Puerto Rico”, 163-164.

permite entender la globalidad del proceso de las artes plásticas contemporáneas, en particular las tendencias desarrolladas en Estados Unidos desde fines de los cincuenta: el pop, el minimalismo, así como las obras que tendían a la desmaterialización²⁷⁵. El alcance espacial de la categoría le permite a Traba distinguir entre la historia acontecida en el corazón del mundo metropolitano y su contraparte latinoamericana, lo que parece producir una suerte de desdoblamiento de la categoría, capaz de dar cuenta –en forma diferenciada– de la actualización de un mismo proceso en polos distintos del globo. Por intermedio de esta amplitud conceptual es que se logra mantener la generalidad que enmarca las relaciones entre dos sociedades; la estética del deterioro es efectiva en Latinoamérica y en Estados Unidos, pero no de la misma manera, pues el despliegue de procedimientos y recursos artísticos en uno y otro contexto no logra tener el mismo significado. Con tal gesto es que Traba afirma la particularidad de la cultura latinoamericana: a pesar de que las relaciones imperialistas hagan operar a las artes plásticas de modo similar, subsiste el hecho de que hay un polo colonizador y otro colonizado, y que el sentido de una obra no puede desvincularse de estos marcos de referencia que constituyen el repertorio de recursos a los que un artista recurre en el momento de la creación.

Sugiero que en este punto se producen los anudamientos con al menos dos tradiciones europeas de pensamiento sobre el arte. De un lado, como ya apunté más arriba, la estética de Adorno, para quien “las fuerzas productivas en las obras de arte no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad”²⁷⁶. Al mismo tiempo, el territorio estético de Traba aparece signado por la sociología del arte de Pierre Francastel, en la cual la obra comparece bajo los auspicios –a veces más y a veces menos explícitos– de cierto estructuralismo: “[...] No cabe duda de

²⁷⁵ La reciente historiografía artística latinoamericana ha revisitado teóricamente al conceptualismo y la desmaterialización en la medida en que ha buscado establecer genealogías alternativas para el arte latinoamericano, que no lo subsuman a la línea de tiempo metropolitana. A este respecto, la obra y reflexión de Óscar Masotta han sido puntos cruciales para pensar desarrollos alternativos desde Latinoamérica. A modo de ejemplo, ver Longoni y Mestman, “Después del pop” y Luis Camnitzer, “La impropiedad histórica del conceptualismo en Latinoamérica”, en *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, editado por Héctor Olea y Mari Carmen Ramírez (New Haven/London: Yale University Press/International Center for the Arts of the Americas, 2006), 89-107.

²⁷⁶ Adorno, *Teoría estética*, 312. Como debiera resultar evidente en lo que resta de este capítulo, la problematización del vínculo arte/sociedad en la obra de Adorno es sumamente compleja. Sólo por remitirme a la *Teoría estética*, pueden revisarse los apartados “Lógica, causalidad, tiempo”, “Finalidad sin fin”, “Carácter doble del arte: *fait social* y autonomía” y “El carácter fetichista”, entre otros.

que el signo figurativo es el punto de realización de una conducta no sólo práctica y manual sino también intelectual para cierta categoría de individuos a quienes se llama artistas [...] cuya misión es [...] producir e interpretar obras de un tipo determinado”²⁷⁷. Asimismo, sostiene Francastel que “un objeto artístico nunca es solamente estético. Se halla ligado a la realidad humana y social por un complejo conjunto de nexos”²⁷⁸. El pensamiento estético de la argentina-colombiana se fundamenta, en definitiva, en un puente problemáticamente tendido entre sociedad y arte, entre mundo y obra, que no recusa las tensiones que se manifiestan en cualquiera de los términos de la relación, sino que, por el contrario, las reconoce y explora en todas sus consecuencias. De este modo, queda habilitada para realizar una crítica de arte que salga de la pura descripción formal, a la vez que evita el reduccionismo sociológico, como ya he señalado. Tanto el concepto de resistencia como el de áreas abiertas y cerradas son parte de este esfuerzo por construir una tercera vía para la escritura sobre arte, postura a todas luces difícil de sostener en medio de un campo intelectual tensionado por un esteticismo incapaz de ponderar sus alianzas políticas y por una franja anti-intelectualista que subsumía a la revolución en la vanguardia político-militar. Participa, entonces, la categoría de *estética del deterioro* de un complejo mucho más amplio, que he delineado parcialmente a lo largo de este capítulo. Para dar cuenta de dicho concepto propongo un breve itinerario, con tres hitos: en primer lugar, discutiré la caracterización de las sociedades metropolitanas –o “centros emisores”, como los llama Traba– y la crisis del arte que en ellas se produce; en una segunda instancia daré cuenta de la contraposición entre lo que Traba denomina *estética tradicional* y la *estética del deterioro*; para finalizar, ofreceré algunos ejemplos del despliegue de la *estética de deterioro* en América Latina.

En la introducción de su polémico estudio *Understanding Media*, Marshall McLuhan sostiene que, merced a la electricidad, el tiempo y el espacio se han comprimido de tal manera que los valores y principios de la sociedad basada en la escritura estarían caducos: “Ya no es posible adoptar el rol desapegado y disociado [*aloof and dissociated*

²⁷⁷ Pierre Francastel, *Sociología del arte* (Madrid: Alianza, 1975), 11-12.

²⁷⁸ Pierre Francastel, “Arte, forma, estructura”, en *Estructuralismo y estética*, selección de José Sazbón (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971), 73.

role] del letrado occidental”²⁷⁹. Como consecuencia, se produce un colapso del mundo que lo reduciría a la famosa “aldea global”. “Es este factor implosivo el que altera la posición del negro, el adolescente y algunos otros grupos. Ya no pueden ser *contenidos*, en el sentido político de la asociación limitada. Ahora están *involucrados* en nuestras vidas, como nosotros en las suyas, gracias a los medios eléctricos”²⁸⁰. Con esta afirmación, McLuhan pone sobre la mesa los efectos reorganizadores que distintas tecnologías tienen sobre el conjunto de la sociedad. En particular, la comunicación a través de medios electrónicos permitiría prescindir de las formas políticas hasta entonces dominantes, lo que viene a señalar una transformación cualitativa de primer orden en los centros industrializados de mediados del siglo XX. Similares conclusiones, pero sin el evidente entusiasmo del teórico canadiense²⁸¹, saca Herbert Marcuse de su análisis de las llamadas sociedades afluentes: “La independencia del pensamiento, la autonomía y el derecho a la oposición política están siendo privados de su función crítica básica en una sociedad que parece cada vez más capaz de satisfacer las necesidades de los individuos por medio de la forma en que se organiza”²⁸².

Tecnología y sociedad son presentadas como elementos cuyo vínculo aparece con igual nitidez para teóricos de signo distinto –es, a fin de cuentas, la carga ideológica y su crítica lo que diferencia a McLuhan de Marcuse–. La brutalidad con que se afirma esta complicidad técnica queda en evidencia al momento en que el primero discute los posibles efectos del medio televisivo en la asimilación de sociedades subdesarrolladas a patrones de conducta afines al capitalismo industrial de Occidente: “Culturas enteras podrían ser ahora programadas para mantener su clima emocional estable, de la misma forma en que hemos aprendido algo acerca de la mantención del equilibrio en las economías comerciales del

²⁷⁹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York/London: Mc Graw-Hill, 1965), 4.

²⁸⁰ McLuhan, *Understanding Media*, 5.

²⁸¹ El contrapunto –a la vez que cierta cercanía en lo referido a los diagnósticos– entre las posturas de McLuhan y Marcuse ha sido ya notado por Marshall Berman. Si el primero es presa del optimismo tecnológico que inauguran los futuristas y que luego continúan las ciencias sociales funcionalistas, el segundo es teóricamente deudor de la noción de “jaula de hierro” acuñada por Weber. Ver Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Madrid: Siglo XXI, 1988), 13-17.

²⁸² Herbert Marcuse, *One dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (London: Routledge & Kegan Paul, 1964), 1.

mundo”²⁸³. Da la impresión de que el alcance omnicomprendivo de la tecnología en la sociedad contemporánea ha desarraigado un conjunto de relaciones sociales y valores previamente dominantes, siendo el arte y la cultura afectadas, también, en este proceso.

La característica novedosa de hoy es el achatamiento del antagonismo entre cultura y realidad social por medio de la obliteración de los elementos oposicionales, ajenos y trascendentales de la alta cultura en virtud de los cuales constituía *otra dimensión* de la realidad. Esta liquidación de la cultura *bidimensional* ocurre, no a través de la negación y rechazo de los “valores culturales”, sino a través de su completa incorporación al orden establecido, a través de su reproducción y exhibición a escala masiva²⁸⁴.

Marcuse actualiza la crítica desarrollada desde hace décadas ya por los miembros de la Escuela de Frankfurt a la industria cultural²⁸⁵. Tras publicarse la *Dialéctica de la Ilustración*²⁸⁶ en 1947, el concepto de industria cultural ha tenido un largo recorrido, originando interpretaciones de índole diversa, circulando de forma más amplia en América Latina producto de la publicación aislada del capítulo dedicado a la industria de la cultura²⁸⁷. Por su parte, Traba no recurre a una sola fuente de todo el equipo frankfurtiano, sino que amalgama y traduce de manera libre las consideraciones que versan sobre el cambio en los centros metropolitanos, que han visto el predominio del arte mercantilizado por sobre una estética perdurable, lo que viene a reforzar la dominación inherente a tal sistema en virtud de la alianza entre subordinación y técnica: “La tecnología, hábilmente

²⁸³ McLuhan, *Understanding Media*, 28. Este descaro resulta mucho más escandaloso –y por ende, más inexcusable, si es posible– cuando lo comparamos con la advertencia de Marcuse a propósito de la modernización programada del Tercer Mundo: “[...] parece que el desarrollo sobreimpuesto de estos países traerá un período de administración total más violenta y más rígida que aquella por la que han pasado las sociedades avanzadas, las que pueden sostenerse sobre los logros de la era liberal. En resumen: las áreas atrasadas de seguro sucumbirán a una de las varias formas de neocolonialismo o un sistema más o menos terrorista de acumulación primitiva”. Marcuse, *One dimensional man*, 47.

²⁸⁴ Marcuse, *One dimensional man*, 57.

²⁸⁵ “La industria cultural integra intencionalmente a sus consumidores desde arriba. En detrimento de ambas, junta a la fuerza a las esferas del arte alto y bajo, separadas por miles de años. La seriedad del arte alto es destruida en la especulación sobre su eficacia; la seriedad del bajo parece con las limitaciones civilizatorias impuestas a la resistencia rebelde que le era inherente mientras el control social no fuese aún total”. Theodor W. Adorno, “Culture Industry Reconsidered”, *New German Critique* 6 (otoño 1975): 12.

²⁸⁶ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2006).

²⁸⁷ Cf. Varela, “Intelectuales y medios de comunicación”, 766. Una síntesis sobre las principales características de la reflexión sobre estética y cultura en los miembros de la Escuela de Frankfurt puede encontrarse en David Held, *Introduction to critical theory: Horkheimer to Habermas* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1980), 75-109.

convertida en ideología por quienes la necesitan manejar como instrumento de poder, ha penetrado la unidad cultural de la sociedad de consumo y la ha atomizado”²⁸⁸.

Un arte producido en estas circunstancias vendría a verificar, en la mayor parte de los casos, un mero saludo a la bandera que permita mantener las cosas como están. Tal es la fuerza de la “sociedad administrada” que describe Marcuse; fuerza que parece refrendar el mismo McLuhan al sostener la función farmacológica del arte experimental, que, por vía de su imbricación con el ritmo de cambio tecnológico, nos apresta para la transformación de los medios: “De cualquier modo, en el arte experimental a los hombres se les dan las especificaciones exactas de la violencia venidera para sus propias psiquis por parte de sus contra-irritantes o tecnología”²⁸⁹. Proceso similar ocurre con la publicidad, la cual “es un intento crudo de extender los principios de automatización a cada aspecto de la sociedad. Idealmente, la publicidad apunta al objetivo de una armonía programada entre todos los impulsos y aspiraciones y empresas humanas”²⁹⁰. Por todos lados parece extenderse la degradación de valores culturales característicos de la tradición moderna –en cualquiera de sus formas–, al punto en que no hay distinción entre alta y baja cultura, y sólo quedan disponibles los productos de la sociedad de consumo bajo la forma del kitsch. Señala Clement Greenberg: “El kitsch, en virtud de una técnica racionalizada que recurre a la ciencia y la industria, ha borrado esta distinción en la práctica”²⁹¹. Da la impresión de que, en su desbocada masificación del consumo, la sociedad industrial disolvió las fronteras entre dominios que se mantenían a perfecta y calculada distancia²⁹². Sobre los productos kitsch del mundo industrializado, Traba se pronuncia remitiendo a Eco y Adorno:

[S]on [objetos] conservadores, es decir se resisten tenazmente a la creación y al cambio; responden a la ley de la oferta y la demanda, y por eso se convierten de buena gana en productos condensados y nivelados; hacen digerir cosas fáciles, igualan por el nivel de entretenimiento, cumplen una función satisfactoria, complacida y acrítica, buscan símbolos

²⁸⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 59.

²⁸⁹ McLuhan, *Understanding Media*, 66.

²⁹⁰ McLuhan, *Understanding Media*, 227.

²⁹¹ Clement Greenberg, “Avant-garde and Kitsch”, en *Art and Culture*, 13.

²⁹² “Siempre ha existido, por un lado, la minoría de los poderosos –y por ende, los cultos– y, por otro, la gran masa de los explotados y pobres –y por ende, los ignorantes–. La cultura formal siempre ha pertenecido a los primeros, mientras que los últimos han tenido que contentarse con la cultura folk o rudimentaria, o el kitsch”. Greenberg, “Avant-garde and Kitsch”, 16.

y mitos de rápida universalidad, sirven de instrumento al paternalismo, trabajan sobre los lugares comunes²⁹³.

Ahora bien, Traba realiza una lectura sutil de las tendencias ya mencionadas, cuidándose de limitar su efectividad a los espacios metropolitanos. De este modo, la penetración de la industria cultural en el ámbito de estético, la “desublimación represiva” que anula el potencial utópico-crítico del arte²⁹⁴, la indistinción entre alta y baja cultura, la presencia, al parecer, ubicua de los medios de comunicación en la vida cotidiana y la hegemonía del kitsch, vienen a ser todas facetas de una crisis que atañe específicamente a las sociedades industrializadas y no a los países subdesarrollados que constituyen la región latinoamericana²⁹⁵. Visto en su globalidad, es este proceso el que da origen a la estética del deterioro, y su caracterización permitirá –como mostraré más adelante– argumentar que la hegemonía de dicha estética en América Latina no es sólo “inauténtica”, sino además una señal inequívoca de colonialismo cultural.

En efecto, el término *estética de deterioro* viene a designar la manifestación en el arte de un proceso mayor de transformación histórico-social, y Traba lo señala con claridad:

El resultado más ostensible de la “tecnología ideológica” sobre las artes plásticas norteamericanas es el reemplazo de lo que podríamos llamar estética tradicional por la *estética del deterioro*. Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en no *durar* y en no *establecer pauta alguna*²⁹⁶.

Abjura, en consecuencia, esta estética de cualquier posibilidad de pervivencia o comunicabilidad, con lo que responde a la disolución de lo que Traba, siguiendo a Lefebvre, denomina “código general”. “La ausencia de un código general (compensada por la introducción de códigos parciales, que en rigor organizan imperativamente una red, como por ejemplo el código carretero) permite las trampas, los trucos de códigos y de mensajes,

²⁹³ Marta Traba, “La pintura como medio de comunicación”, en *Marta Traba*, 297.

²⁹⁴ Cf. Marcuse, *One dimensional man*, 61.

²⁹⁵ Traba, “La cultura de la resistencia”, 38-39.

²⁹⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 60.

la introducción de elementos equívocos, mal conocidos o desconocidos”²⁹⁷. Con un código general en retirada –o por completo ausente–, campea la fragmentación social que caracterizaría al mundo metropolitano, al punto en que se mina la capacidad de producir sentido por haberse reemplazado el signo por la señal; la ausencia de sentido se manifiesta como apariencia de sentido²⁹⁸. De este modo, la estética del deterioro se nutre de una crisis más general que afecta las capacidades expresivas de una sociedad determinada; empuja al arte hacia una zona de asimilación por negarle la posibilidad de restarse del intercambio mercantil y de sus pautas de obsolescencia: “Sin posibilidad de permanecer [...], el arte se autocondena al mismo destino que los demás productos de la sociedad de consumo; apenas se gasta, cubre una expectativa [*sic*] y satisface episódicamente a su cliente, desaparece”²⁹⁹.

Bajo los marcos de la estética del deterioro, el arte se asimila a las lógicas del proceso productivo en el capitalismo avanzado y, con ello, le quita el eje de su poder: la autonomía que se reclama en el seno mismo de la sociedad moderna. De acuerdo a la argentina-colombiana, el resultado no es sino “un elemento catártico perfectamente prefabricado cuyo triple permiso –el de divertir, liberar, destruir– se ha ejercido [...] con terrible y pasmosa regularidad”³⁰⁰. Me parece que en estos gestos es posible advertir la consonancia con partes notorias de la estética de Adorno, para quien “las obras del cambio absoluto, de la pluralidad sin relación con la unidad, se vuelven [...] indiferentes, monótonas, uniformes”³⁰¹. Al mismo tiempo, critica Adorno la tendencia al experimentalismo que campea en las vanguardias entregadas a la participación y lo lúdico: “Hoy, la cultura oficial le concede zonas especiales a lo que (desconfiada y con la esperanza de que fracase) declara un experimento, con lo cual lo neutraliza”³⁰². Por su parte, la crítica sostiene que “[el] juego es un aliado de los sistemas enajenantes, puesto que les facilita los antídotos o los medios de desintoxicación. No es una coincidencia que el

²⁹⁷ Lefebvre, *Lenguaje y sociedad*, 114.

²⁹⁸ Ver Lefebvre, *Lenguaje y sociedad*, 118-121.

²⁹⁹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 61.

³⁰⁰ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 61.

³⁰¹ Adorno, *Teoría estética*, 254.

³⁰² Adorno, *Teoría estética*, 57. También señala: “La irresponsabilidad absoluta [de las obras] las reduce a *fun*”. *Teoría estética*, 59.

entusiasmo suscitado por los juegos-catarsis y su adopción por el sistema haya sobrevenido al tiempo con las grandes crisis”³⁰³.

Sin embargo, creo que es necesario prevenirse contra una inscripción automática de Traba en algo así como un paradigma estético adorniano, al menos por tres motivos. La primera razón, evidente para quienes estén familiarizados con la obra de Adorno, se refiere al despliegue propiamente dialéctico y contradictorio de su pensamiento: no hay tal cosa como *la* estética que se corresponda con su obra, ni tampoco un programa protocolizado al cual pudiera alguien subscribir³⁰⁴. En otro nivel, la reflexión adorniana contrapone a la obra como nexo de sentido a la disolución de ese nexo (nuevamente recompuesto por el principio de montaje y construcción) por la misma obra en el modernismo. Se dibuja así un recorrido que insiste en la negatividad, al punto en que la obra debe enfrentarse a su propio perecer; aferrarse a la duración vendría a significar nada más que el clasicismo, puesto que el despliegue procesual de la obra se identifica con su desaparición³⁰⁵. En la medida que Traba busca esbozar un programa “afirmativo” –no obstante utilizar la noción negativa de resistencia–, su asimilación al pensamiento no-identitario que construye Adorno resulta, al menos, problemática. A este respecto, llama la atención el hecho de que este último distinga entre la mera negación de sentido y su presencia en ciertas obras calificadas de absurdas, lo que constituye una “negación determinada” en la línea que él reivindica³⁰⁶. Por último, vale la pena considerar un punto de orden cronológico: la *Teoría estética* se publica hacia principios de los setenta, y su incorporación a *Dos décadas vulnerables* resulta difícil de mostrar. Si bien la obra de Traba da cuenta de lecturas y traducciones heterodoxas³⁰⁷ a la vez que sorprendentemente rápidas –teniendo en cuenta su notoria movilidad tras la salida

³⁰³ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 100.

³⁰⁴ Sostiene Jay: “Adorno hubiera realizado una objeción de principio a cualquier intento de volver indoloramente accesible su pensamiento a una audiencia amplia. La verdadera filosofía, le gustaba insistir, es el tipo de pensamiento que resiste la paráfrasis”. Martin Jay, *Adorno* (London: Fontana, 1984), 11.

³⁰⁵ Véase las secciones “La experiencia estética es procesual” y “Carácter precedero” en Adorno, *Teoría estética*.

³⁰⁶ Cf. Adorno, *Teoría estética*, 211. También: “El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y un arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva”. Adorno, *Teoría estética*, 207.

³⁰⁷ Sólo dos ejemplos, ambos de principios de los setenta: la referencia a Benjamin en “La pintura como medio de comunicación” y una cita de *Eros y civilización* que aparece hacia el final de *Dos décadas vulnerables* y que difiere lo suficiente de la versión de Juan García Ponce como para sostener que sea Traba quien traduce. Ver Traba “La pintura como medio de comunicación”, 295; *Dos décadas vulnerables*, 219-220.

de Colombia en los sesenta–, me parece poco probable que haya estado en condiciones de hacer una integración detallada de la obra última de Adorno a su trabajo de los setenta.

En síntesis, podría señalarse que la estética del deterioro se opone a la estética tradicional (término que no deja de ser ambiguo, pues no queda claro si es que Traba se refiere a una estética idealista o si está pensando, antes, en los presupuestos del arte moderno en general³⁰⁸) por cuanto se entrega al abandono del sentido y el empobrecimiento del arte como lenguaje, al tiempo que desarrolla una temporalidad que sólo tiende a la autodestrucción y al descarte en los ritmos de la moda. Cuando el arte pop fragmenta la visión, en su imitación de la gráfica del cómic, acontece para Traba la negación sin más de la lógica constructiva modernista que nos deja en un estado de desarme progresivo, sin herramienta alguna para construir un sentido comunitario a partir de las imágenes:

[...] hasta qué punto el fragmento de lenguaje desmembrado de su estructura de sentido, ocupando plásticamente un espacio estrecho [puede] ser interpretado con un público dotado de espíritu crítico capaz de experimentar la sensación de empobrecimiento y la superficialidad de tal imagen; y hasta qué punto tal imagen no [crea] en el espectador un progresivo estrechamiento de su propia habla y lo [empuja] a adoptar como lenguaje corriente esa suma de fragmentos incoherentes [...] elevando los fragmentos a categoría de obra de arte, [los manipuladores de cultura] han logrado separar al artista de toda preocupación conceptual y significante; lo ha convertido en un producto, cuyo suministro atiende celosamente, así como atiende que la demanda se produzca en el momento preciso y también en el momento preciso se cancele, cuando el mercado está saturado de determinado fragmento³⁰⁹.

Si antes fue lenguaje, la pintura quedaría ahora arrojada a la mera objetualidad, a la visualidad pura o al simple descarte de lo caduco. No es otra cosa que la pasión por los neologismos y la programación de las tendencias de acuerdo al furor de estar *in*³¹⁰. Una máquina devoradora pasa por encima de los intentos por fijar un lenguaje y, más allá de la

³⁰⁸ Cf. Marta Traba, “La rebelión de los santos (Fragmento)”, en *Mirar en América*, 191. El texto es parte de Marta Traba, *La rebelión de los santos. The rebellion of the santos* (San Juan: Ediciones Puerto/Museo de Santos, 1972).

³⁰⁹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 146-147.

³¹⁰ Marta Traba, “Replanteo desde cero”, en *Mirar en América*, 224.

angustia existencial que ello pudiera provocar, el efecto más escandaloso es que la crisis del arte que experimentan Estados Unidos y Europa se replica sin más en Latinoamérica.

La expresión continental de la estética del deterioro tiene múltiples vías. Una de las más evidentes es lo que Traba denomina *way out*, o “la tendencia a formas experimentales dentro del programa del arte actual impartido por los artistas de Estados Unidos”³¹¹. Programa que se patentiza en Puerto Rico como “el camino de la redención del pecado de ser isleños, mediante la escapada hacia afuera, el asimilismo incondicional de las corrientes norteamericanas”³¹². Salta a la vista el carácter colonial de dicha operación, máxime si es que, como Traba, nos ubicamos en la sintonía del equipo intelectual que ha tematizado y discutido la relación entre las culturas metropolitanas y la creación latinoamericana. En concreto, la crítica sentencia: “si los artistas del continente aceptan sin reservas las propuestas formuladas por los otros, terminarán por engrosar múltiples líneas de satelismo [...] si la rendición a las propuestas es incondicional [...] refrendan su condición de colonizados culturales”³¹³.

Otra marca de la presencia de la estética del deterioro en América Latina es la sucesión vertiginosa de modas y estilos, incluso para un mismo artista, en el transcurso de unos pocos años. Al comentar las bienales y salones de los sesenta, Traba afirma: “Distribuidos oscuramente por el espacio estrecho de cada moda; lanzados bien al óptico como al ‘pop-art’, como al cinetismo o los objetos, son artistas sin contexto”³¹⁴. El ejemplo más sobresaliente de esta tendencia es, sin duda, la escena argentina experimental, la que manifiesta “la servidumbre a la moda”, “la búsqueda de lo escandaloso e impactante”, “la sumisión a las reducidas élites vanguardistas” y la subordinación “a la juventud y el pavor de envejecer”³¹⁵. Sin posibilidad de construir una propuesta de estilo o un modelo de visión transmisible en obra, las vanguardias quedan sumidas en su propia temporalidad que tiende a la disolución de lo permanente –ellas mismas incluidas–. Con ello se cae, o bien en la frivolidad superficial³¹⁶, o bien en la reducción de la obra a un objeto suntuario, una mera

³¹¹ Traba, “Arte en Puerto Rico”, 177.

³¹² Traba, *Dos décadas vulnerables*, 173.

³¹³ Traba, “Arte en Puerto Rico”, 177.

³¹⁴ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 167.

³¹⁵ Todas las citas en Traba, *Dos décadas vulnerables*, 191.

³¹⁶ Cf. Marta Traba, “La lucha contra el mimetismo en el arte”, en *Mirar en América*, 263.

cosa sin ambiciones significantes³¹⁷. Se pierden, de este modo, tanto las dimensiones plásticas como las comunicables en la obra de arte, y en ello no acontece otra cosa que el hacer *como si* el colapso de arte, ocurrido por razones que atañen a la particularidad histórica de las sociedades industrializadas, hubiese ocurrido también –y del mismo modo– en Latinoamérica, en circunstancias que las dichas razones no se encuentran ni cerca de constatarse en el continente.

A lo largo de este capítulo he intentado reconstruir la red conceptual que se despliega en la obra de Marta Traba. He buscado, en el camino, apuntar cuáles son los nudos principales, cuáles las costuras y en qué momentos específicos el punto se corre para alojar una reinterpretación o una relectura que permita la emergencia de un pensamiento original, capaz él mismo de lanzarse sobre los objetos de los que aspira a dar cuenta. Como sostuve más arriba, mi enfoque en las nociones de resistencia, áreas abiertas y cerradas, y estética del deterioro se debe al peso que tienen dentro de esta red y a que, a su modo, son los ejemplos de categorías propias del pensamiento de Traba en las cuales más fructíferamente se reformulan conceptos tomados “de otro lado”. La amalgama es, valgan verdades, heterogénea, como lo son también los objetos discutidos a través de ella. Quizás ahí sea donde resida la mayor fuerza de este pensamiento: en la audacia teórica, en los gestos desenfadados que leen con voracidad el presente con miras a salvarlo de su despeñamiento en el vacío del vanguardismo experimental.

³¹⁷ Cf. Marta Traba, “Venezuela: cómo se forma una plástica hegemónica”, en *Mirar en América*, 272 y 276.

4. Afinidades electivas para la crítica del arte latinoamericano

En este capítulo desarrollaré un eje de lectura complementario al del capítulo anterior. Se trata de una operación que busca conectar aspectos presentes en los trabajos de Marta Traba y que permiten particularizarla dentro de los desarrollos mayores de la crítica artística y el campo intelectual latinoamericano de su tiempo. Para ello he optado por buscar lo que denomino *afinidades electivas* entre distintos niveles que constituyen, a su vez, las secciones de este capítulo. En ese sentido, a diferencia de mi tratamiento de las redes conceptuales, pueden leerse estas afinidades de manera más o menos independiente, pues forman una unidad más laxa que el aparato teórico que acabo de describir. Aquellas manifestaciones de afinidad que reconozco corresponden a la cercanía entre literatura y artes visuales, la preferencia por las dimensiones plásticas del arte y el tipo de actividad intelectual desarrollado por Traba. De igual forma que en el capítulo precedente, haré algunas precisiones sobre la categoría de afinidad electiva antes de dar curso al análisis.

Afinidades electivas: aclaraciones teóricas

Una primera observación que cabe hacer al hablar de afinidades electivas es el reconocimiento de sus orígenes. Si la noción red conceptual refiere a un dispositivo analítico que he desarrollado particularmente para esta investigación, el término que vertebra a este capítulo se encuentra en otros trabajos de historia intelectual y cultural, y puede datarse su popularización literaria en la novela de Goethe, *Las afinidades electivas*³¹⁸, publicada en 1809. Se trata de una metáfora que vertebra la narración, tomada de la química de los elementos que se unen y separan, formando nuevos compuestos y deshaciendo los originales. Posteriormente, Max Weber desarrollará parte de sus hipótesis sobre los orígenes del mundo moderno a partir de lo que identifica como una afinidad electiva entre el capitalismo y la moral protestante. Tanto Goethe como Weber recurren al carácter metafórico del proceso químico, sea para articular la alegoría moral y sentimental, sea para apuntalar la fuerza explicativa de un argumento sociológico.

³¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Las afinidades electivas* (Barcelona: Icaria, 1984).

Mi opción, en este caso, sigue en lo general este espíritu metafórico, pues me interesa dar cuenta de cercanías y resonancias que se manifiestan en un nivel cuya concreción demanda un esfuerzo conceptual que le haga justicia. En tal sentido, me parece sugerente la lectura que Raymond Williams realiza de Benjamin y Adorno al discutir sobre las categorías de tipificación, homología y correspondencia. A pesar de que el meollo del asunto, en Williams, es calibrar los problemas que suscita la teoría del reflejo –con miras a evitar el reduccionismo dicotómico base/superestructura–, su análisis del problema de la correspondencia me sirve para precisar un poco más a qué me refiero con afinidad electiva: “A un cierto nivel, las correspondencias son semejanzas, en prácticas específicas aparentemente muy diferentes, de las que puede demostrarse a través del análisis que son tanto expresiones como respuestas directas y directamente relacionadas, de y a un proceso social general”³¹⁹. Una afinidad representaría, en principio, este proceso de semejanza merced a la participación de una totalidad mayor y más envolvente (sea el campo intelectual o bien la misma sociedad latinoamericana). Ahora bien, es necesario introducir una precisión realizada por Williams que limita, a la vez que profundiza, el sentido de la correspondencia: “A otro nivel, a su vez, las correspondencias no son ni semejanzas ni analogías, sino conexiones *desplazadas*”³²⁰. A lo largo de este capítulo mostraré cómo las afinidades electivas de Traba manifiestan estos dos niveles: uno de tipo analógico, en el cual se plasman similitudes que remiten al plano general, y otro que implica una relación refractada con esta misma totalidad.

Mediante el uso de la categoría de afinidad electiva he querido manifestar una distancia con otros conceptos, como es el caso de la “toma de posición”, desarrollada por Bourdieu. El campo de las tomas de posición se entiende como “el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales involucrados en el campo –obras artísticas o literarias, por supuesto, pero también actos o pronunciamientos políticos, manifiestos o polémicas, etc”³²¹. Involucra, por lo tanto, un dominio específico de objetos y acciones que deja fuera algunos fenómenos que me interesa relevar en la trayectoria de Traba, puesto que no se reducen por completo a la descripción que realiza Bourdieu. Siguiendo a Jay,

³¹⁹ Williams, *Marxismo y literatura*, 143.

³²⁰ Williams, *Marxismo y literatura*, 144.

³²¹ Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 30.

considero que “aunque los campos intelectuales [...] no puede ser construidos como los objetos únicos o siempre más fundamentales de la indagación histórica intelectual, son ciertamente de considerable valor al dar cuenta de la constelación inarticulada o semi-articulada de fuerzas [...] que subtienden cualquier proyecto intelectual individual o incluso colectivo”³²². Frente a la metáfora “topológica” de Bourdieu, creo que la noción presente en Goethe –en la medida que es leída en la línea de las correspondencias– permite dar mejor cuenta de aquellos influjos de fuerza que busco relevar en la obra de Traba.

Como mostraré más adelante, el instrumental analítico de los campos intelectuales, en su manifestación más sociológica, no resulta completamente adecuado para definir las conexiones que se fraguan en textos como *Dos décadas vulnerables* o *Los cuatro monstruos cardinales*. Posiblemente, las afinidades políticas de Traba podrían ser explicadas y exploradas siguiendo la formulación más convencional del capital simbólico, la legitimidad, la intervención y las tomas de posición. Ahora bien, esto no obsta el hecho de que algunas relaciones que describo con la categoría de “afinidad electiva” exceden las dinámicas meso- y macro-sociales que suelen protagonizar los análisis del campo intelectual. Antes bien, se trata de interacciones cuya índole, aunque social, se manifiesta al interior de los textos que constituyen mi *corpus*. Los grados de formalización e institucionalización son mucho menores en este caso, y las relaciones que en Traba se identifican como afinidades electivas remiten a una problemática que no se deja reducir a las dinámicas mayores de campo; son, en algunos casos, un diálogo en otro tono. En definitiva, al hablar de afinidades electivas me referiré a la cercanía y atracción de formas de práctica y de conciencia (operaciones estéticas, horizontes político-sociales, modos de reflexión sobre la cultura) que se manifiestan como relaciones de complicidad o de rechazo, variables en el tiempo y dependientes del proceso histórico-social general. No se trata de un nexo esotérico, ni tampoco de duplicidades mecánicas; las afinidades electivas son perceptibles aquí como parte de una hipótesis de lectura de la producción intelectual de Traba. Ellas revelan aspectos del campo intelectual latinoamericano, sin ser lo mismo que dicho campo ni comportarse según los principios que lo rigen como “institución”.

³²² Jay, “Fieldwork and Theorizing”, 312.

Plástica y literatura

Una convergencia entre artes plásticas y literatura se instala en el origen mismo de la obra de Marta Traba: sus primeras publicaciones en *Ver y Estimar* aquilatan el análisis de una figura clave en la historia de ambas formas de arte³²³. La búsqueda –en la obra primera– de nexos entre uno y otro campo procede bajo un precepto modernista de orden formal, más que en la ubicación de un substrato material común del cual se derivarían, sin muchas complicaciones, las semejanzas, como lo hubiese querido cierta crítica marxista poco dada a las sutilezas. Una lectura del conjunto de los ensayos de Traba, en especial los que aparecen desde mediados de los sesenta, da una impresión de otro orden. Si bien la pasión modernista inicial se orienta en un cauce histórico-social al plantear cuestiones como la dependencia y el coloniaje artístico, el ímpetu por dotar de cierta especificidad al dominio cultural se mantiene. Modernismo significa, ante todo, reclamar la legalidad propia del arte, tal como lo manifiesta en *Los cuatro monstruos cardinales* al discutir los aportes del cubismo: “[E]l punto en que se proclama la omnipotencia de los elementos pictóricos, coincidente con la proclamación, por parte de los escritores, de la omnipotencia de las palabras y luego de las letras, y con el descubrimiento, por parte de los músicos, de la omnipotencia de las notas, los sonidos y los efectos sonoros”³²⁴. Algo se agita en el mundo moderno, y adquiere manifestaciones en los registros más diversos, al punto de permitirle a Traba ubicar a pintores al lado de escritores sin que ello aparezca como un capricho arbitrario.

Los multiformes productos de esta agitación modernista pueden ser ubicados de acuerdo a distintas líneas de fuerza, a pesar de que tras ellos se encuentre una premisa sencilla pero, a la vez, esclarecedora. En la medida que se considera a la cultura como una re-elaboración estética del mundo –sea como experiencia, como tradición o como utopía–, las afinidades entre literatura y plástica obedecen a la participación dentro de un mundo compartido. Por cierto, esto implica, desde el primer momento, una apertura a la multiplicidad de esta manifestación de experiencia-en-común, pues “el arte, en su adecuada definición marxista, es una modalidad de la actividad real creadora del hombre; que de

³²³ Ver Marta Traba, “Ángulo Eluard-Picasso”, *Ver y Estimar* 2 (mayo 1948): 43-46 (también reproducido en *Marta Traba*, 225); “Hoja y universo de Rodin y Rilke”, *Ver y Estimar* 3 (junio 1948): 46-49.

³²⁴ Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, 35.

ningún modo mira una supuesta realidad externa a él y la copia en un acto reflejo, sino que construye tal realidad con su capacidad creadora”³²⁵. Para afirmar la consonancia, Traba sitúa a la pintura y a la literatura como actividades culturales cuyo horizonte es la elaboración de sentidos en el plano de las reglas definidas por su medio, operación que no les impide, a su vez, participar de la vida social e histórica en general. El concepto mismo de cultura en Traba, aunque difuso a lo largo de su obra, apunta a “un sistema de pensamiento, [...] una organización especial del hombre y sus relaciones no sólo con la sociedad sino con la historia”³²⁶.

Una de las consecuencias ostensibles de estas premisas es que la afinidad entre sistemas expresivos se despliegue con particular claridad en aquellos creadores que Traba identifica como parte de la cultura de la resistencia. De hecho, es la sensibilidad frente a la subordinación (socio-económica y artística) el punto de arranque para la configuración de la resistencia como intento por configurar una cultura propia desde la experiencia continental: “Los escritores y artistas fueron siempre especialmente receptivos al problema de la dependencia, a pesar de que ahora se tienda desmonetizarlos y a minimizar su influencia”³²⁷. El proyecto de la resistencia fija el horizonte de encuentro del ensayo, la literatura y la plástica, sin que ello signifique analogías mecánicas. Por el contrario, las similitudes “no están deducidas de paralelismos temáticos o de homologías simplistas: su relación depende de una misma manera de revolucionar la representación del mundo [...] (significación que ‘presenta’ y ‘produce’, trabajo transformativo, no conformista)”³²⁸. La coincidencia se fragua, como mostraré a continuación, sobre operaciones comunes en el dominio de lo estético, sin que esto lleve a Traba a sostener que existe algo así como un espacio de “lo estético en general” o una “estética americana” consubstancial al origen de

³²⁵ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 66. En una nota al pie en la misma página, Bazzano-Nelson argumenta que “su progresiva incorporación al medio literario latinoamericano entre 1966 y 1967, luego de la publicación de su primera novela y de establecer una relación con Ángel Rama, pueden haber incidido en el creciente interés de Traba por el marxismo”. Es evidente que el viaje a Cuba en 1966 marca un giro en las orientaciones políticas de Traba, como discutiré más adelante, pero también habría que mencionar que la recepción de la crítica cultural marxista heterodoxa fue también posible gracias al esfuerzo desplegado en distintos puntos del continente: desde *Casa de las Américas*, desde *Pasado y Presente* y también por Adolfo Sánchez Vázquez.

³²⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 63. Esta definición laxa se hace parte de una contraposición entre cultura y civilización, siendo esta última una suerte de osificación de las costumbres que sólo existe en la medida que es impuesta.

³²⁷ Traba, “La cultura de la resistencia”, 37-38.

³²⁸ Traba, “La cultura de la resistencia”, 52-53.

cada artista; el reconocimiento de áreas culturales, junto con la consideración histórica de la plástica continental testimonian la apertura de la crítica a la heterogeneidad de la producción cultural latinoamericana.

En efecto, las correspondencias trazadas entre artes plásticas y literatura parten del reconocimiento de que las obras “no entran en una semiología general latinoamericana, no son susceptibles de desciframientos a nivel del continente y, por consiguiente, no conforman un habla común”³²⁹. Ello, por su parte, no impide que la resonancia entre sistemas expresivos adquiera diferentes grados de profundidad. Para hermanar ambas prácticas culturales, Traba va desde la sencilla referencia sin mayor comentario hasta el análisis más detallista de obras y autores. El primer caso se manifiesta en los vínculos e interacciones que ella reconoce entre el campo letrado y el plástico, como sucede con *El techo de la ballena* en Venezuela, grupo de disidentes surrealistas que destacan dentro de la hegemonía del cinetismo por su acción irreverente; fenómeno similar ocurre en el caso de las revistas de los años veinte y su promoción de un arte nacional y moderno a la vez (aquí los ejemplos son *Martín Fierro* y *Amauta*)³³⁰. Podría decirse que, en este nivel, las relaciones responden, ante todo, a las complicidades propias del campo cultural compartido. El terreno en común da paso a un cierto lenguaje que resuena en uno y otro sistema expresivo, pero Traba no desarrolla estos vínculos mayormente. Sólo se alude –de manera tácita, pues no se trata de un autor incorporado a su aparato teórico– a lo que Williams catalogaría como formación cultural: “Movimientos y tendencias efectivas [...] que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura”³³¹.

En contraste con esta afinidad que juega en el plano de las referencias, existe otra, más compleja, que constituye un hito recurrente –casi obsesivo– en la reflexión trabiana. Como suele ocurrir en otros momentos de su obra, no resulta extraño que dicha afinidad remita a la producción de áreas cerradas, privilegiando, entre estas, a Colombia. Quienes protagonizan este nexo son un escritor y dos pintores: Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón y Fernando Botero. Lo anterior no prejuzga la identificación –en tanto

³²⁹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 138.

³³⁰ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 134-135; “La tradición de lo nacional”, 14.

³³¹ Williams, *Marxismo y literatura*, 161.

representantes de la cultura de la resistencia– de otras “parejas” de literatos y pintores, como es el caso de Wifredo Lam y Alejo Carpentier en Cuba³³² o de Rufino Tamayo y Juan Rulfo en México³³³. Sin embargo, me parece que una consideración ponderada del trabajo de la argentina-colombiana demanda una observación detenida de las confluencias que se manifiestan en el trío colombiano que identifiqué más arriba.

Gabriel García Márquez, el escritor que en muchos sentidos encarna las ambigüedades y alcances de la renovación literaria latinoamericana de los sesenta (el mentado *boom*), no resulta en modo alguno una figura desconocida o de relevancia cuestionable para una intelectual como Traba. Sería difícil aminorar el impacto de la obra del colombiano en el campo intelectual latinoamericano de la década; en efecto, *Cien años de soledad* “se consideró la *summa* y metáfora de la totalidad latinoamericana y de todas las totalizaciones posibles: era la ficción modélica de la verdadera literatura universal producida en el continente”³³⁴. Sin embargo, el hecho de que la escritura de García Márquez ocupe un sitio tan relevante en la cultura latinoamericana no quiere decir que sus nexos con la plástica sean unívocos. Botero y Obregón, sin pretender “ilustrarlo”, testimonian esfuerzos cuya consonancia con el universo macondiano se manifiesta en soluciones visuales de muy distinta índole (por de pronto, la más evidente es la que separa a la figuración irrenunciable del primero de la abstracción lírica que caracteriza al segundo).

Una primera manifestación del nexo arte/literatura se plasma en la pintura de Obregón, en la cual Traba reconoce un impulso mitopoético en su aproximación a la geografía colombiana. Impulso que realiza, además, una función “comunicativa”; Obregón relata cosas “sacándolas de una vida que vive, espía y pulsa; por otro lado, es capaz de imaginarlas más allá de lo que oye, ve y siente”³³⁵. A partir de la re-elaboración de la

³³² “En lo real maravilloso de Carpentier o en *La jungla* de Lam, no hay, pues, una utilización de lo exótico a la manera europea, o una búsqueda de campos más o menos irracionales, para imponer sobre ellos la racionalidad. [...] Ambos actúan en perfecta consonancia y entero respeto hacia la tierra donde se sitúan. Estas actitudes provocan un dislocamiento del orden racional, un quiebre en la lógica del discurso, que tiende a transfigurar la realidad objetiva. El exceso es la norma”. Traba, “La cultura de la resistencia”, 53-54.

³³³ “La situación de Pedro Páramo [...] es muy similar a la de los cuadros atmosféricos de Tamayo. Ambos afirman que lo real aparece transfigurado por un aura, una claridad que rodea todas las cosas y altera tanto la sonoridad como la nitidez del mensaje semántico. Las voces de *Pedro Páramo* –que se llamaba *Los murmullos*, en su primera versión–, se oyen tan distantes como se ven de nebulosas las figuras de Tamayo”. Traba, “La cultura de la resistencia”, 55.

³³⁴ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 101.

³³⁵ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 95.

experiencia vivida se fragua la mitología, como señalé en el capítulo anterior. De este modo, propongo que un primer vínculo entre pintura y escritura acontece al nivel de las modalidades narrativas que se realizan en uno y otro soporte, que en el caso de García Márquez y Obregón consiste en recurrir a un tiempo que tiende a lo estático y que demanda del espectador completar la fábula al reconocerse como parte de aquello que se cuenta: “La mitificación de Macondo de García Márquez o la del *Brujo del Caribe* de Obregón no es el resultado de una meditada especulación y largo proceso; se produce *a posteriori*, cuando el lector o el espectador quedan enredados en el indeclinable encanto de tales invenciones”³³⁶. Ambas obras apelan a la transformación del tiempo contingente en una recurrencia, al parecer, sin escapatoria³³⁷, que cuenta el padecer tragicómico del pueblo al que pertenecen sus autores. De acuerdo a Traba, este procedimiento no haría sino encarnar un nexo particular entre arte y vida: el inmovilismo³³⁸. Amarradas al flujo de la repetición, la pintura y la escritura se escabullen de la requisitoria metropolitana que somete al arte al imperio de lo nuevo, lo escandaloso y a la obsolescencia programada que equipara los productos de la cultura con los productos de consumo. En lo que cuentan, los dos medios escenifican la pregnancia de una temporalidad real y vivenciada³³⁹ que es –nos dice la crítica– incompatible con aquella que presupone la estética del deterioro³⁴⁰.

Fenómenos similares acontecen al poner en cercanía a García Márquez y Botero. Las coincidencias entre ambos se señalan ya en 1969³⁴¹, antes de la redacción de *Dos décadas vulnerables* y el refinamiento del concepto de resistencia que acontece en el primer lustro de los setenta. Al igual que Obregón, Botero es un narrador, pero sus temas y recursos plásticos son de otra índole:

Cuenta historias y la mayoría son historias referidas a la vida colombiana. [...] Resiente sólo de una manera anecdótica lo que está pasando, y es completamente escéptico en cuanto a su poder personal para cambiarlo; así, las peripecias surrealistas de la existencia

³³⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 95.

³³⁷ “La historia así contada se petrifica, se pudre bellamente en una rebuscada inmovilidad”. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 96.

³³⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 96.

³³⁹ “El tiempo redondo no es una invención de García Márquez, es una invención de Colombia (o un hecho congenital colombiano) que él, por supuesto, puso de relieve genialmente”. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 158.

³⁴⁰ Cf. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 96.

³⁴¹ Ver Marta Traba, “Fernando Botero en Nueva York”, en *Marta Traba*, 50.

colombiana le divierten y su pintura, al expresarlas, queda tan lejos de la severidad social, como de la cólera, como de la admonición³⁴².

Palabras claves en la pintura de Botero son acción y peripecia (que no es otra cosa que una calificación particular de la acción). De ahí que el relato devenga, también aquí, figuración de lo inmóvil: la inercia devora todo y se manifiesta como “deformación, tremendismo, incongruencia, apoteosis, inutilidad de la acción, parálisis, humor grave, grotesco, brutal”³⁴³. En efecto, son la ironía y la sátira los elementos narrativos que hermanan a Botero y García Márquez, colocando a ambos en el plano de un realismo que se distancia de la “transcripción de lo dado” que caracterizó al horizonte estético de los muralistas o a la novela social. Pintor y escritor proceden a develar la trama social por medio del distanciamiento cómico y exagerado, que los emparenta, dice Traba, con Swift: “Todo lo que atañe al hombre y a su vida es profundamente alterado, buscando construir un nuevo prisma que muestre la realidad de manera diferente”³⁴⁴. Realismo que se traduce como deformación, pero una deformación que obedece al carácter intrínsecamente absurdo del material narrado (ese aparente lugar común según el cual en América Latina es la realidad la que supera la ficción, precisamente por desbordar los parámetros de lo imaginable) y no a la imposición de un esquema mental que planifica, de modo calculado, la deconstrucción del sentido por medio de la ironía³⁴⁵. Se trata, en definitiva, de una indagación de la realidad que recurre a la peripecia para congelar la acción, configurando una crónica capaz de responder a la inmovilidad con sus mismos recursos, mediante lo cual se abre un horizonte de sentido para una comunidad fragmentada e incomunicada como es la colombiana³⁴⁶.

Si todo lo anterior, tanto en Botero como en García Márquez, implica el uso de elementos arcaicos –una suerte de modernismo de lo rudimentario distanciado de la experimentación vanguardista de su tiempo– ello no quiere decir que haya una negación de

³⁴² Traba, *Dos décadas vulnerables*, 126.

³⁴³ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 127.

³⁴⁴ Traba, “La cultura de la resistencia”, 53. La exageración de la sátira swifteana, al igual que la insuficiente capacidad narrativa del realismo social latinoamericano son identificados como dos elementos definitorios de la obra de García Márquez en Grínor Rojo, *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon*, Volumen II. El siglo XX (Santiago: LOM, 2011), 252-253 y 293.

³⁴⁵ Traba, “Dos líneas extremas”, 237.

³⁴⁶ Traba, “Dos líneas extremas”, 238-239.

los aportes al lenguaje artístico que significa el modernismo. Ambas obras dan cuenta de un procesamiento concienzudo de la tradición de sus sistemas expresivos, como es el caso de Piero della Francesca y Paolo Ucello con Botero³⁴⁷, o de Faulkner y Joyce con García Márquez³⁴⁸. Sin embargo, la tradición es alterada con el objetivo de trabajar los contenidos de la experiencia; no se opera un mero cambio de tema, sino que es el lenguaje mismo el que se somete a una transformación que le habilite la expresión del contenido local.

Visto en sus nexos íntimos, el trío Obregón/Botero/García Márquez evidencia las posibilidades expresivas múltiples de una cultura determinada a afirmar su particularidad. La diferencia entre los dos pintores reside netamente en una cuestión de soluciones plásticas al mismo problema: la temporalidad inmóvil de la vida colombiana. Sus obras realizan el ejercicio de la representación artística en tanto presentan el mundo nuevamente, de acuerdo a las reglas particulares del medio de la pintura. Sin embargo, recurren a estrategias diferentes para realizar esta traducción, lo que permitiría ubicarlos en polaridades contrapuestas. En un extremo, Obregón reconduce el tiempo hacia el mito, lo direcciona como manifestación violenta de la naturaleza metaforizada merced al color electrizado, constructor de atmósferas insoladas. Se trata de una operación cercana al barroco, que contrasta abiertamente con el clasicismo en que Traba parece encuadrar a Botero³⁴⁹. Aun si se trata de una parodia, los recursos plásticos de Botero remiten a la tradición renacentista³⁵⁰. De ahí que la ironía se exprese a partir de la asfixia y la parálisis de la figura, y no como el desborde lumínico al que recurre Obregón³⁵¹. Esta polaridad, precisamente por articularse sobre la base de la afinidad compartida con la narrativa de García Márquez, no se resuelve como dicotomía, sino como expresión diferenciada de una experiencia cultural común.

³⁴⁷ Traba, “Dos líneas extremas”, 238.

³⁴⁸ Rojo, *Clásicos latinoamericanos*, 253-255.

³⁴⁹ Ver Marta Traba, “Propuesta para una doble lectura”, en *Mirar en América*, 288; “Alejandro Obregón”, en *Mirar en América*, 319-320.

³⁵⁰ Traba, “Dos líneas extremas”, 236.

³⁵¹ Sobre el paisaje en Obregón dice Traba: “Es un barroquismo nuevo, desde luego: barroquismo como afrenta, (más todavía que oposición), a lo clásico. El cuadro es una unidad indivisible”. Traba, “Replanteo desde cero”, en *Mirar en América*, 228. Por cierto, se reactualiza en la cita, de forma velada, la tradicional oposición instalada por Wölfflin entre un arte clásico de forma cerrada y uno barroco de forma abierta. Ver Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de historia del arte* (Madrid: Espasa Calpe, 1961).

Se trata, en síntesis, de vectores diferentes del proyecto de la resistencia que, para Traba, logran plasmarse con mucha más eficacia en lo literario que en lo plástico. No quiere esto decir que las artes visuales sean incompetentes, sino que ha sido la escritura la que ha demostrado una mayor capacidad para articular una identidad alternativa: “La literatura latinoamericana actual es *distinta* a la norteamericana y la europea y [...] la diferencia consiste en el modo como ha cargado los significantes y ha vuelto a establecer una relación entrañable entre la palabra y lo que ella señala y explica”³⁵². El punto de partición entre plástica y literatura se dibuja en la insubordinación de esta al mandato tecnológico que se transmitía desde New York, mientras que aquella no logró una respuesta tan potente y terminó, a la larga, cediéndole el campo al deterioro de los lenguajes artísticos. Para Traba: “La literatura reveló una extraordinaria capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, de ver a través de las invasiones culturales, económicas y políticas, y de salvar ciertos modos, ciertos procesos operatorios, que en sí constituyen una manera de vivir dentro de la creación”³⁵³. El futuro de las artes plásticas residiría, entonces, en una mayor confluencia con estas operaciones realizadas en el campo literario. Los casos de Botero, Obregón y García Márquez, como también el de Szyszlo y Arguedas³⁵⁴, evidencian que este converger existe, aun cuando sea marginal o individual. Es ahí, sin embargo, en donde cabe afirmar la esperanza.

Medios y técnicas

De seguro, uno de los puntos que distingue al pensamiento de Traba de gran parte de la crítica (tanto de su época como la actual) es su vehemente defensa de procedimientos artísticos que parecían estar *out*, declarados como extintos dentro del general clima de la crisis del arte que aquejaba a los espacios metropolitanos y a capitales como Buenos Aires a principios de los setenta. En la presente sección exploraré los motivos y características de esta afinidad electiva por soportes como la pintura y el grabado, intentando calibrar su relación con el proyecto trabiano general de una plástica que sea capaz de resistir el

³⁵² Traba, “Arte en Puerto Rico”, 184.

³⁵³ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 77-78.

³⁵⁴ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 90-91.

deterioro estético que se impone como la norma desde Estados Unidos. Utilizaré de forma intercambiable –y por motivos más bien estilísticos– los términos “medio”, “técnica”, “soporte” y “formato”, aunque tengo plena conciencia de las distancias y matices que conceptualmente existen entre ellos, las que ameritarían un debate mucho más acucioso del que estoy en condiciones de hacer aquí³⁵⁵.

En muchos sentidos, es posible sostener que la afinidad de Traba con el grabado y la pintura se explica a partir de una asociación entre el carácter resistente de los autores que recurren a estas técnicas y el estatuto residual que ellas tendrían en el concierto general de la renovación estética de los sesenta. Sigo aquí las observaciones agudas de Williams, para quien lo residual “ha sido efectivamente formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural [...] como un elemento efectivo del presente” y puede, por ende, “presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante”³⁵⁶. No es que la pintura y el grabado, en y por sí mismos, sean resistentes, sino que sus capacidades de enunciación se juegan dentro de un campo artístico mayor que es capaz de configurar una estética hegemónica (la metropolitana), frente a la cual se desplegaría un movimiento de oposición. La potencia que dichas técnicas actualizan dentro de este concierto adverso es la capacidad de recomponer un signo que se encuentra asediado por la estética vanguardista impuesta desde Europa y Estados Unidos. “La única manera de que las artes plásticas restablezcan su perdida función de lenguaje [...] es volviendo a conectar significados y significantes”³⁵⁷. De ahí que se destaque, por ejemplo, al dibujo como técnica que resume el rechazo de cualquier vocación experimental, manifestando, a su vez, una conciencia estético-social³⁵⁸.

Se trata, en consecuencia, de un proyecto que rechaza al conceptualismo, al arte cinético y al pop en virtud de sus efectos estéticos, y no sólo por razones “técnicas”, como

³⁵⁵ Una discusión esclarecedora sobre la amplitud de significados de la categoría de medio puede encontrarse en Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007).

³⁵⁶ Williams, *Marxismo y literatura*, 167.

³⁵⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 207.

³⁵⁸ “Dibujar significa una renuncia explícita a hacer pintura, escultura, objetos, ‘happenings’, ambientes, propuestas, reconstrucciones, a dar pistas y a aceptar juegos malabares. Esto significa, por consiguiente, una renuncia al impacto como sistema, al espectáculo como resultado y a su gratificación subsiguiente por parte de la sociedad de vanguardia que contrata el circo”. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 206.

bien ejemplifica la defensa del cartelismo³⁵⁹, o bien las consideraciones sobre el *kitsch* que trabaja la colombiana Beatriz González:

Composiciones minuciosas, lentas y complicadas en las que va articulando conceptos sintéticos de forma y aplica el color por zonas, de modo de conseguir efectos elípticos y deformantes [...] En la distorsión, planismo y mutilación de los temas representados, se descubre la inteligente y dura voluntad desfiguradora que va mucho más allá de lo simplemente divertido y de las trasposiciones realistas del mal gusto ambiente³⁶⁰.

Quisiera quedarme en esta cita por un momento, pues me parece que ejemplifica un aspecto crucial de la afinidad por los medios pictóricos que hay en Traba. Si la obra de González representa un hito defendible y necesario del arte latinoamericano, ello no se debe únicamente al hecho de que se trate de un arte regional (en el sentido de que “el lenguaje del artista coincide con los códigos de comprensión de la comunidad”³⁶¹), sino también a las propiedades de la obra misma. Vale decir, no basta con una dimensión *semiótica* –por importante y estratégica que esta sea– para inscribir a un artista dentro de la cultura de la resistencia que se trabaja en las provincias latinoamericanas. Es necesario, a su vez, que existan méritos *plásticos* que acrediten a la obra, que la hagan ser algo más que “cosas”.

Justamente, será la racionalidad plástica³⁶² presente en algunas obras la que le permitirá a la crítica argentina-colombiana distinguir entre los ejercicios ópticos, por ejemplo, y aquellas propuestas que amplían el campo de lo visible, recomponiendo y proponiendo una imagen que se arraigue en la conciencia colectiva. Lo que separa a los trabajos del cinetismo venezolano o el grupo nucleado en torno a Julio Le Parc de las construcciones de Enrique Tábara o Vicente Rojo es que los primeros se quedarían en la estrechez del campo sensible, mientras que los segundos traman significados por medio de sus composiciones. Así, “el arte óptico es, lo mismo que el cinetismo, un arte retinal, o, a lo más, táctil: no puede comprometer ni siquiera la totalidad de los sentidos para despertar un placer libidinal”³⁶³. Por su parte, los argentinos del grupo *Recherches*, como Le Parc,

³⁵⁹ Ver, por ejemplo, Traba, *Dos décadas vulnerables*, 215

³⁶⁰ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 160-161.

³⁶¹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 161.

³⁶² Debo el término a las conversaciones con Pablo Berríos, pues no hay un lugar específico en los textos de Traba que utilice específicamente la categoría.

³⁶³ Traba, “Venezuela”, 272.

carecerían de cualquier audacia o impulso que excedan el intercambio lúdico, por demás ya criticado como apaciguamiento impuesto por la sociedad tecnológica. Curiosamente, aquí Traba distingue entre Le Parc y Jesús Soto (venezolano): si los juegos del primero le resultan descartables e insignificantes (en el sentido de no tener capacidad de significar), las construcciones del segundo darían cuenta de un proyecto por ampliar los límites de la visión, humanizarla y dignificar el mundo de lo sensible³⁶⁴.

Muy distinta es la operación realizada por pintores como Tábara –el hecho mismo de seguir pintando marca ya una distancia con quienes optan por materiales como el acrílico–. Su trabajo, constante, remite formalmente a procedimientos e iconografías indígenas que lo distinguen, de inmediato, de referente más notorio de la pintura ecuatoriana del siglo XX: Guayasamín. Mediante una articulación rítmica de elementos básicos (“tono, materia y repetición serial”³⁶⁵), Tábara logra –a juicio de la crítica– una síntesis densa, que involucra, de un lado, la investigación de la textura que se abre con el informalismo y, de otro, un tipo de visualidad que escapa a la racionalidad geometrizable, para jugarse en el plano de lo simbólico: “El grafismo o la forma plegada, doblada sobre sí misma, encontrándose y mirándose a sí misma en los laberintos da un mundo formal cerrado y cautivo de su propio encanto, donde la respuesta del ojo es mucho más vaga e imprecisa que la exige el arte óptico”³⁶⁶. En la construcción orgánica se manifestaría el nexo de sentido con un mundo indígena que poetiza la forma, en vez de imponerle un esquema geométrico externo. Con ello, la obra de Tábara representaría un caso particularmente ilustrativo de cómo son los medios plásticos los que habilitan a los artistas para reunificar significados y significantes. La diferencia con el arte cinético reside en que este lleva a las técnicas a un punto de máxima abstracción y autonomía estructural, cercenando cualquier vínculo con la comunidad que dio origen a los recursos constructivos de la obra (comunidad que es, en definitiva, la misma que debiera ser capaz de recibir dicha imagen e interpretarla como parte de su propio hacer-en-común).

Como señalé más arriba, la vocación por medios tradicionales en el pensamiento de Traba debe mucho a su proyecto de recuperación de un horizonte comunicativo para las

³⁶⁴ Cf. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 125.

³⁶⁵ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 97.

³⁶⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 98.

artes visuales. Ello tiene, junto con sus dimensiones estéticas, un profundo sentido ético-político que se plasma en dos líneas convergentes que involucran al dibujo como técnica. La primera de ellas dice relación con la confluencia arte/política, que durante los sesenta constituye uno de los nudos centrales que agrupan los debates del campo intelectual latinoamericano. Partiendo de la premisa de que la colaboración entre la plástica y la política no puede subordinar la primera a la segunda, Traba reconoce en el dibujo un ejercicio testimonial, una recuperación de la memoria que se aleja del realismo burdo y que realiza una consignación de aquello que el artista tiene por delante. Quien elige la vía del grabado –máxime cuando este se reduce al mínimo cromático del blanco y negro– “se siente bien en el desprecio que implica el dibujo para con la explosión ostentosa de los nuevos materiales; se siente bien por regresar a tamaños humanos, después de los tamaños apocalípticos de los ópticos”³⁶⁷. Dibujar se equipara con un arte humilde; resuena en el eco de aquellos formatos escriturales que, de acuerdo a Gilman, experimentaron un auge hacia finales de los sesenta, una vez que la novela dejó de ejercer el “liderazgo” de la producción cultural entre la izquierda revolucionaria³⁶⁸. Grabadores como el puertorriqueño Martorell, en sus ilustraciones de los poemas de *Salmos*, de Ernesto Cardenal, encuentran soluciones gráficas que convierten el texto en imagen: “se lee, pues, *como forma*: es decir, *se ve*”³⁶⁹. Estamos frente a ese equilibristismo difícil y osado, que rehúye del esteticismo y de la propaganda sin por ello ubicarse como una conciliación forzada entre ambas vías, que tiene, además, la virtud de constituirse como un gesto de resistencia que reclama las particularidades de lo artístico para “negar, bárbara y pasionalmente, tanto esteticismo barato *made in USA* que los Estados Unidos les exportan generosamente”³⁷⁰.

La segunda de las líneas en las cuales el dibujo aparece, para Traba, como protagonista es la conformación de una subjetividad particular por intermedio del arte. Recurriendo a las propiedades formales que se manifiestan en el dibujo, la crítica puede distinguir un tipo de enunciación que le resulta valiosa, pues se opone tenazmente a la estética del deterioro. Se trata, por cierto, de José Luis Cuevas. Hito obligado y constante,

³⁶⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 208.

³⁶⁸ “El nuevo interés por la canción de protesta, la poesía (que había resistido el mercado), el testimonio y el periodismo surgió de las posibilidades de esos formatos y géneros por extender las condiciones de producción y recepción”. Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 345.

³⁶⁹ Marta Traba, “Los salmos de Martorell”, en *Mirar en América*, 147.

³⁷⁰ Traba, “Los salmos de Martorell”, 147.

casi se diría que obsesivo, del pensamiento trabiano, Cuevas encarna el modelo del artista moderno: solitario, individual y atormentado por la creación que no es capaz de controlar, pues se somete a los dictámenes que ella fija. Con su dibujo, “afirma su función de instigador del ojo”, pues en él sólo existe la posibilidad “de aceptar lo que la línea dicta en sus cursos imprevisibles y, por lo tanto, de estar siempre atento a ella, siempre alerta y a la expectativa de sus infinitas situaciones”³⁷¹. Los grabados del mexicano nos reenvían a ese espacio cerrado que tan importante es para Traba, sólo que en esta ocasión no se trata de la asfixia provocada por Botero, sino de algo mucho más oscuro y desgarrador, patente en los cuerpos mutilados que pueblan su iconografía. Un “mundo espeluznante [que] existe por fuera de la acción y de la convivencia [...] Es el infierno y hay que abolir toda esperanza”³⁷².

¿Significa esto que el universo plástico de Cuevas representa la renuncia completa? ¿El triunfo de la desesperación? Nada parece más lejos de la lectura de Traba. Si Cuevas insiste, desde el inicio de su obra, en la figuración, es porque –en sus tormentos– reivindica la forma humana desde la individualidad irrecusable del artista³⁷³. Aquí parecen darse cita los lugares comunes que definen la modernidad estética en su mejor sentido, y bien podría pensarse que esta lectura de Cuevas resulta análoga a la reivindicación que hiciera Rama del modernismo como una creación original de América Latina, a pesar de que Traba no realiza esta homologación en ningún momento. Por el contrario, hay mayor cercanía con las otras individualidades de la resistencia: Szyszlo, Obregón y, sobre todo, Tamayo. En cualquier caso, las propuestas plásticas de Cuevas encarnan los aspectos fundamentales del modernismo artístico, y me permito una cita relativamente extensa para ilustrarlo:

El dibujo es una trama que raras veces reconoce la sumisión a una forma. La línea de Cuevas no va, como en los dibujantes clásicos, ni se quiebra y abre, como en los románticos, sino que va y viene. Coincidiendo con la narración abierta de la novela, con la acción abierta del teatro, con el movimiento abierto del cine, la línea de Cuevas responde inexorablemente al fenómeno moderno de indeterminación, de postulaciones angustiosamente contradictorias.

³⁷¹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 129.

³⁷² Traba, “Replanteo desde cero”, 229.

³⁷³ Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, 68.

El dibujo de Cuevas, por consiguiente, no tiene capacidad de definición. Definir sería terminar un concepto, afirmar. Esto va contra su misma naturaleza. Pero su ambigüedad [...] surge de la completa falta de resignación que toda forma tiene de ser solamente *esa* forma y no *ésta* y la de al lado, y la que aún no se ha inventado, y la que estaba antes y la que suscitará algún día, después. Por eso Cuevas no puede sino aludir, lateralmente, a cierta existencia concreta –desde luego inventada, puesto que la invención supera la menguada posibilidad real–, y la refiere a una constante movilidad y a una permanente disolución³⁷⁴.

Me parece que aquí se ilustra una veta menos visible, pero no por ello menos importante, de la afinidad de Traba por los medios tradicionales. Si se prescinde de la línea, si nos sometemos al principio del reemplazo permanente de los productos artísticos, ¿qué lugar le queda a la multiplicidad alojada en el trazo febril e incontrolable? Acaso sea mejor quedarnos en esta apertura, menos lúdica pero de mayor fuerza expresiva que las ambientaciones o los happenings. Aun cuando no refiere explícitamente a Cuevas, resulta clara la oposición entre la modernidad de este –con su “conciencia exasperada de la ineficacia de [la] acción”³⁷⁵, expresada, una vez más, en el trazo– y la aspiración de actualidad, el futurismo sin futuro de la vanguardia porteña³⁷⁶.

Quisiera cerrar esta sección dedicando algunas líneas al análisis de una manifestación, al parecer, anexa de la afinidad de Traba por las técnicas de la pintura y el dibujo. Como lo demuestran los análisis de González y Tábara ya citados, su reflexión despliega una profunda sensibilidad frente a las dimensiones visuales de los objetos. Quizás ello se deba, al menos parcialmente, a su inclinación literaria que, no obstante, no eclipsa los momentos en que la crítica pone en discurso su experiencia de las obras. Así, refiere al período blanco de Reverón diciendo que “va mucho más allá de los toques tímidos de los impresionistas y aún más allá de los desvanecimientos finales y delirantes de Turner. La luz ya no es un problema a resolver, es una sustancia quemante y quemada”³⁷⁷, o resalta las tácticas pictóricas de Obregón, las que consisten en “concentrar en ardientes núcleos de color trabajados como nudos o prismas ciertos aspectos de la forma y, contradictoriamente [...] extender grandes vacíos alrededor de dichos núcleos, dando lugar a que la tensión

³⁷⁴ Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, 71-72.

³⁷⁵ Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*, 73.

³⁷⁶ Cf. Traba, *Dos décadas vulnerables*, 196-197.

³⁷⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 84.

anterior se evada, diluya o repose”³⁷⁸. Por cierto, esta no es la ocasión de hacer un catálogo del virtuosismo descriptivo de Traba. El punto, más bien, reside en este aspecto poco relevado de su pensamiento. Da la impresión de que una crítica del arte latinoamericano que sea capaz de identificar las vetas contra-hegemónicas y estéticamente emancipatorias de la producción cultural del continente debe hacerse cargo no sólo de las técnicas que se despliegan en cada obra, sino que también debe dar cuenta, escrituralmente, de dichas técnicas. Con ello se fragua un grado notorio de coherencia en el trabajo de la argentina-colombiana, pues la adscripción –heterodoxa, por cierto– a una estética modernista que pone de relieve la legalidad del soporte como medida según la cual se juzga una obra va acompañada de un cuidadoso esfuerzo discursivo que se hace cargo de estas dimensiones plásticas, en vez de presuponerlas. Es, a mi juicio, una exigencia de toda crítica que busque desentrañar las dimensiones menos evidentes de la cultura, sin por ello abjurar de la comunicación de tal ejercicio. De seguro, esta vocación permitirá comprender con mayor profundidad la última de las afinidades electivas que identifiqué en la figura de Traba: la política.

Posicionamientos políticos: el rol de los intelectuales

A diferencia de otros intelectuales de su tiempo, Marta Traba no dedicó su trabajo a la reflexión al análisis de coyunturas políticas o a la estrategia para la liberación del continente. Sus intervenciones en el campo de la política responden a un tipo específico de acción intelectual que se leyó dentro de una tradición latinoamericana letrada, que en parte describí en el primer capítulo de esta investigación. En el presente apartado analizaré algunos aspectos de la trayectoria de Traba que remiten, justamente, al cruce entre cultura y política: primeramente, su concepto de intelectual; en segundo término, el latinoamericanismo tercermundista que desarrolla en sus textos y la utopía social que tras él se constata; por último, el proceso de la Revolución cubana como epítome de la transformación político-cultural en América Latina.

³⁷⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 94.

Como lo señalé al discutir sobre el concepto de cultura de la resistencia, el pensamiento de Traba enfatiza de forma indiscutible la necesidad de un lugar específico para la acción cultural, distinto de la acción política por responder aquella a códigos que le son propios y particulares. Dentro de esta singularidad de la cultura es que cabe pensar la existencia de un campo que reúne a críticos, artistas y escritores, aun cuando el trabajo de unos y otros no sea de todo equiparable. En efecto, partiendo de la constatación que el trabajo de la cultura se realiza dentro de una sociedad dividida en clases, y que las más de las veces –por no decir casi todas– los intelectuales y artistas provienen de los sectores burgueses, Traba insiste en recortar una parcela aparte para la cultura³⁷⁹. No obstante, el origen de clase no obliga a los intelectuales a replicar el discurso de la burguesía; rechazo que se evidencia magistralmente en la ácida respuesta a una entrevista de 1974: “Soy autocrítica, le advierto. Creo que mi clase social es una clase traidora, mezquina, idiota. Las mujeres burguesas son una casta parasitaria que golpea las ollas en Chile sin haberlas limpiado nunca, que juega a la canasta en Colombia, que chismea bajo los secadores de todos los países”³⁸⁰. Con el desmarque de la propia clase se perfila el gesto clave en la actividad de los intelectuales, cual es su afirmación individual que exige un respeto por la legalidad propia del pensamiento y la creación:

Basta que el artista o el escritor reclamen la especificidad de su trabajo, para que se conviertan en los tráfugas de la clase burguesa. Dejan de responder a la burguesía como clase, quíeránlo o no, así como tampoco pueden ser proletarios. Se quedan sin perspectiva de clase, no porque la rechacen, sino porque no resultan integrados con ella. Son hombres de transición, abocados a actuar “por la conciencia de la soledad” que apuntaba Walter Benjamin. No eligen la soledad, sino que ésta es un resultado inevitable de su tarea específica: por eso calificarla de virtuosa o viciosa, de reprobable o encomiable, es un puro error de concepto³⁸¹.

En este pasaje de resonancias frankfurtianas más o menos explícitas, puesto que el dominio de lo estético entra –merced a su particularidad– en conflicto con la estructura de la sociedad burguesa que intentaría, permanentemente, subsumirlo a su propio dominio, se traza también la dificultad permanente de los intelectuales. No es posible ubicarse del lado

³⁷⁹ Ver Traba, “La cultura de la resistencia”, 40-43.

³⁸⁰ Marta Traba, “Entrevista atemporal”, en *Marta Traba*, 338.

³⁸¹ Traba, “La cultura de la resistencia”, 44-45.

de los explotadores, dado que hacerlo significaría renunciar al carácter artístico del arte (o, en este caso, al carácter intelectual del pensamiento), como tampoco es una opción real pensarse como parte de los explotados, debido tanto al origen de clase como al hecho de que el trabajo manual no es –en el marco de una sociedad de clases, como lo es la latinoamericana– equivalente al trabajo espiritual. De este modo se empieza a avizorar la definición particular de intelectual con la que Traba se identifica. Seguramente, uno de los textos que da mejor cuenta de dicha definición es el conjunto de artículos compilados en *El son se quedó en Cuba*, que me servirán como guía a lo largo de esta sección. Producto de su visita a Cuba en 1966, a causa de su vinculación –como participante y jurado– en el concurso literario de Casa de las Américas, se trata de artículos y conferencias en los cuales la argentina-colombiana hace explícita su postura sobre el rol de los intelectuales en la sociedad latinoamericana. Dice: “Los intelectuales siempre estamos en el revés de la trama; donde están los nudos, las irregularidades, los defectos, los vicios de un tejido que por el derecho aparece nítido y sin alteración alguna”³⁸². Más adelante precisa este criticismo: “Un escritor que dice la verdad, además, no dice solamente la suya, sino que mucha otra gente distinta de él mismo puede encontrarse en ella. Alcanza [...] a definir pensamientos vagos e inciertos que no habían podido formularse con claridad”³⁸³.

Se trata, sin dudas, del intelectual crítico que definía la fórmula sartreana del compromiso: la figura solitaria –retomada a fines del siglo XX por Said³⁸⁴– que, como francotirador, enfrenta las arbitrariedades del poder. Un intelectual, en tal sentido, utiliza esta posición privilegiada para elaborar discursos críticos sobre la experiencia individual y colectiva, y su vinculación con la política pasa justamente por esta labor:

La noción de *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación

³⁸² Marta Traba, *El son se quedó en Cuba* (Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966), 23.

³⁸³ Traba, *El son se quedó en Cuba*, 55.

³⁸⁴ Cf. Edward W. Said, *Representaciones del intelectual* (Barcelona: Debate, 2007), 30-31.

en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político³⁸⁵.

Como muestra Gilman, el nudo definitorio de este modelo de intelectual pasa por el intento de conciliar lo que, entrada la década de los sesenta, se considerará incompatible: la actividad política y la cultural, ambas en dominios vinculados pero distinguibles. Sin esta separación no sería posible para los intelectuales ofrecer una perspectiva que hable desde la generalidad y en nombre de la generalidad. Una modulación de este tipo hace legible la valoración, por parte de Traba, de los inciertos ingresos en la militancia por parte de artistas plásticos, así como las acciones de protesta anti-autoritaria (el boycott a la Bienal de São Paulo tras el Acto Institucional 5, por ejemplo)³⁸⁶. Se trata del intelectual como rebelde, como figura riesgosa y a la vez tensionada por el hecho de que “la naturaleza misma de su trabajo lo separa del cuerpo social [por lo que] su mayor esfuerzo debe ser, justamente, volver a insertarse en él a través de su obra”³⁸⁷.

A partir de esta caracterización de los intelectuales, me parece que adquiere sentido el horizonte que se fija para la crítica cultural en América Latina, habida cuenta, también, de las relaciones culturales que condicionan el desenvolvimiento del arte *vis-à-vis* las constantes arremetidas neocoloniales de Estados Unidos. Me permito recordar las apreciaciones de Efrén Giraldo, citadas en el segundo capítulo, sobre el tipo de crítica que desarrolla Traba: un discurso sobre el arte que oscila entre los impulsos pedagógicos, la sociología del arte y los impulsos literario-conceptuales de la escritura. Recorro a una cita extensa para ejemplificar con más claridad:

La miseria crítica hace que toda literatura anexa o paralela a la obra de arte caiga en el vacío, cuando no en el descrédito o el descreimiento, perdiendo su urgente función didáctica. Esa función didáctica invade a la crítica de la misma manera que el compromiso invade a la creación artística: confusamente, perentoriamente. La crítica de una cultura invadida no puede desentenderse de los demás elementos sociales que rodean a la obra de

³⁸⁵ Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 72.

³⁸⁶ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 152-153.

³⁸⁷ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 153. La propia imagen que construye de sí misma enfatiza el inconformismo y el reclamo de una labor específica: “Creo pertenecer a la clase de los intelectuales malditos que rehusan cualquier forma de militancia convencidos de que ésta recorta la visión, mientras que el anhelo de un hombre que piensa debe ser el de abrir sin cesar y cada vez más ese pensamiento”. Traba, *El son se quedó en Cuba*, 9.

arte, y el peligro de transformarse en sociología del arte la cerca sin cesar; para no caer, además, en el metalenguaje de una crítica sólo referida a la obra, se polariza a posiciones que muchas veces pierden de vista la estructura de la invención. El hecho de que Mariátegui siga vigente entre los jóvenes rebeldes, más que un testimonio de la grandeza crítica de Mariátegui, es un testimonio de las encrucijadas y dilemas del crítico³⁸⁸.

Sin entrar a discutir la alusión cuando menos curiosa a Mariátegui³⁸⁹, creo que la cita sintetiza claramente las finalidades de la crítica –y, por ende, el rol de los intelectuales– para Traba. Ante todo, es un ejercicio que apunta a la desmitificación, a la interpretación rigurosa de las formas inventivas que cada objeto artístico despliega, situándolo en el marco mayor de su campo cultural y desentrañando, también, las implicancias y características del sentido (o falta de él) que la obra produce³⁹⁰. La vocación didáctica, que toda crítica está llamada a asumir, no debiera confundirse ni con la reducción sociologizante, ni con el metalenguaje teórico (el mismo que aparece como objeto de los ataques más decididos de Traba), ni, tampoco, con el propagandismo desatado de los agitadores culturales de tal o cual partido.

Con estos elementos, me parece, se puede comprender de mejor manera el recurrente latinoamericanismo de la argentina-colombiana. En términos políticos, hablar de latinoamericanismo requiere de algunas precisiones que haré de forma somera, pues se trata de un tema que desborda los límites de esta tesis³⁹¹. A nivel general, me pliego a las observaciones de Gilman, que caracteriza al latinoamericanismo de los sesenta de la siguiente forma: “La fundación deliberada de un marco de relevancia geopolítica se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos. Este latinoamericanismo se insertaba, además, dentro de una solidaridad tercermundista”³⁹². Un discurso de este tipo conlleva una doble operación, como bien apunta Gilman: de un lado, el reconocimiento de un espacio al cual se adscribe y desde el cual se piensa. Espacio que, por lo demás, no tiene asegurada su existencia de antemano,

³⁸⁸ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 156.

³⁸⁹ Baste, por el momento, la observación de que las referencias a Mariátegui en los textos de Traba demuestran una valoración ambigua. Si ello se debe o no a la ambigüedad que también se observa en Rama no es algo que pueda afirmarse con exactitud.

³⁹⁰ Cf. Traba, “Mirar en Caracas”, 219.

³⁹¹ Cf. Grínor Rojo, “Nota sobre los nombres de América”, *Atenea* 483 (2001): 63-72.

³⁹² Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 27.

sino que debe luchar constantemente por afirmar su derecho a enunciarse como tal³⁹³. Se trata de la elaboración de una tradición y de una actualidad que remitan, cada una, a América Latina como punto de referencia³⁹⁴. Por otro lado, al inscribirse como parte del Tercer Mundo, el latinoamericanismo pone sobre la mesa la cuestión de la lucha contra las más variadas manifestaciones de la acción imperialista de Estados Unidos y Europa. Un texto de 1983 demuestra esta actitud: “La absoluta ignorancia [que los burócratas estadounidenses] tienen sobre nosotros, sus continuos errores de táctica, fruto de esa ignorancia; sus nefastas intromisiones, y el concepto de que somos ciudadanos de cuarta, sólo buenos para subempleos que no haría ningún americano que se respete, me producen un rechazo irreprimible”³⁹⁵.

Por cierto, estas dos operaciones del discurso latinoamericanista se enmarcan en las condiciones intelectuales que generó la Guerra Fría. Los alineamientos a favor o en contra de una de las dos potencias han de leerse con esas coordenadas ideológicas, que, en algunos casos, permitieron grados notorios de movilidad para escritores y artistas. Bajo dicho prisma, sostengo que se puede leer el latinoamericanismo de Traba a la luz de los diversos intentos –en última instancia poco exitosos– de formular una postura ideológica alternativa a la polaridad Estados Unidos/Unión Soviética. Se trata, por cierto, del tercerismo o tercera posición, elaborada desde las filas de *Marcha*. Reconociendo la pluralidad de significados que alberga el concepto de tercera posición, Eduardo J. Vior rescata una polémica entre Arturo Ardao y Carlos Real de Azúa a mediados de los sesenta, en la que se delinearían los aspectos centrales del tercerismo. Si para el primero se trata de un asunto de política internacional, en el que se juega no sólo el liderazgo intelectual de *Marcha* en América Latina, sino también la tradición liberal uruguaya, para el segundo el tercerismo remite a un problema ideológico que debe, por necesidad, leerse en un marco latinoamericano –y tercermundista– más amplio que relativiza el rol jugado por el semanario y amplifica el carácter socialista del término³⁹⁶.

³⁹³ Ver Marta Traba, “Somos latinoamericanos”, en *Marta Traba*, 331-333.

³⁹⁴ Cf. Traba, “La cultura de la resistencia”, 38.

³⁹⁵ Marta Traba, “Me considero un ciudadano libre de toda sospecha”, en *Marta Traba*, 351.

³⁹⁶ Eduardo J. Vior, “Perder los amigos, pero no la conducta. Tercerismo, nacionalismo y antiimperialismo: *Marcha* entre la revolución y la contrarrevolución”, en *Marcha y América Latina*, editado por Mabel Moraña y Horacio Machín (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003), 89-96.

A pesar de que Traba no se ubica en una u otra de estas polaridades, lo cierto es que parece mucho más cercana a los planteamientos de Real de Azúa. En efecto, sin haberse declarado nunca tercerista, su latinoamericanismo se movió en una órbita de orientación socialista heterodoxa, con componentes humanistas profundamente marcados: “La mayoría de la población latinoamericana vive en condiciones infrahumanas; ¿cuál es el intelectual latinoamericano que frente a este horror se puede sentir eximido de urgentes, tremendos deberes?”³⁹⁷. La utopía social trabiana aparece sólo como generalidad en sus textos, y con un perfil mucho menos definido que las aspiraciones estético-culturales que he descrito a lo largo de esta investigación. Empero, puede reconocerse, en la alusión lateral, un horizonte de transformación que signa los intentos emancipatorios del continente como colectividad:

En los últimos años un proyecto global ha barrido las ilusiones particulares y se ha logrado relativa unanimidad sobre la idea de que [la dependencia] únicamente será destruida si se produce un cambio de estructuras, es decir, la transformación radical de la sociedad capitalista en sociedad socialista, de matiz múltiple y a veces, como lo corrobora la historia más reciente, inesperado³⁹⁸.

Un socialismo de raigambre local, sin la rigidez estética y política que impone el proyecto soviético, parece ser la aspiración más profunda que constatamos en las reflexiones de Traba. Aun si las convergencias entre la revolución como proceso político y la cultura como dominio de la creatividad social están marcadas por la tensión, no se abandona el proyecto de una sociedad más libre, en la cual la esfera de lo estético, con su autonomía, no se encuentre subordinada a las presiones del imperialismo. La transformación social no aparece desconectada de sus manifestaciones concretas, que habilitan a un colectivo para llevar adelante una vida más digna. Refiriéndose a Cuba, señala: “Aquí ha habido un cambio de estructuras, lo cual significa un cambio radical del orden social y que todas las cosas que revestían una función falsa o injusta o precaria, han adoptado una función más exacta”³⁹⁹.

Sostener que Cuba representa un modelo inobjetable de cambios revolucionarios sería, por lo bajo, simplificar las posiciones políticas de la crítica. Su defensa entusiasta de

³⁹⁷ Traba, “Entrevista atemporal”, 342.

³⁹⁸ Traba, “La cultura de la resistencia”, 37.

³⁹⁹ Traba, *El son se quedó en Cuba*, 17.

mediados de los sesenta da paso a la desafección y la crítica una vez que acontece el caso Padilla y, al despuntar los setenta, se produce una cerrazón cultural notoria en la isla⁴⁰⁰. Sin embargo, tampoco es viable desechar el peso que tiene el caso cubano a la hora de perfilar sus afinidades políticas. A mi juicio, la Revolución cubana, tal y como se desplegó en los sesenta, significó una concreción del latinoamericanismo trabiano en múltiples vectores: una renovación estética que iba de la mano con la construcción del socialismo (la posibilidad de una “tercera estética” que no se pliegue “ni a la tecnología ideológica ni a la dictadura del partido”⁴⁰¹), una afirmación política de solidaridad continental y una sociedad que se propuso, entre sus primeras metas, la dignificación de la vida humana por medio de la cultura. Con toda su irracionalidad voluntarista –esa seña insoslayable de la izquierda cubana–, la campaña de alfabetización de 1961 representa el triunfo de una utopía cara a los letrados en América Latina⁴⁰². Se trata de la habilitación de sujetos para el ejercicio de su libertad, la cual no puede sino verse seriamente limitada cuando se la ejerce en el marco de una educación, cuando menos, precaria y excluyente. Un proyecto que, hay que decirlo, contrasta con la autocomplacencia de los “países democráticos” del resto del continente, notada por Traba sin ambages: “Nuestras democracias latinoamericanas mantienen altísimos porcentajes de analfabetismo mientras proclaman la libertad de pensar y opinar; ¿pero, qué puede pensar y opinar un hombre marginado de la razón y la conciencia por culpa del analfabetismo”⁴⁰³. El tópico de la mayoría de edad kantiana resuena en los análisis dedicados a la educación cubana, pero en un tono que es mucho más afín a las propuestas de Paulo Freire que a las de los intelectuales decimonónicos, como Sarmiento. Así lo prueba el contraste explícito entre el modelo educativo de las escuelas latinoamericanas y el socialista: en las primeras “el estudiante es un hueco que hay que rellenar”, mientras que las instituciones cubanas “orientan hacia valores que son exaltados sistemáticamente [...]; el estudiante es parte de un todo que debe conocer a fondo: su comunidad, su sociedad”⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Véase la nota de Bazzano-Nelson en Traba, *Dos décadas vulnerables*, 180.

⁴⁰¹ Traba, *Dos décadas vulnerables*, 181.

⁴⁰² Traba, *El son se quedó en Cuba*, 18-19.

⁴⁰³ Traba, *El son se quedó en Cuba*, 20.

⁴⁰⁴ Ambas citas en Traba, *El son se quedó en Cuba*, 20.

Dentro de este marco, adquiere un sentido mayor la simpatía mostrada hacia la política cultural de la Revolución en los sesenta. No se trata, solamente, del valor que representa *Casa de las Américas* como epicentro de la actividad intelectual del continente durante la década, sino también de las posibilidades concretas de un proyecto de dignificación cultural doble: ofrecer condiciones humanas para la actividad artística, a la vez que humanizar al pueblo por medio del acceso a la cultura⁴⁰⁵. Aun si Cuba ha tenido que pasar por momentos menos luminosos, como lo demuestran tanto la invasión y el bloqueo, representa el instante de la esperanza depositada en la acción humana colectiva. Representa, también, un compromiso con el cambio social realizado en conjunto con el pueblo, que tiene su emancipación material y espiritual como objetivos primordiales. Tal es el sentido de la Revolución en los sesenta, al punto en que es posible que Traba afirme:

[L]a revolución cubana ha desempeñado en nuestra vida de intelectuales latinoamericanos, algo así como el papel de la revalorizadora de situaciones reales que nos eximen de volver a caer en la torpeza maniqueísta de libertad versus democracia y esclavitud versus dictadura. Además nos ha vuelto a enfrentar con el problema de la neutralidad de escritor; cuanto las cosas más se acercan a nosotros y más debemos decidir una actitud a su respecto, más nos damos cuenta de la imposibilidad de permanecer al margen⁴⁰⁶.

El transcurso concreto de la historia latinoamericana demostró que la exigencia de tomar una posición terminó por estrechar el cerco de las posturas admisibles, al punto en que cualquier reclamo de particularidad por parte de los intelectuales fue leído con sospecha. Como argumenté en el primer capítulo, avanzados los sesenta la consigna pareció ser “militancia o muerte”; tal elección era, como ha quedado claro, inadmisibles para el segmento de escritores y artistas del cual Traba participaba. ¿Perdió por ello la confianza en el socialismo como utopía? En lo absoluto⁴⁰⁷. Sus convicciones demuestran que perteneció al tipo de intelectual que se escabulle de la clasificación simple, aun si ello le significara enemistades a diestra y siniestra.

⁴⁰⁵ Cf. Traba, *El son se quedó en Cuba*, 27-29.

⁴⁰⁶ Traba, *El son se quedó en Cuba*, 62-63.

⁴⁰⁷ “No he tenido, estrictamente hablando, una militancia política. Creo firmemente que no puede haber un buen gobierno lejano de las ideas socialistas, y odio frontalmente y a muerte toda forma de fascismo, es decir, de abuso prepotente del poder”. Marta Traba, “Entrevista para Magdalena García Pinto, 1982”, en *Marta Traba*, 347.

Conclusiones

Tras este largo –pero incompleto e insuficiente– recorrido, me parece que se imponen algunas observaciones a modo de cierre; no una clausura definitiva, sino un avistamiento de las líneas que permitirían la proyección de las hipótesis. Antes, sin embargo, permítaseme recapitular algunos de los principales argumentos que he esbozado en esta investigación. Tanto el primer como el segundo capítulo constituyeron ejercicios de síntesis y balance, ese momento inevitable de cualquier mirada que intente hacerse cargo de una unidad de análisis más grande que el sujeto individual. Dibujé una trayectoria que iba desde la generalidad del campo latinoamericano hasta la figura de Traba. En ella se distinguen algunos hitos que quisiera destacar. Primeramente, el tránsito que comienza en la defensa modernista del arte abstracto, realizada desde publicaciones como *Ver y Estimar* o *Prisma*, hasta la polémica referida a los vínculos entre cultura y política que caracteriza la década de los sesenta. Puede señalarse que, entre ambos extremos, el hilo conductor es la modernización estética que acompaña a las transformaciones económico-sociales de las sociedades latinoamericanas. Sin las metamorfosis que experimentan los lenguajes artísticos no es posible comprender la virulencia que adoptaron algunos encuentros entre críticos y artistas, al punto en que se volverá cada vez más difícil mantener a la creación cultural como un dominio que debe responder a sus propios códigos. Una de las figuras que preside este proceso es la de Jorge Romero Brest, quien se alineó con aquellas posturas que privilegiaron la producción artística como índice de actualidad y sincronía con las sociedades metropolitanas, aun si ello obligaba a un predominio de los metalenguajes que caía, para muchos, en la despolitización.

Otro de los hitos que me parece importante destacar, referido ya al caso más particular de Traba, es que un examen del campo intelectual latinoamericano de mediados del siglo XX debe reconocer los vínculos entre distintos ámbitos de la cultura latinoamericana en general. El hecho de que Traba haya participado como directora de museo, editora de revistas, docente universitaria, jurado de concursos artísticos y, no menos importante, como escritora de ficción, es una prueba insoslayable de que los intelectuales del continente –durante su tiempo– formaron un equipo heterogéneo y polifuncional,

ocupado de crearse los medios mismos de su expresión e interesado en sobrevivir a como diera lugar en medios que no siempre fueron amables con las letras o la plástica. La presencia de Traba en los inicios de la televisión colombiana es, quizás, uno de los índices más representativos de esta capacidad para hacer todo cuanto fuese necesario con tal de montar un edificio cultural moderno. Resulta cuando menos sorprendente constatar que, con recursos bastante más reducidos que los actuales, personajes como ella hayan podido conformar un pensamiento y una red de relaciones de alcance continental.

Refiriéndome ahora al análisis más específico de la figura de la argentina-colombiana, podría señalar los siguientes puntos: en el ámbito de las redes conceptuales, salta a la luz que el aparato teórico trabiano amarra tradiciones de origen geográfico y disciplinar diverso, sin conformar por ello un simple collage de palabras de moda en la escena crítica. Por el contrario, su lectura de los aportes de Adorno, Benjamin y Marcuse es notoriamente temprana y pertinente para su objeto de estudio; en paralelo, sus textos demuestran una aproximación a las ciencias sociales latinoamericanas que preserva la autonomía relativa del arte frente a los macro-procesos sociales. Respecto de sus afinidades electivas, puede sostenerse que la sensibilidad estética –tanto literaria como plástica– juega un rol de primer orden para comprender su tipo de crítica, lo mismo que la modalidad particular de latinoamericanismo que caracteriza sus posicionamientos políticos. A nivel de los conceptos y de las afinidades emerge la silueta de una mujer aguda, polémica, capaz de entrar en una relación apasionada y comprometida con su tiempo: “Yo escribo a máquina, no esculpo en mármol lo que pienso”⁴⁰⁸.

Realizada ya la síntesis de los principales planteamientos que he desarrollado, corresponde que indique, al menos someramente, las proyecciones de este trabajo. Quizás las más evidentes se refieren a la profundización de las líneas de lectura que acabo de reseñar. En el caso de las redes conceptuales, me parece que es necesario aclarar aún más la relación intelectual entre Traba y Rama, pues hasta el momento es sólo posible encontrar juicios de validez general como la observación de Ana Pizarro, para quien sus reflexiones “forman parte de un diálogo intelectual en donde ambos hacían el aporte de sus respectivas

⁴⁰⁸ Traba, “Entrevista atemporal”, 340.

formaciones”⁴⁰⁹. Sería necesario indagar en los diarios íntimos de Rama para calibrar mejor esta conexión, lo mismo que otros materiales de índole documental que hoy se encuentran dispersos (algunos en Bogotá y otros en Montevideo). Siguiendo en la esfera de los conceptos, parece necesario, también, explorar con algo más detalle el impacto del estructuralismo y el postestructuralismo en el pensamiento de Traba. Si bien se trata de marcos teóricos incorporados tardíamente⁴¹⁰, el impacto de la semiótica es clave para entender el proyecto de la resistencia como lucha contra el deterioro de las capacidades que el arte tiene de *decir*. En efecto, a pesar de que sus lecturas incluyeron a Barthes, Eco y Derrida, Traba no transforma a la crítica de arte en una rama de la lingüística. Por el contrario –y por razones que tienen mucho que ver con el tipo de obras que decidió privilegiar, así como con el peso que siguió ejerciendo sobre ella su formación modernista de los cuarenta y cincuenta–, mantiene la especificidad de lo visual-plástico en su análisis. Como mostré en el capítulo sobre afinidades electivas, su despliegue descriptivo resulta ser una conjugación notable de la pedagogía crítica y la interpretación conceptualizante. Algunos pasajes de *Dos décadas vulnerables* o *Los cuatro monstruos cardinales* ejemplifican esta sensibilidad plástica, ese “buen ojo” que parece, a ratos, ausente de cierta crítica contemporánea, mucho más preocupada de la teorización pura.

A propósito de las afinidades electivas, puede señalarse que tanto la correspondencia entre plástica y literatura como la vocación por medios pictóricos debieran pesquisarse teniendo en mente la escritura literaria de Traba. Me parece que ambas vetas demandan un *corpus* en su propio derecho, pero es necesario avanzar hacia una comprensión de conjunto, en vez de mantener separadas las aguas. Puede ser que el interés más marcadamente narrativo de sus últimos años de vida haya propiciado esta división intelectual del trabajo entre quienes hemos estudiado su obra crítica y quienes han hecho lo propio con la ficción. Por otro lado, y en el ámbito de las posiciones políticas, sería interesante auscultar con más finura de la que he demostrado yo mismo los tránsitos entre un socialismo decididamente anti-peronista en los cuarenta y cincuenta hacia la radicalización posterior, lo mismo que debieran explorarse las preocupaciones de los setenta e inicios de los ochenta, referidas a las dictaduras y el terrorismo de Estado. Como

⁴⁰⁹ Pizarro, “Marta Traba, la transgresión”, 19.

⁴¹⁰ Cf. Giraldo, *Marta Traba*, 57.

en otros momentos de esta tesis, mi opción de enfocar un segmento de la historia –en este caso, los sesenta– ha tenido como consecuencia el difuminar los bordes de la imagen.

Más allá de las proyecciones ya señaladas, creo que se pueden identificar otras líneas de fuga en la presente investigación. La principal de ellas responde a un trabajo que precise con mayor detalle el cuadro general que configuré en el primer capítulo, remitiendo a otros críticos de arte que fueron contemporáneos a Traba. Como ya señalé, la figura de Romero Brest, lo mismo que el espacio de *Ver y Estimar* han recibido hasta el momento la mayor atención, pero es importante incluir y vincular a otros críticos: Damián Bayón, Federico Morais, Mário Pedrosa, Juan Acha, por nombrar algunos. Lo fundamental es recuperar y reconstruir una tradición de pensamiento latinoamericano que ha sido, en general, descartada por esencialista, ingenua, o teóricamente rudimentaria –esto es, incapaz de sobreponerse a la oleada “post” de los ochenta⁴¹¹–. Si algo demuestra la lectura de Traba que he intentado en esta investigación es que todos esos calificativos resultan, en el mejor de los casos, antojadizos. Su riqueza escritural, la sensibilidad plástica y el carácter heterodoxo, a la vez que actualizado, de sus herramientas conceptuales son pruebas suficientes del valor de su pensamiento. En este punto es necesario deslindar entre las limitaciones históricas de toda producción de saber y los vectores de fuerza que, dentro de dichas limitaciones, es posible movilizar hasta el momento presente. Debemos reconocer que la crítica de artes de la segunda mitad del siglo pasado es, por necesidad, un campo heterogéneo, marcado por intelectuales que cruzan constantemente entre la producción ensayística, la literatura y la escritura sobre artes. Ello marca una línea subsidiaria que proyecta los aportes de esta tesis: recomponer los nexos con el mundo letrado de la época. Figuras como Juan García Ponce, Octavio Paz, Emilio Adolfo Westphalen o Ferreira Gullar practicaron, al igual que Traba, la escritura literaria en concomitancia con la reflexión sobre la plástica. Huelga reconocer en ello una marca de la historia cultural de América Latina que demanda todavía más atención.

Otra línea complementaria que se delinea en esta tesis podría formularse de la siguiente forma: ¿cómo modula la crítica cultural sus relaciones con el proceso histórico-político, en especial durante los sesenta? Tanto los conceptos trabajados por la argentina-

⁴¹¹ Cf. Jara, “Los proyectos críticos”, 90.

colombiana como sus afinidades electivas muestran la formación de un campo cultural complejo, que recurre a la literatura para pensar el arte a la vez que se preocupa por reforzar las posibilidades de enunciación –estética y política– *desde* Latinoamérica. En esto, Traba es parte de un esfuerzo mayor: defender, con todos los recursos posibles, el rol de los intelectuales en la creación de una cultura dignificante, en rebeldía permanente contra la imposición mercantilizada del imperialismo artístico. Ciertamente, la fórmula de la producción cultural comprometida que guió este esfuerzo demostró agotarse a medida que el campo político crecía en radicalidad y exigía, con urgencia, muestras más claras de convergencia con la revolución. Frente a dicha demanda, intelectuales como Traba optaron por mantener su independencia, aun si la aspiración de un socialismo humanista y heterodoxo siguió vigente hasta el final.

¿Qué nos deja, entonces, la escritura trabiana? ¿Qué legados podemos reclamar, en los inicios del siglo XXI, de una obra forjada al calor de la década más convulsa y esperanzadora que ha presenciado el continente? ¿Cuál es, a fin de cuentas, la actualidad de los sesenta? De seguro, se trata de un conjunto de tareas marcadas por el compromiso político e intelectual de dicha década: el mensaje en la botella que constituye toda labor entregada a su contexto. Dicho compromiso podría, taquigráficamente, enunciarse como sigue: no renunciar a la particularidad que América Latina representa frente al concierto de potencias metropolitanas tendidas sobre nosotros. Se trata de sospechar de la asunción de formas ajenas de conciencia y de práctica artística, pues, si algo molestó a Traba de los experimentos vanguardistas del Di Tella fue la nula problematización de qué tan pertinentes eran los happenings o las ambientaciones en medio de una sociedad que todavía no había resuelto el problema del analfabetismo. Lo que se castiga, lo que debe constituir nuestro objeto de preocupación, no es el experimentalismo *per se*, como tampoco la conexión con otras latitudes –metropolitanas o tercermundistas, a pesar de que abdicar de la solidaridad con “los condenados de la tierra” debiese levantar señales de alerta–, sino hacer-como-si fuésemos iguales a esos extranjeros con quienes entablamos vínculos; lo que cae bajo el escrutinio crítico no es, nuevamente, mirar más allá de la provincia, sino pensar que quienes están más allá de nuestra región nos miran como sus iguales sólo por imitar sus crisis. Frente al mimetismo estético, la obra de Traba demuestra una capacidad asombrosa de adaptación de desarrollos teóricos ajenos, dentro y fuera del continente. Su trabajo es el

de la reelaboración constante, el de transmutar los conceptos para obligarlos a adoptar una nueva forma que sea adecuada a objetos, intereses y experiencias *propias* de Latinoamérica.

A modo de cierre, una última reflexión, motivada, a su vez, por las líneas finales de *Dos décadas vulnerables*, que me permito citar en su completitud:

¿Acaso la cultura europea, a través de una de sus mentalidades más lúcidas como la de Walter Benjamin, no ha desdorado su mayor lustre –dado por la acumulación cultural a través de los siglos–, haciendo ver qué horrores, qué barbaries, la segmentaban? Digamos que entre nosotros hay una barbarie que preservar, de la cual se pueden extraer capacidades creadoras; es la parte no incontaminada sobre la cual se han ido depositando tal cantidad de proyectos no premeditados, de sueños y aspiraciones casi involuntarios, de vivencias y sistemas de defensa mecánicos, de modos originales de visión y sensibilidad que, al fin, se harán conscientes para enunciar otra manera de percibir, organizar y comunicar⁴¹².

Se condensan aquí, simultáneamente, la complejidad y la utopía que el pensamiento de Traba concretizan de forma continua. Refiriendo a uno de los pensadores de la catástrofe, opta por leer de forma alternativa la barbarie: no como el despojo del progreso, no como el reverso dialéctico que la historia de los vencedores requiere, sino como el punto desde el cual América afirma su esperanza. Si en algo puede signarse la actualidad de su pensamiento es, por cierto, en la vocación irrenunciable de ser singular. Una barbarie de este tipo no significará la elevación de la pobreza a condición irrenunciable de lo latinoamericano; la dignificará como el punto de partida de una historia capaz de defenderse con todas las armas posibles de la barbarie que nos niega la forma particular que tenemos de “percibir, organizar y comunicar”.

⁴¹² Traba, *Dos décadas vulnerables*, 228.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1969.
- . “Culture Industry Reconsidered”. *New German Critique* 6 (otoño 1975): 12-19.
- . *Teoría estética*, Obra completa 7. Madrid: Akal: 2004.
- Alburquerque, Germán. *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago: Ariadna ediciones, 2011.
- Altamirano, Carlos, director. *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Altamirano, Carlos. “Élites culturales en el siglo XX latinoamericano”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano, 9-28. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Araújo de Vallejo, Emma, compiladora. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Bayón, Damián. “Los organismos difusores y la movilidad de los artistas”. En *América Latina en sus artes*, relatoría de Damián Bayón, 62-76. México: Siglo XXI, 1978.
- Bazzano-Nelson, Florencia. “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* de Marta Traba, 9-32. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . “El legado de *Ver y Estimar*: Marta Traba y *Prisma*”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 171-183. Buenos Aires: Paidós, 2005.

—. “Marta Traba: Internationalism or Regional Resistance?”. *Art Journal* 64 (invierno 2005): 87-89.

—. “Theory in Context: Marta Traba's Art-critical Writings and Colombia, 1945-1959”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad de New Mexico, Albuquerque, 2000.

Bennett, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

Bermejo, Talía. “Ver y Estimar: coleccionista de arte moderno”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 203-220. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Berrios González, Pablo. “Estrategias de inserción del arte latinoamericano: el internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba”. Tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2011.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.

—. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

—. *The field of cultural production. Essays on art and literature*. New York: Columbia University Press, 1993.

Camnitzer, Luis. “La impropiedad histórica del conceptualismo en Latinoamérica”. En *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, editado por Héctor Olea y Mari Carmen Ramírez, 89-107. New Haven/London: Yale University Press/International Center for the Arts of the Americas, 2006.

Cândido, António. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

—. “Literatura y subdesarrollo”. En *América Latina en su literatura* coordinado por César Moreno, 335-353. París/México: UNESCO/Siglo XXI, 1972.

Cardoso, Fernando Henrique y Enzo Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica*. México: Siglo XXI, 1978 [1969].

Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”. En *Revolución, Letras, Arte*, editado por Virgilio López, 7-33. La Habana: Letras Cubanas, 1980 [1961].

Cossio del Pomar, Felipe. *La rebelión de los pintores: ensayo para una sociología del arte*. México: Leyenda, 1945.

De Diego, José Luis. “Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano, 395-416. Buenos Aires: Katz, 2010.

Devés, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, tomo II. Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990). Buenos Aires: Biblos, 2003.

Fevre, Fermín. “Las formas de la crítica y la respuesta del público”. En *América Latina en sus artes*, relatoría de Damián Bayón, 45-61. México: Siglo XXI, 1978.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Obras completas III (I). Lima: SUR, 2005.

Francastel, Pierre. “Arte, forma, estructura”. En *Estructuralismo y estética*, selección de José Sazbón, 69-97. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

—. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1975.

Franco, Jean. *The decline and fall of the lettered city: Latin America in the cold war*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2002.

Garciadiego, Javier. “Los intelectuales y la Revolución Mexicana”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano, 31-44. Buenos Aires: Katz, 2010.

García, María Amalia. “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 137-152. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Giraldo, Efrén. *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*. Medellín: La Carreta, 2007.

—. *Marta Traba: crítica del arte latinoamericano*. Medellín: La Carreta, 2007.

Giunta, Andrea y Laura Malosetti Costa, compiladoras. *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Giunta, Andrea y Laura Malosetti Costa. “Presentación” de *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 15-17. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Giunta, Andrea. “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano” ponencia presentada en el seminario internacional *Art Studies from Latin America*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM/The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1996. Disponible en http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf. Consultado el 14.05.2012.

—. “Introducción. *Ver y Estimar*. Una revista, una asociación”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 19-33. Buenos Aires: Paidós, 2005.

—. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Gómez Echeverri, Nicolás. *En blanco y negro. Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1957*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2008.

González Stephan, Beatriz y Jens Andermann, editores. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Las afinidades electivas*. Barcelona: Icaria, 1984.

Greenberg, Clement. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1965.

Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

Gullar, Ferreira. *Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Gunder Frank, André. *Lumpenburguesía: lumpendesarrollo. Dependencia, clase y política en Latinoamérica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1970.

Held, David. *Introduction to critical theory: Horkheimer to Habermas*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1980.

Hib, Ana. “La mirada de *Ver y Estimar* sobre la actividad plástica en Uruguay”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 153-169. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2006.

Jara Parra, Natalia. “Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre el arte en Latinoamérica”. Tesis de Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2012.

Jay, Martin. *Adorno*. London: Fontana, 1984.

—. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

—. “Fieldwork and Theorizing in Intellectual History: A Reply to Fritz Ringer”. *Theory and Society* 19 (junio 1990): 311-321.

—. “Two Cheers for Paraphrase. The Confessions of a Synoptic Historian”. *Stanford Literature Review* 3 (primavera 1986): 47-61.

Kantaris, Elia Geoffrey. “The Silent Zone: Marta Traba”. *The Modern Language Review* 87 (enero 1992): 86-101.

Katzenstein, Inés. Introducción a *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60* editado por Inés Katzenstein, 8-13. New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art/Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007.

Katzenstein, Inés (ed.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art/Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007.

King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.

Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

Kumaraswami, Par. “Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-reading the Palabras a los intelectuales (Words to the intellectuals)”. *Bulletin of Latin American Research* 28.4 (2009): 527-541.

LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1983.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2005.

Lefebvre, Henri. *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Proteo, 1967.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008.

—. “Después del pop, nosotros desmaterializamos’: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo”. En *Escritos de vanguardia. Arte*

argentino de los años '60 editado por Inés Katzenstein, 160-179. New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art/Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007.

Mallet, Brian J. “La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado”. *Historia crítica* 13 (diciembre 1997): 16-20.

Marcuse, Herbert. *One dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

Mariátegui, José Carlos. “El hombre y el mito”. En *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, 23-28. Lima: Amauta, 1988.

—. “El problema del indio”. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 35-49. Lima: Amauta, 1986 [1928].

Martínez, Agustín. “La crisis de la modernidad en América Latina y la situación de la crítica de arte”. En *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta* compilado por Ana Pizarro, 107-126. Santiago: CEXECI/LOM/IDEA/Wellesley College, 2002.

Masotta, Óscar. *El “pop art”*. Buenos Aires: Columba, 1967.

—. *Happening*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

—. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York/London: McGraw-Hill, 1965.

Morais, Federico. *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Mosquera, Gerardo. “Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina, tránsitos globales”. En *Arte en América Latina y cultura global*, compilado por Rebeca León, 123-137. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2002.

Motta, Renata. "Museos de arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo". En *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* compilado por Américo Castilla, 185-205. Buenos Aires: Paidós, 2010.

O'Brian, John. *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago/London: Chicago University Press, 1995.

Olea, Héctor y Melina Kervandjian, editores. *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, vol. 1 Resisting Categories: Latin American and/or Latino?. Houston: Museum of Fine Arts, 2012.

Palti, Elías José. *Giro lingüístico e historia intelectual. Stanley Fish, Dominick LaCapra, Paul Rabinow y Richard Rorty*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

Pizarro, Ana. "Marta Traba, la transgresión". En *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta* compilado por Ana Pizarro, 7-45. Santiago: CEXECI/LOM/IDEA/Wellesley College, 2002.

—. "Marta Traba: resistencia y modernización" prólogo a *Mirar en América* de Marta Traba, IX-XXXVIII. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Pizarro, Ana, compiladora. *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago: CEXECI/LOM/IDEA/Wellesley College, 2002.

Plante, Isabel. "Lo que Picasso es y no es". En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 71-90. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Rama, Ángel. *Diario. 1974-1983*. Buenos Aires: El Andariego/Trilce, 2008.

—. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". En *La crítica de la cultura en América Latina*, 82-96. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

—. "La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular". En *Crítica literaria y utopía en América Latina*, selección y prólogo de Carlos Sánchez Lozano, 436-464. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005.

—. *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

—. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

—. “Una personalidad: Marta Traba”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 8-9. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

Ramírez, Mari Carmen. “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”. En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* de Marta Traba, 33-54. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Ribeiro, Darcy. *El proceso civilizatorio: etapas de la evolución sociocultural*. Caracas: Ediciones de Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970.

—. *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

Ridenti, Marcelo. “Artistas e intelectuales brasileños en las décadas de 1960 y 1970: cultura y revolución”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano, 372-394. Buenos Aires: Katz, 2010.

Rojas, Rafael. “Anatomía del entusiasmo. Cultura y Revolución en Cuba (1959-1971)”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano, 45-61. Buenos Aires: Katz, 2010.

Rojo, Grínor. *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon*, Volumen II. El siglo XX. Santiago: LOM, 2011.

—. “Nota sobre los nombres de América”. *Atenea* 483 (2001): 63-72.

Rossi, Cristina. “Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 51-69. Buenos Aires: Paidós, 2005.

- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate, 2007.
- Schwartz, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. En *Cultura e política*, 7-58. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- Serviddio, Luisa Fabiana. “La polémica con Pettoruti”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 187-201. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Terán, Oscar. “Cultura, intelectuales y política en los ‘60””. En *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60* editado por Inés Katzenstein, 270-283. New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art/Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007.
- . *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- Traba, Marta. “Alejandro Obregón”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 309-322. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . “Ángulo Eluard-Picasso”. *Ver y Estimar* 2 (mayo 1948): 43-46.
- . “Arte en Puerto Rico: Crisis de valores; ¿La crisis como valor? Impugnaciones a la crisis”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 162-189. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972.
- . “Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 3-36. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . “Crítica de Arte. El genio anti-servil”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 149-150. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
- . *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

- . *El museo vacío*. Bogotá: Ediciones Mito, 1958.
- . *El son se quedó en Cuba*. Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966.
- . “Entrevista atemporal”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 338-345. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
- . “Entrevista para Magdalena García Pinto, 1982”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 346-348. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
- . “Fernando Botero en Nueva York”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 50. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
- . “Hoja y universo de Rodin y Rilke”. *Ver y Estimar* 3 (junio 1948): 46-49.
- . “La cultura de la resistencia”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 37-57. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . “La lucha contra el mimetismo en arte”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 257-263. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . “La pintura como medio de comunicación”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 295-298. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
- . *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones de la Librería Central, 1961.
- . “La rebelión de los santos (Fragmento)”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 190-211. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- . *La rebelión de los santos. The rebellion of the santos*. San Juan: Ediciones Puerto/Museo de Santos, 1972.
- . *La zona del silencio: Ricardo Martínez, Gunther Gerszo, Luis García Guerrero*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

—. “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 233-256. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Ediciones Era, 1965.

—. “Los salmos de Martorell”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 144-148. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. “Me considero un ciudadano libre de toda sospecha”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 350-351. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

—. *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. “Mirar en Caracas”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 212-219. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. “Propuesta para una doble lectura”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 287-296. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. *Propuesta polémica sobre el arte puertorriqueño*. San Juan: Ediciones Librería Internacional, 1971.

—. “Replanteo desde cero”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 223-232. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. “Somos latinoamericanos”. En *Marta Traba*, compilado por Emma Araújo de Vallejo, 331-333. Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

—. “Venezuela: cómo se forma una plástica hegemónica”. En *Mirar en América*, selección y prólogo de Ana Pizarro, 268-279. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Usubiaga, Viviana. “Una piedra (o un metal retorcido) en el camino de la escultura moderna”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 93-113. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Varela, Mirta. “Intelectuales y medios de comunicación”. En *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX, bajo la dirección de Carlos Altamirano, 759-781. Buenos Aires: Katz, 2010.

Verlichack, Victoria. *Marta Traba, una terquedad furibunda*. Buenos Aires: UNTREF/Fundación Proa, 2001.

Vior, Eduardo J. “Perder los amigos, pero no la conducta. Tercerismo, nacionalismo y antiimperialismo: *Marcha* entre la revolución y la contrarrevolución”. En *Marcha y América Latina*, editado por Mabel Moraña y Horacio Machín, 79-121. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.

Wechsler, Diana B. “Hacia la delimitación de una crítica sociológica del arte en la Argentina”. En *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y estimar*, compilado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, 221-240. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

—. *The sociology of culture*. New York: Schocken Books, 1982.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.